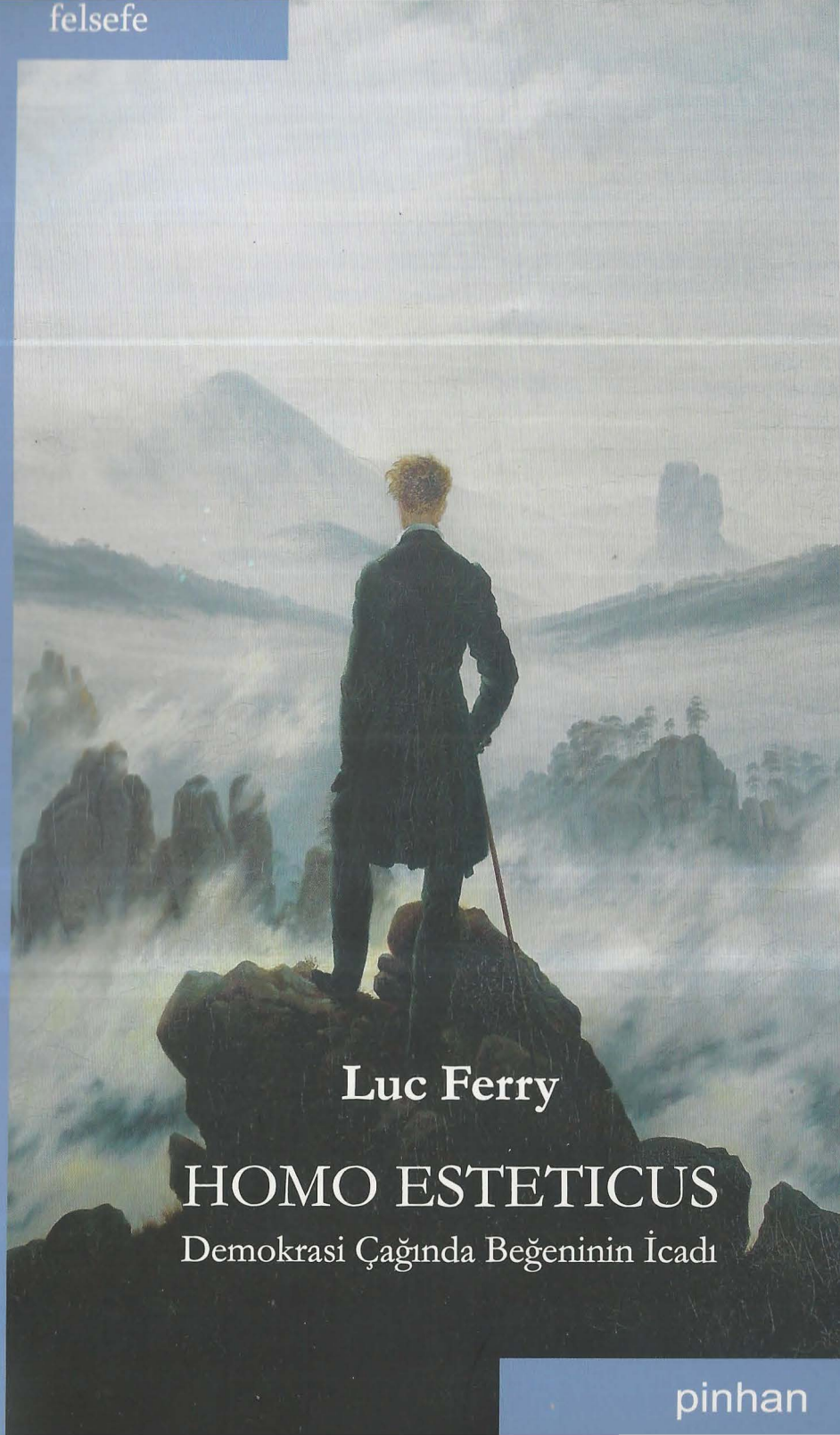
LUC FERRY

HOMO ESTETICUS

felsefe



Luc Ferry

HOMO ESTETICUS

Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı

pinhan

LUC FERRY

HOMO ESTETICUS

Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı

LUC FERRY (d. 1951), Fransız filozofu ve eski Milli Eğitim Bakanı. Türkçeye "Gençler için Batı Felsefesi" adıyla çevrilen kitabıyla Fransa'da Prix Ajourd'hui ödülünü aldı. İnsan hakları üzerinde temellenen değerler sisteminin giderek dinin yerini aldığını savunur. Batı toplumlarında dinden uzaklaşmanın ortaya çıkardığı boşluğun Doğu maneviyatıyla doldurulmaya çalışılmasının çelişki içerdiğini, anlam sorununa ancak laik bir maneviyatla karşılık verilebileceğini düşünür. Diğer eserleri: *Qu'est-ce qu'une vie réussie?* (2002) *L'homme-Dieu ou le sens de la vie* (1996, İnsan Hakları Edebiyat Ödülü), *La révolution de l'amour* (2010).

DEVRİM ÇETİNKASAP (1975), Marmara Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümü'nden 2004'te mezun oldu. Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. Fransızca ve İngilizceden tarih, siyaset bilimi ve felsefe alanlarında çeviriler yapıyor.

PİNHAN YAYINCILIK
Cihannüma Mah. Akdoğan Sk. No: 15/2
Beşiktaş 34353 İstanbul
Tel: (0212) 259 27 60 Faks: (0212) 259 27 61
www.pinhanyayincilik.com info@pinhanyayincilik.com
Sertifika No: 20913

Luc Ferry, Homo Esteticus
Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı
Fransızca Basımı: Homo Aestheticus
L'invention du goût à l'âge démocratique

© Luc Ferry, 1990
© Pinhan Yayıncılık, 2012
Türkçe çeviri © Devrim Çetinkasap, 2011

Yayım Yönetmeni: Niyazi Zorlu
Birinci Basını: Şubat 2012
Kapak Tasarım: C. Onur Bozkurt
Kapak Resmi: Caspar David Friedrich, 1818
Dizgi: Meltem Çağlayan

Teknik Hazırlık, Baskı ve Cilt:
Yaylacık Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Litros Yolu Fatih San. Sitesi No: 12/197-203
Topkapı-İstanbul Tel: (0212) 567 80 03

Sertifika No: 11931

Kataloglama Bilgisi
Ferry, Luc / Homo Esteticus, Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı
1. Felsefe 2. Estetik 3. Deneme
Pinhan Yayıncılık: 20 Felsefe Dizisi: 7

ISBN: 978-605-87953-4-1

HOMO ESTETICUS

Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı



Luc Ferry

Çeviren:
Devrim Çetinkasap

pinhan

Alain Daniel ve Virginie'e

İÇİNDEKİLER

Okuyucunun Dikkatine 9

Önsöz 11

I. BEĞENİ DEVRİMİ 17
Antik, Modern, Çağdaş: Dünyanın Geri Çekilişi 17
Beğeninin Doğuşu 26
Estetiğin Üç Temel Sorunu 32
Öznelliğin Tarihi Olarak Estetiğin Tarihi 40

II. KALP İLE AKIL ARASINDA 49
Klasisizm ve Zarafet: Eudoksos ve Philanthos Diyalogları 50
Geleneklerin Sonu: Modern Bireyciliğin Bir Çatışması 62
Beğeni Çatışkısı 67
Hume Estetiğinin Paradoksları: (Kuşkucu) Göreceliktен
Klasik Evrenselciliğe 73
Dönüm Noktası: İlk "Estetik" ve İlk "Fenomenoloji" 86
Leibniz ve Wolff: Duyulur Dünyanın Bitkinliği 87
"Aesthetica"nın İkircil Halleri: Duyulurun Özerkliğine Doğru 92

III. KANTÇI UĞRAK: DÜŞÜNÜM ÖZNESİ 106
Kutsalın İdealliği ve İnsanın Ortaya Çıkışı 106
Estetiğin Özerkliği 109
Eleştiricilik ve Fenomenoloji 112
Beğeni Çatışkısının Çözümü: Bireyden Özneye 115
Bilim ve Güzellik: Beğeninin Nesnelliğini Gözeten Klasik
İdealin Sonu 120
Bambaşka Bir Özne Düşüncesi: Düşünüm ve Ortak Beğeni 125
"Sensus communis" mi "uyuşmazlık" mı? 127
Yüce ve Barok: Uyuşmazlık ile Evrensel İdenin Eklemlenişi 133
Akıl, Duygu ve Barok: Estetik Hümanizm 143

IV. HEGELCİ UĞRAK: SALTIK ÖZNE YA DA
SANATIN ÖLÜMÜ 153
Yeniden Başvurulan Teodise 159
Karşı Kopernikçi Devrim: Sanatsal Güzellik mi, Doğal Güzellik mi? 164
Yeni Bir Klasisizme Doğru: Gerçeğin Duyulur Temsili Olarak
Sanatın Üç Boyutlu Tarihselliği 171
"Tarihsel Dünya" Olarak Sanat Üzerine 194
V. NIETZSCHECİ UĞRAK: PARÇALANMIŞ ÖZNE
VE ÇAĞDAŞ ESTETİĞİN DOĞUŞU 199
Diyalektiğe Karşı: Estetiğe Yeniden Değer Kazandırmak 202
Nietzsche Anti-Hegelci mi? Nietzsche Üzerine Üç Tez 206
Birey: İkircil Bir Kavram 213
Gerçek Nietzscheci Kopuş: Modern Bireycilikten
Çağdaş ya da Postmodern Bireyciliğe 224
Öznenin Parçalanması 226
"Sanatın Fizyolojisi": Tarihselciliğin Yeni Yüzü 235
Ultra Bireycilikten Hiper Klasisizme: "Büyük Stil" 246
Nietzche'nin Tutarlılığı, Heidegger'le Yakınlık 254
VI. AVANGARDIN ÇÖKÜŞÜ: POSTMODERNLİK 261
Avangardın Sonu Diyalektiği 261
Avangardın "Bireyci" Bir Yorumu 273
"Dördüncü Boyut" 284
Bilimkurgunun Rolü 298
"Dördüncü Boyut"un İki Boyutu: Ultra Bireycilik, Hiper Klasisizm. 302
"Postmodern"in Üç Anlamı 323
Yeniliğin Sonu: Batı'nın Çöküşü mü? 332
VII. ESTETİK ÇAĞINDA ETİK SORUNU 339
Etiğin Üç Çağı: Yetkinlik, Liyakat ve Otantiklik 341

EK I

LAMBERT'İN FENOMENOLOJİSİ 361

I. Görünüm Türleri 375

VI. Görünümün Şekli 391

EK II

Aesthetica'nın İlk Paragraflarının ve Estetik Hakikat ile İlgili Bölümünün Çevirisi 403

Birinci Kısım: Teorik Estetik 406

Altbölüm 27: Estetik Hakikat 407

EK III

Öklitçi Olmayan Geometrilerin Görsel Tasarımları 419

Lobatchevski'nin Bazı Teoremlerinin Görsel Tasarımı 420

Riemann'ın Bazı Teoremlerinin Görsel Tasarımı 425

Okuyucunun Dikkatine

Bu çalışma, demokratik bireyciliğin ya da modern öznelliğin tarihindeki önemli kavramsal evreleri anlatmayı amaçlamaktadır. Birinci bölümde açıkladığım nedenlerden ötürü estetik, bugün bile bu tarihin izlerinin anlamca en zengin, en belirgin olduğu alandır. Kısmen kırılgan olan bir zinciri iki ucundan tutmam gerekti: Bir yandan öznelliğin tanımlarını, bunların en sağlam şekilde ortaya konduğu yerde, yani felsefede yeniden ele almak, bir yandan da, neyse ki sanatın somut tarihinden ayrılmaz olan bir disiplinin, estetiğin çeşitli boyutlarını değerlendirmekten geri durmamak... Tüm zorluk, felsefenin tarih bilimlerinden farklı olarak, "genel kültür" denilen şeye dahil olmayışından kaynaklanıyor. Sanatseverler, hatta uzmanlar Leibniz, Baumgarten, Kant ya da Hegel'in eserlerine her zaman aşina değildirler. Bunun basit bir engelden kaynaklandığı ya da kimi zaman düşünüldüğü gibi, bu fikirleri sarmalayan "jargon"a bağlı bir sorun olduğu sanılmamalıdır. Derin bir engeldir bu: Kültür üzerine tefekkür öylece kültür alanına dahil edilemez. Bu ikisi arasında kat edilmesi ve doldurulması daima sıkıntılı olan bir mesafe vardır. Bu çalışmanın tezlerini (I. Bölüm), modern estetiğin iki kilit evresini, yani akıl ile duygu arasındaki çekişmeyi (II. Bölüm başı) açıklarken, keza sonuç bölümünde modern estetik tarihini (VI. Bölüm) sunarken teknik olmayan bir üslup kullanmaya gayret ettim. Bu kısımlar kitabın geri kalan bölümlerinden nispeten bağımsız şekilde okunabilir. Fakat bu kısımların öznenin sistematik tarihiyle olan bağları, felsefenin dolambaçlı yollarına dalmadan kavranamaz.

Önsöz

Çağdaş düşünceye bir hayalet musallat olmuş durumdadır: Özne hayaleti.

Bugün artık herkes, mesleki mânâda felsefenin dışında kalanlar bile bunu biliyor veya hissediyor: 60'lı yıllarda büyük gürültü koparan, tarihçesini vaktiyle Nietzsche'nin yazdığı "insanın ölümü" hâlâ hiçbir düşüncenin cevap getiremediği sorunlar ortaya çıkardı. *Zerdüşt*'ün yazarı Nietzsche'nin de aralarında bulunduğu öncülerin izinden giden ve bu yüzyılın şüphesiz en büyük entelektüel hamlesi olan psikanaliz, kendi kendimizin efendisi ve sahibi olduğumuz fikrine acımasızca son verdi. Söylenegeldiği gibi özne "kırıldı" ve bilinç durumumuz, kavramlarımız ve duygularımız bilinçdışının ne idüğü belirsiz etkilerine maruz kaldı.

Demokratik kültürümüzün kendine has bir çelişkisi kabilinden, insanın ölüm ilanına insanlık tarihinde daha önce görülmedik şekilde, bir özerklik talebi eşlik etti. Bütüncül bakıldığında, bizimki gibi liberal-sosyal-demokrat toplumlarda kendi eliyle kendine yasa koyma yetisi olarak anlaşılan özgürlük talebi, şurada burada ne söylenirse söylensin, hiç bu kadar güçlü olmamıştı. Gezegenin tükenişini dava edinenler bile, insanların kendi kaderlerini belirleme ideali hatırına, gönülsüz de olsa bu tükeniş sürecine teslim olmak zorunda kalıyorlar. Bu noktada coşku verici olamayacağız; cumhuriyetçi değerler bizim için daha uzun zaman makul tek siyasal ufuk olmayı sürdürecek gibi.

Öyleyse bir paradoks söz konusu: Çağdaş felsefenin sapkın, ama aynı zamanda kurtarıcı bir gizemden arınma sürecinin sonucu olarak gördüğü dermansız bir kimlik kaybı duygusuna bu kimliği yeniden ele geçirmeye yönelik giderek büyüyen bir istenç eşlik ediyor: Bireysel planda, kayıp bir geçmişi ele geçirme çabasında; kolektif düzeyde, tecimen dünyanın sürekli kurduğu tu-

zaklara düşmeme kaygısında görülen bir paradoks bu.

Yine de bu kaçınılmaz paradoksu ilk bakışta şu şekilde formüle edebiliriz: Yalnızca çoğulculuğun erdemlerine değil, az sayıda olmakla birlikte kimi insanların kendi tarihlerini yapma kapasitelerine de inanıp (ki bu istesek de istemesek de piyasa yasalarının her tür eleştirisini getirir), aynı zamanda bilinçdışının değişik veçhelerinin keşfiyle istenç kavramının bütün geçerliliğini kaybettiğini kabul edebilir miyiz?

İşte bana göre bu yüzyıl sonunun felsefi-siyasi denklemi budur; uzlaşma şeklindeki bir cevabın ve tekrar söylemek gerekirse, "parçalanmış öznenin" ortaya çıkışından önceki öznellik şekillerine her türden "geri dönüş" teşebbüsünün ancak kısmi bir çözüm sunabildiği bir denklemdir bu.

Daha önce yayımladığımız *La Pensée 68*'te Alain Renaut ve ben, "çağdaş antihümanizm"in bizce en belirleyici figürlerini, klasik anlamda bilinç ve istenç olarak kavranan öznenin eleştirisinin belli başlı evrelerini sorgulamaya çalıştık. Çalışmamız bir polemik olduğu için çoğunlukla polemikle karşılık gördü: Bilinç ve istencin eleştirilerini eleştirdiğimiz için, olumsuzlamanın olumsuzlanmasının olumlama yerine geçtiği ilkesinden hareketle, bizim Descartes'a geri dönmek istediğimiz, yavanlığı yontulmamışlığa varan bir akılcılık adına Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger ve onların Fransız takipçilerine karşı, eski yeni-Kantçı sorumluluk ve bilinç gibi değerleri, istenci ve kendine hakimiyeti yeniden gündeme getirdiğimiz söylendi. Elbette bu, en bariz niyetimizi –yani metafizik hümanizme geri dönmek değil, her fırsatta üzerinde durduğumuz gibi, metafizik olmayan bir hümanizm inşa etme niyetini– görmezden gelmekti; ama polemiğin mantığa sığmayan bir mantığı vardır. Yine de çocukların dediği gibi, "kaşınan" bizdik.

Polemik zamanı geçti ve artık insanın (öznenin) ölümü meselesinin salim kafayla ele alınabileceğini umuyorum. *La Pensée 68*'te önerdiğimiz gibi, insanın ölümü ideolojisinin eleştirisi kendi

başına yeterli değildir ve bu eleştirinin gerçekten pozitif hale gelebilmesi için "metafizik olmayan hümanizm" projesinin iki ayrı taleple yüzleşmesi gerekir:

– Kendi içine kapalı ve şeffaf bir metafizik öznenin kuruluş evrelerinin çizgisel ve tek anlamlı bir sıralanışı olarak tanımlanan modernitenin tektipleştirici okumalarına karşı, öznelliğe dair modern anlayışların tarihini ön plana çıkartan farklı tarihsel uğrakları gerilimli çok boyutlulukları içerisinde yeniden yapılandırmak gerekir.

– Fakat basite kaçan "-e geri dönüş" hipotezini daha baştan bir yana bıraktığımıza göre, öznelliğin çeşitli yapısökümlerinden *sonra* kendiliğin hangi temsillerinin hâlâ bir mânâsı olduğu sorusuna da cevap vermek gerekir – bugün yapısökümcülerin de bizzat mesele edinmeleri gereken bir sorudur bu.

Yakın zamanlı bir çalışmada, *L'Ere de l'individu*'de Alain Renaut bu iki soruyu felsefe tarihi açısından ele almaya çalıştı. Ben ise ilk çalışmalarımda kullandığım yönteme sadık kalarak, genel felsefe tarihi dışındaki bir perspektiften, örneğin burada estetik üzerinden, aynı soruları ele almaya çalıştım.

Bu tercih hiç de keyfi değildir. İnsanın ölümü temasının sorgulama konusu haline getirdiği her şey müellifin, yani yaratıcı olduğu düşünülen öznenin konumuna dairdir ve bu temanın ele alınması sanat üzerine tefekkürün başlıca konusudur. Özellikle de, derhal belirteceğimiz sağlam nedenlerden ötürü, modern zamanlarda dünyanın öznelleştirilmesi sürecinin yarattığı sorunlar, deyim yerindeyse kimyasal olarak en saf halleriyle estetik alanında gözlemlenebilir.

Tocqueville'den Arendt ve Heidegger'e, Weber'den Strauss ve Dumont'a modernitenin en derin tahlilleri, bireyciliğin ortaya çıkışının geleneksel dünyanın erozyonu mânâsına geldiğini vurguladılar: *Ancien Régime*'in sınıf ve kurumlarının yok olması, dünyanın büyüsünün bozulması, teolojik-politikanın sonu; organik topluluktan (*Gemeinschaft*) sözleşmeci topluma (*Gesel-*

schaft), kapalı dünya anlayışından sonsuz evren anlayışına geçiş; büyük kozmolojilerin, siyaset, nesnel ve hiyerarşik hukuk anlayışlarının geçersiz hale gelmesi ve tekniğin ortaya çıkışıyla Varlığın unutuluşu... Nietzsche'nin "trajik anlamın" yitişi adını verdiği yanlışa düşmek pahasına da olsa, modernitenin söz konusu yorumlarının gücünü yadsıyamayız; bu yorumlar *Aydınlanmacıların* hep birden "ilerlemenin seyri" dedikleri şeyin faturasını eksiksiz çıkarmışlardır.

Bu tahliller en azından, görmezden gelemeyeceğimiz ve kayıtsız kalamayacağımız bir teşhis üzerinde birleşirler: Modern Zamanlar kimilerine bugün bile, hatta bugün her zamankinden fazla cehennem gibi görünen bir dairenin içine sokmuştur bizi. Zira geçmişten neredeyse doğal olarak devralınan ölçütlerin giderek çözülmesi, bizi gündelik hayatın en basit ve en derin kararsızlıkları karşısında yanıtsız bırakıyor: Bireysel ölçekte, başarısızlıklarımızdan ziyade başarılarımıza, hastalık ve ölümden çok (Nietzsche'nin kastettiği mânâda) "aktif" anlarımıza anlam vermek kolaydır; oysa geleneksel topluluklar bu olumsuzluklara da teorik ve pratik bir alan bahşetmeyi becermişlerdi. Alexis Philonenko'nun Rousseau'ya isnat ettiği mutsuzluk felsefesini Rousseau'dan iki yüz yıl sonra bugün yazmak icap etse, bu felsefenin, yavanlığı insanı savunmasız bırakan bir sorgulamaya cevap vermesi gerekirdi: Geleneksel topluluk perspektifine ya da herhangi bir eskatolojiye yaslanamadığımız bu zamanda insanın sonluluğu olgusu, *sınırlı* projelerimizin ve amaçlarımızın özünde bir anlam içerdiğine veya başka deyişle, anlamın kendi içinde hâlâ bir anlamı olduğuna inanmamıza elverir mi? Nietzsche'ye göre gerçek aristokratlara özgü olan "oluşun masumiyeti" bizim için hâlâ ulaşılabilir midir?

Öte yandan geleneklerin aşınmasının bizi belirsiz bir sorgulama dönemine soktuğu doğru olmakla birlikte, bu sorgulama da bizzat geleneklerin erozyonuna kuvvetle katkıda bulunur: Ortaya çıkan sorular arttıkça, önceden ortaya konan ölçütlerden

yoksun olduğumuzdan, bunlara cevap vermek daha da zorlaşır; ölçütler belirsizleştikçe yalnızca entelektüel hayatın değil, bireysel sorgulama alanına giren gündelik hayatın da boyutları çeşitlenir.

Yine de bugün biz modernler için düşünce sahasının bomboş olduğunu söylemekle sınırlandıramayız kendimizi. Hele bu duruma üzülmekle hiç yetinemeyiz (özellikle Kierkegaard'dan Cioran'a, ihmal edilmeyecek kimi eserlere borçlu olduğumuz bu tavrı benimsemenin önünde engel yoktur gerçi). Ama eğer laik isek –teolojik politikanın hiç değilse kamusal düzeyde sona erişi Hıristiyanların büyük çoğunluğunu ister istemez böyle olmaya zorlar– önümüzdeki on yıllarda meselenin bizde biteceğini teslim etmeliyiz. Yani bilim ve teknikteki ilerlemenin bizi durmadan sormak zorunda bıraktığı sorulara, insanlık dahilinde, insanlık için ve insanlık adına cevap bulması gerekenlerin yine bizler olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bildiğimiz gibi bu baskı en çok biyolojiden geliyor. Kısa zaman içinde bioetiğin en temel sorunu sınırların belirlenmesi olacak. Demokratik toplumlarımız kimin eliyle, nasıl, hangi ölçütlere göre birey özgürlüğüne sınır çizmek durumunda kalacak? – İşte size kısa süre sonra, ister istemez içinden çıkılmaz hale gelecek bir sorun, elbette bu sorunun yalnızca ekonomik ve ideolojik güçlerin oyunu tarafından çözülebileceğini kabul etmiyorsak.

Dolayısıyla modernitenin tarihinin yalnızca geleneklerin gerileyişinin tarihi olmadığını, fakat öncelikle olumlu olarak, öznelliğin çeşitli boyutlarının tarihi olduğunu anlamakta fayda vardır. Bu tarih *bundan sonra ister istemez ele alacağımız, hatta bazen çözmek zorunda kalacağımız çetin bir sorunu, yani insanın insan üzerindeki iktidarını sınırlandırma meselesini çözmemizi sağlayacak bir zeminin inşa edilişinin hikâyesidir.* Kozmolojilerin veya büyük dinlerin tarihi bu yolda bize meşale olmaz artık; ne de modern siyaset felsefesi tarihi bunu yapabilir. Elbette bu tarihler de bir başka tarihin, estetiğin hikâyesinin geri planı ola-

rak akılda tutulmalıdır. Estetiğin tarihine gelince, modern zamanları kuran farklı öznellik anlayışları, bu anlayışların yüksek gerilimi ve bunların yanı sıra geri plana atılmış, ama zımnen daima var olan birey ve topluluk ilişkisi meselesi hep estetik tarihi içinde kayıtlıdır.

I
BEĞENİ DEVRİMİ

Genç Hegel, çağının felsefesine eğilmeden önce dinin hangi koşullarda özgür bir halkın ihtiyaçlarıyla uyuşabileceğini sorguluyordu. Ve teolojinin reformu için belirlediği ilk adım, onun "pozitiflikten" kurtarılması, yani teolojinin topluma *yabancı* bir şekle bürünmesine, özgür bireylerden oluşan halka *dışsal* bir ideolojiye dönüşmesine katkıda bulunabilecek dogmatik ve kurumsal nitelikteki her şeyden arındırılmasıydı.

Pek çok bakımdan Hegel'in meselesi bizim de meselemiz olmaya devam ediyor. Konunun yeniden umulmadık bir geçerlik ve güncellik kazanması için din yerine kültür kelimesini koymak yeterlidir (bu yer değiştirme tarihsel olduğu kadar felsefi olarak da temellendirilebilir): Demokratik bir halkın kültürü temellerini nerede bulur? Dünyanın öznelleşmesi sürecini; geleneğin, özgürlüklerle uyuşma gerekliliği karşısında çözülmesi gibi kaçınılmaz bir sonuç doğuran bu süreci yaşayan toplumların temel sorunu gerçekten de budur. Bireyciliğin dayatmalarına teslim olan çağımızın kültürü, dışsallığı ve aşkınlığı reddetmek zorunda kalmıştır; öyle ki, *kabul gören bir düzen modeli bu kültürün temel üretimlerinden el etek çekmiş gibidir.*

Antik, Modern, Çağdaş: Dünyanın Geri Çekilişi

Başka bir yerde[1], modern bireyciliğin antik dünyanın kapalı, hiyerarşik ve erekli kozmik düzen tasarımından hukuksal ve siyasal planda nasıl bir kopuş gerçekleştirdiğini incelemiştim; an-

[1] *Philosophie politique*, I.

tik dünyada siyasetçilerin ve yargıçların mahareti bu düzene öykünmekten ibaretti. 60'lı yıllara damgasını vuran toplumsal hareketlerin anlamına ilişkin yorum savaşına alet olmuş, medyadaki kullanımları yüzünden bulanıklaşmış olan bireycilik kavramı, "bilimsel" itibarını yitirmiş görünüyor. Üstelik kavramın bu kullanımlarına karşı çıkan kimileri çeşitli açıklamalara karşın onun derin anlamını kavrayamadılar ve kasıtlı veya kasıtsız, bireyciliği bir çeşit egoizmle karıştırdılar; tıpkı bu kavramın bir yorumunu liberal dünyanın methiyle kolayca bir tuttukları gibi.

Öyleyse bireyciliği ele aldığımız her seferinde hiçbir *a priori* değer yargısı içermeyen betimleyici bir kavramın söz konusu olduğunu, bu kavramın egoizmle iç içe olmadığını, fakat esasen yasayla gelenek dışı bir ilişkiyi belirttiğini özellikle akılda tutmak gerekir; bu ilişki gerektiğinde toplumsal muhalefet hareketleri şeklini de alabilmektedir.[2]

Bugünlerde Batının çöküşünden (ki bu bağlamda Heidegger'in aksine Spengler'den hâlâ pek söz edilmez) ya da hiç değilse çağdaş sanatsal yaratım zafiyetinden sıklıkla bahsediliyor. Ve gerçekten de hakkında ne düşünürsek düşünelim, postmodernlik pek çok boyutuyla yenilik karşıtlığını ilke haline getirerek böylesi bir izlenim yaratıyor. İnsanların yeteneklerinin, hatta dehalarının bugün geçmiş yüzyıllara oranla kısıtlı olduğunu ileri sürmek için sebep olmasa da, insanların *dünyayla ilişkilerinde* derin bir altüst oluş gerçekleştiğini ve onları hem aşan hem bir araya getiren bir nesnel dünya fikrinin özellikle sorunlu hale geldiğini düşünmek için haklı nedenlere sahibiz.

Şimdilik basit bir taslak kabilinden ifade edeceğim tez şöyle: *Antiklerde* yapıt mikrokozmos olarak tasarlanırken –ki bu, yapıtın dışında, makrokozmosta güzelin nesnel, hatta maddi bir ölçütü bulunduğunu düşünmeyi mümkün kılar– *modernlerde* an-

[2] Burada sadece, Renault ile birlikte *68-86: Itinéraires de l'individu*'de yaptığımız değinilere referans verebiliyorum.

cak öznelliğe ilişkin bir anlam kazanır. *Çağdaşlarda* ise yapıt bireyciliğin saf ve dolaysız ifadesi haline gelir: neyle ilgili olursa olsun *bir* dünyayı yansıtan bir ayna değil, bir dünya yaratımı olma iddiasında bulunan kesinlikle benzersiz bir üsluptur bu. Bu dünya sanatçının içinde devindiği, şüphesiz dahil olmamıza izin verilen, fakat *a priori ortak* bir evren şeklinde bize kendini asla dayatmayan bir dünyadır.

Pek çok açıdan antiklerin en moderni olan Platon'da bile güzel asla yalnızca ve salt olarak sağladığı öznel haz üzerinden tanımlanmaz. Güzel fikri genellikle "ölçü ve oran"ın hüküm sürdüğü bir düzenin hayata geçirilmesi fikriyle bir aradadır (*Philebos*). Örneğin Sokrates ünlü sofist Gorgias'ı aynı ismi taşıyan diyalogda bu bağlamda sorgular: "Ressamlar, mimarlar, gemi yapımcıları ya da başka bir meslek erbabı, istediğini seç: Hepsi de elindekini yerli yerine koyarken belli bir *düzen* gözetir ve birini diğerine uydurmak, her birini de yapıtla uyumlu kılmak zorundadır; öyle ki, parçalar bir araya geldiğinde *düzen* ve *intizam* sergileyen bir yapıt oluştursun" (503 e).

Sanatçının uyumu yakalaması gerektiği fikri kuşkusuz *modern* estetikte –en azından birdenbire– ortadan kalkmaz. Bununla birlikte artık bu uyum, insanın dışında var olan bir düzenin yansıması olarak düşünülmemeye başlanır ve antikiteyle gerçek kopuşun yaşandığı yer de burasıdır: Nesne *özünde* güzel olduğu için hoşa gitmez, son kertede belli bir tür zevk doğurduğu için ona güzel deriz.

Estetiğin doğuşunun çok özel tarihinin köşe taşlarını oluşturan metinler –pek çoğu arasından seçtiğim Crousaz ve Montesquieu'nun metinleri gibi– hep bu nokta üzerinde dururlar.

Crousaz, *Güzellik Risalesi* (1715): "Güzelin ne olduğu sorulduğunda, bir at ya da bir ağaç için söz konusu olduğu gibi, bizim dışımızda var olan ve tüm diğer nesnelerden ayrı bulunan bir nesneden bahsedildiğini düşünmüyoruz."

Montesquieu, *Beğeniler Üzerine Deneme*: "Güzel olanı da,

beğeni nesnelerini de oluşturan ruhumuzun farklı zevkleridir. Antikler bunu gereğince açıklığa kavuşturamadılar. [...] Ruhumuza ilişkin niteliklerin hepsine müspet nitelikler gözüyle baktılar. [...] Güzelin, iyinin, hoşa gidenin kaynaklandığı yer içimizdedir; bunların mantığını araştırmak ruhumuzun zevklerinin mantığını araştırmaktır."

Antikiteden kopuş konusu da estetiğin kurucu babaları için son derece netti. Yine de görece yakın bir tarihe –felsefede Nietzsche'ye, sanat tarihinde avangard akımın ortaya çıkışına– kadar dünyanın öznelleşmesi yalnızca dünyanın yitirilmesi, yani *Weltlosigkeit* anlamına gelmiyordu. Çağdaş dönemin aksine, 17. yüzyıl başından 19. yüzyıl sonuna kadar modern estetiğin temel sorunu, henüz hâlâ güzelin öznelleşmesiyle (bir "kendinde" güzelin olmaması, yani güzelin bizim için olması durumu), ölçütlerin, yani nesnellik yahut dünyayla ilişkiye dair ölçütlerin gereklerini uzlaştırmaktı. Hatta bu temel gerilim ilk estetikler için kurucu meseledir: Modern estetik şüphesiz güzelliği, akıl, duyular ya da hayal gücü gibi insan yetilerine dayandırması dolayısıyla öznelcidir. Buna karşın sanat yapıtının belli bir nesnellik şeklinden ayrı olamayacağı fikrinden de aynı ölçüde etkilenmiştir.

Bu nokta Boileau'dan Crousaz'a kartezyen klasisizmde açıktır; "doğayı taklit" düsturu, seçkin beğeninin evrenselliğinin, bu beğeninin akıl tarafından çözülmüş nesnel dünyayla ilişkisinde ifade bulduğunu telkin eder. Klasiklerin dâhisi yaratan değil, *keşfeden* birisidir ve bu keşfetme bilimsel faaliyet modeli üzerinden düşünülür. Fakat aynı zamanda bu, ne kadar çelişkili görünürse görünsün, duyumcuların radikal öznelciliği için de geçerlidir. Örnek olarak Hume, güzelliğin nesnelliğini, bunu insanlık için ortak olan psiko-biyolojik bir yapı varsayımına dayandırmakla birlikte, kabul edecektir. Ve kimilerinin modern öznelliğin doruğu olarak değerlendirdiği *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde, bir yapıtın üretimi sırasındaki estetik faaliyet, Kant'ın "dünya fikri" dediği şeyle ilişkisi içerisinde bariz biçimde somutlaşabilecek-

tir. Zira Kant bilinçdışı bir şekilde, âdeta doğal bir yetenekle, dehanın dâhiyane, yani sıradışı olduğu şeklindeki "kozmolojik fikri" canlandırmayı bildi – böylece deha (imgesel yaratım gücü) belli bir kozmik düzene uygunlukla bir şekilde sınırlanır. Kant'ın söyleyişiyle, "beğeni dehanın kolunu kanadını bağlar" ve klasik düzenliliğin ötesine geçen barok kendi başına bazı sınırlara, tam olarak dünyanın sınırlarına tâbi olur.

Oysa bugün belirsizleşen şey tam da bu referansmış gibi geliyor bana: tek anlamlı *apaçık* bir dünya yok artık, her sanatçıya özgü bir dünyalar çokluğu var; artık tek bir sanat yok, neredeyse sonsuz sayıda *bireysel* üslup çeşitliliği var. Güzelliğin zevk meselesi olduğuyla ilgili beylik düşünceler gerçeğe dönüştü ya da daha doğrusu: Yetenek ehli bir sanatçı ile Kant'ın taklidi imkânsız jargonuyla "şişirici" dediği kimseler arasındaki fark, bugün tamamen bireysel bir farklılığa dönüşme eğilimindedir; bu fark, yaratıcının *yaşam tecrübesinden* kesin biçimde arındırılmış bir alanı aşan bir dünya yaratma kapasitesiyle ilgili değildir artık. Tersine bu fark, az çok geliştirilmiş bir kişisel tarz kültünde yer bulur (son kertede kadim ölçütler sorununun kuluçkaya yattığı yer de burasıdır).

Hiç de ilgisiz olmayan bir başka örnek: Romantik bir dünya mevcuttur, "postmodern" bir dünyanın var olduğundan ise emin değilim. Gerçekten de romantizmi düşündüğümde, çok çeşitlilik ihtiva eden bir *akım* olmasına karşın (öyle ki, feyz aldığı farklı ulusal geleneklerle geliştirdiği bağlar gibi, romantizmi dönemlere ayırmak da bitimsiz bir tartışmanın konusudur), yine de romantik bir estetik, siyasal bir düşünce (genel olarak karşı-devrimci), bir tarih kuramı, hatta bir metafizik, kısacası bir "dünya temsili", yani sanatçılar –ressam, şair, müzisyen–, yazar ve filozoflar için ortak olan bir *Weltanschauung*[3] ayrıştırabiliyorum. Burada

[3] Sözlük karşılığı "dünya resmi" olan Weltanschauung "dünyayı algılama biçimi" olarak da karşılanabilir. –ç.n.

bireyleri aşan bir dünya vardır, sevebileceğim ya da nefret edebileceğim, ama bireyleri aşan varlığını yadsıyamayacağım bir dünya. Bugün hangi akım için aynı şeyi söyleyebiliriz? (Burada "ekol"lerden söz etmiyoruz, çünkü bireysel özgürlük fikrine aykırı görülen bu terim sanat alanında bütün geçerliğini yitirmiştir.

Yanlış anlaşılmayı önleyelim: Politik açıdan şüpheli olan "çöküş" ya da "gerileme" fikri kuramsal olarak pek ikna edici değildir – ister Spengler'de olduğu gibi "gerici" ve hararetli bir tarzda, ister Heidegger ve Leo Strauss çapındaki düşünürlerde olduğu gibi kayıp bir geçmişe duyulan özlemle ifade edilsin; ister liberal tüketimciliğin "soldan" eleştirilerindeki gibi gittikçe daha nadir olmakla birlikte "devrimci" bir tarzda dile getirilsin... Çağdaş sanatı niteleyen şey, yapıtların geçmiştekilere kıyasla yetenekten daha az nasibini alması kesinlikle değildir. Belki de basitçe sanatın iddiası değişmiştir: Çoğu sanatçı için bugün söz konusu olan (avangardlara ve bu akımın postmoderniteye kapı açan krizine ileride yeniden değineceğiz) dünyayı keşfetmek değil, sanatı yabancı bir gerçekliği tanımakta araç olarak kullanmaktır. Tam tersine, öyle görünüyor ki pek çok durumda (burada külli yargılardan kaçınmalıdır, zira çarpıcı istisnalar da mevcuttur: Bütün tarzlara el veren postmodern ortam genellemelerden iğrenir) yapıt bizzat sanatçılar tarafından benliklerinin uzantısı, özel olarak geliştirilmiş bir çeşit kartvizit olarak tanımlanıyor.

Nietzsche ve sonrasında Schönberg en güzel sayfalarını bu konuya hasrettiler: Kandinsky'nin pek çok kez tekrarladığı formüle göre, sanatçı, "katıksız iç dünyasını" daha iyi ifade edebilmek için dünyadan yüz çevirmeye yazgılı bir "yalnız"dır. Demek ki eşsiz bir yapıt esas olanı ifade etmeye artık yetememektedir: Esas olan, sanatçının "iç dünyasını" ahenklendiren tarz ve ton kaymalarında ve tereddütlerinde kendini dışavurabilecektir ancak. Dünyanın geri çekilişi kişisel tarz kültünden, hatta özgünlükten ayrılmaz. Kendi sürekliliği içerisinde çağdaşın bu

noktada modernden ne ölçüde ayrıldığını saptarız. Model ve amaç olarak insanlığı almakla birlikte, bilindiği gibi "doğaya uygun tasvir"i savunan Molière bizi insanın özünü aramaya teşvik eder. Çağdaşların dili ise "yaşam tecrübelerinin" dilidir.

Daha felsefi bir düzeyde "dünyanın sonu"nu tarihlendirmek mümkündür. Bu tarih hiç kuşkusuz Nietzscheci 'bilimsel önyargı' eleştirisine kadar gider; buna göre "sahici dünya" diye bir şey ancak "küçük düşüncemiz" için var olabilecektir. *Güç İstenci*'ndeki bir aforizma bunu açıklıkla ortaya koyuyor: "Kendinde olgu durumları yoktur," fakat "yalnızca yorumlar vardır," bir tek dünya değil, yaşayan bireyin bakış açılarından ibaret olan bir "dünyalar sonsuzluğu": "Bu nedir sorusu *anlam ortaya koymanın* bir şeklidir [...]. Aslında soru her zaman, *benim için* bu nedir sorusudur."

Elbette Nietzsche'nin söz ettiği bu "ben"in ne anlama geldiğini ve modern bireycilikle ("öznelliğin metafiziği"yle) girdiği ilişkiyi sorgulamak gerekecektir. Fakat şu var ki, Nietzsche nesnel gerçeklik fikrini kelimenin tam anlamıyla parçalayarak Aydınlanma kültürünün ölüm çanlarını çalar ve kültür üzerindeki hâkimiyetini gitgide arttıran *Weltlosigkeit*'ı [dünyanın yitirilmesi –ç.n.] ilan eder. Esaslı birtakım sebeplerden ötürü bu *Weltlosigkeit* bugün üç ayrı istikamete yönelme eğilimindedir.

Sanat alanında gittikçe belirginleşen bir şekilde Nietzscheci bir "dünya"da yaşıyoruz; bu terim tam olarak uygun görünmezse, en azından Nietzsche tarafından tasvir edilen perspektivizme tuhaf şekilde benzeyen bir entelektüel ortamda yaşadığımız söylenebilir: "Perspektifsel küçük birer dünya" olarak sanat eserleri artık *tek bir* dünyayı değil, yaratıcılarının yaşamsal güç durumlarını temsil eder. Elbette klasiklere uyarak falanca sanatçının hâlâ "hakikat"le bir ilişki geliştirdiğini, hatta yapıtında varlıkla bağlantının gizini araladığını iddia etmesi mümkündür. Ne ki, söylendiği gibi, bunu *kendi tarzında* yapar ve niyetleri tamamen farklı olabilecek sayısız sanatçıyla bir arada var olmak zorunda-

dır. Büyük modern sanat müzelerine yaptığımız ziyaretlerden öğrendiğimiz bir şey varsa, o da bu eserlerde ölçütün eksik olduğudur. Bunun nedeni budalaca söylendiği gibi, sanatın, özünde her türlü ölçütten azade olması değil –bu her zaman geçerli olmaktan uzaktır– dünyadan kopuk olması, günümüzde yalnızca salt *öznelerarasılıktan* hareketle ortaya çıkabilmesidir.

"Kesin bilimler" alanında ise durum bunun tam tersi gibi görünüyor. Bu bilimler, sanat alanında olduğu gibi anlaşmazlıklara ve itirazlara mahal vermediği için değil. Nitekim güncel araştırmaları tetikleyen tartışmalar hakkında yüzeysel de olsa edineceğimiz bilgi, bilim alanının mutabakat alanı olduğu yolundaki naif fikirden bizi kurtarmaya yetecektir. Ancak bu bilimlerin diğer disiplinlere kıyasla tümüyle farklı olan öğretimleri dikkat çekicidir: Öğrencilerin bilgi edinme sürecine katkısı üzerinde (haklı olarak) ısrar eden "aktivist yöntem"lerin olağanüstü gelişiminin etkisi altında kalan eğitim genelde giderek "liberal"leşen ilkeler benimserken, şahsi görüşlerin göreceliğinin cesaretlendirip övülmediği tek alan fen bilim öğrenimidir. Gerçi burada da öğrenci faaliyetlerine geniş bir alan ayrılmıştır, fakat yalnızca pedagojik olarak: Beğenelim ya da beğenmeyelim, bir matematik veya fizik sorununun çözümü şahısların ya da grupların kanaatinden bağımsızdır ve bilimlerin nesnellikle bağımızın son ilmeği olmaları gibi, basit ve geçerli bir nedenden ötürü bu bilimler söz konusu olduğunda, başka her alanda geçerli olan görecelik ortadan kalkmaktadır. Okullarda çocukların kendi öznelliklerine direnen kurumsal bir dünyayla karşılaşmaları belki de ilk ve son kez bu bilimlerle tanışmalarıyla gerçekleşiyor, zira bu dünya çocuğa, en azından onun düzeyinde tartışılmayacak normlar şeklinde sunar kendini. Bilimler belki de "öznelliğin metafiziği"nin ulaştığı son noktadır: Yine de klişelerle yetinmek istemiyorsak, bilimlerin bireysel kanaatleri düşünsel hayatın diğer alanlarında rastlanmadık şekilde boşa çıkardığını kabul etmek gerekir.

Son olarak, demokratik kültürün üçüncü ayağını oluşturan

şey tarihtir. Burada "tarih"ten geniş anlamıyla bildik tarih bilimi kadar, sosyoloji ya da psikanalizin örnek olabileceği gibi, tarihsellikle özlü bir bağa (sosyolojide mevcut olanın tarihi, psikanalizde bireyin tarihi) sahip disiplinleri de anlıyorum. Baskı âdetleri buna manidar şekilde tanıklık ediyor: Kurgu eserleri bir yana bırakırsak, kültürlü yahut kültürsüz kalabalıkların tercihlerinde neredeyse sürekli olarak öne çıkanlar, basitleştirilmiş bilimsel yapıtlar ve tarih denemeleridir – bu, *homo democraticus*'un yeni taleplerinde en derinlere kök salmış bir olgudur. Bilmediğimiz, fakat bizi bugün olduğumuz şey yapan ve böylece şimdiyi şekillendirdiği fark edilen geçmişin sahiplenilmesi sayesinde tarihin (ve bir kere daha söyleyelim, sosyoloji ya da psikanalizin de aynı şekilde) bize kendimizi anlattığı kabul edilir. Olayların basit bir koleksiyonu olmaktan uzak olan tarih sayesinde kendimizi gitgide otonom bireyler olarak inşa ettiğimiz özdüşünümsel (*autoréflexive*) bir disiplin haline gelmek amacındadır. Dolayısıyla insanların kendilik bilinci alanını hep daha da genişletmeyi istedikleri bir dünyada tarihin üniversitelerdeki fakültelerin şahı olarak ortaya çıkmasında şaşılacak bir şey yoktur. Hoşumuza gitsin gitmesin, tarihsel-siyasal kültürün insanlık üzerinde mutlak üstünlük elde etmiş olması muhtemeldir. Bizzat felsefe de geleneksel hiyerarşilerdeki altüst oluşu tescil etmek durumunda kalmıştır: Felsefe gitgide daha çok tarihe benziyor; özellikle de çelişkili şekilde, tarih felsefesi ya da en azından tarihçi felsefe (Foucault burada tipik bir örnek olabilir) haline gelmek üzere felsefe tarihi alanından çıktığı zaman...

Sanat alanında mikrokozmik monadlar, bilimsel nesnellik ve tarih: İşte bence öznelleşmenin asli çizgisini oluşturduğu günümüz kültürünün üç temel ufku bunlardır ve şüphesiz daha uzun zaman da böyle olacaktır; ve estetik de bu öznelleşmenin ayrıcalıklı yeridir. Zira postmodern sanatı olduğu kadar nesnellik arayışını da belirleyen, dünyanın parçalanması ve tarih bilgisi aracılığıyla yeniden kendimizi bulmak gayretleri aynı devrimin üç

görünümüdür hep. Bu devrimle insan dünyanın *telos*'u ve ilkesi haline gelir. Gelgelelim bu devrim belirttiğimiz gibi beğenideki bir devrimdir öncelikle; şimdi bunun gerekçelerini ana hatlarıyla sunmak gerekiyor.

Beğeninin Doğuşu

Tarihçi Karl Borinski'nin Baltasar Gracian'ın eserlerine hasrettiği güzel kitabında geliştirdiği teze göre, "beğeni" terimini metaforik anlamda ilk kez kullanma şerefi bu sanatçıya aittir.[4] Borinski'ye göre, bu mecazlı kullanım öznelliğin tarihinde gerçek bir kopuşa işaret eder: Beğeni kavramıyla birlikte ortaya çıkan şey modern hümanizmdir ve bu olgu Rönesans dünyasının tarihe gömülmesiyle eşzamanlıdır.

Bir kavramın doğuşunu tam bir kesinlikle tarihlendirmek daima güçtür, hatta belki imkânsızdır; ve Borinski'nin tezi, beklenileceği üzere, falanca antik yazarda, *gustus* kelimesinin geniş kullanımlarının keşfedildiği her seferinde eleştiriye uğramıştır.[5] Yine de kesin olan bir şey var: Yeni bir yetinin, güzeli çirkinden ayırma yeteneğinin ve bu ayrımın (ki bu *Krisis* kısa zaman içinde sanat eleştirisinin tekeline girecekti) tâbi olduğu kuralları aracısız, *duygu* (*aisthesis*) yoluyla kavramanın ifadesi olarak beğeni terimi –önce İtalya ve İspanya'da, sonra Fransa'da, İngiltere'de ve daha geç bir zamanda *Geschmack* kelimesine uygun bir karşılık bulmakta zorlanılan Almanya'da[6]– 17. yüzyılın ortalarına

---

[4] K. Borinski, *Balthasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*, Berlin, 1984.

[5] Bkz. A. Bäumler, *Das Irrationalitatsproblem in der Asthetik und Logik des 18 Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle, 1923, s. 19, n. 3.

[6] Avrupa'da beğeni kavramının yaygınlaşmasının tarihi taslak halinde Croce'un estetiğinde yer alır, aynı konu Bäumler tarafından daha sonra yeniden ele alınır.

doğru gerçeklik kazanmıştır ancak. Ve biz tam olarak bu yeteneğin temsilinden itibaren "modern estetiğin" (kaldı ki, bu iki terimin yan yana gelişi neredeyse bir tekrardır) dünyasına dahil oluruz. Üzerinde düşünülmeyi hak eden bir noktadır bu.

Burada özgünlük peşinde koşmuyoruz: Modernitenin, geniş çaplı dünyanın "öznelleşmesi" süreciyle tanımlandığı, kartezyen yöntemin üç dönüm noktasının da felsefi açıdan bu sürece model teşkil ettiği yolundaki tezi (Hegel, Heidegger ve diğerleriyle birlikte) verili kabul edeceğiz. Burada Descartes'ın yorumunun ayrıntılarına girmeden, *Meditasyonlar*'da olduğu gibi *Söylev*'de de kullandığı şüpheci yöntemin, politik ifadesini en açık şekilde devrimci 1789 ideolojisinde bulan her türden değerin öznelleşmesine bir model sunduğunu hatırlayabiliriz: Söz konusu olan *ilk olarak*, kabul gören kanıları, devralınan her türden önyargıyı "şüpheye tâbi tutmaktır", öyle ki bütün gelenek radikal bir şekilde *silinip süpürülsün*. Descartes, bir eşine siyasal alanda Devrimin *Ancien Régime*'de yarattığı kırılmada rastlanabilecek bir kopuşu felsefe alanında gerçekleştirir. *İkinci dönüm noktası* şudur: Temelini oyduğumuz bilimsel ve felsefi bilgi yapısını yeniden inşa etmek için bir dayanak noktası aranır. Ve sorgulayan *birey*, *özne* (ikisi arasında yapılabilecek ayrımın bu bağlamda pek bir önemi yoktur) olduğu için, bu amaca ancak kendi kesinliklerine bağlı olarak ulaşabilir yahut ulaşamaz. Bildiğimiz gibi, Descartes sonuç olarak yaygınlaşmış kuşkudan sıyrılma yolunu *cogito*'da bulmuştur. Demek ki *üçüncü dönüm noktası*, öznenin kendini yine kendi düşüncesi aracılığıyla, kendi öznelliği ve mutlak kesinliği üzerinden kavrayabilmesi üzerinden bütünlüklü bir bilgi *sistemi*nin kurulmasıdır (bu kelime henüz kullanılmamıştı, ama kısa süre sonra Leibniz tarafından kullanılacaktı).

Silip atma, öznenin kendisini tek mutlak kesin ilke olarak kavrayışı, radikal kuruculuk: İşte felsefi modernliğin ortaya çıkışını ilkece tanımlayan üç dönüm noktası bunlardır. Düşünme şeklinde meydana gelen ve kartezyen düşüncenin ortaya attığı

ya da en azından temalaştırdığı bu altüst oluşun doğurduğu sorunların dosdoğru merkezine gitmek için şunu fark etmek gerekiyor: Antiklerin dünyasında (ki burada bu terim felsefi mânâda, antikiteyi ya da politik mânâda *Ancien Régime*'i nitelendirir şekilde anlaşılabilir) değerlerin geçerliğini insanlar için temellendiren ve böylece insanlar arasında mümkün bir *iletişim* alanı kuran *Gelenek*'in kozmik düzeniyken, Descartes'tan itibaren sorun, başkaları için de geçerli olan değerleri yalnızca kendimizden yola çıkarak temellendirmenin nasıl mümkün olacağıdır (henüz dışlanmış olmayan Tanrı'nın müdahalesi artık öznenin felsefi düşünümü tarafından dolayımlanır ve bu mânâda özneye bağımlı hale gelir). Kısaca bütün mesele, kendimiz için olduğu gibi başkası için de, değerlerin aşkınlığını, onların öznelliğindeki radikal içkinliğe dayandırmanın nasıl mümkün olabileceğini bilmektir artık.

Estetiğe geçmeden önce, meselenin hangi mânâda açıkça kurucu özelliğe sahip olduğunu görebilmek için siyaset alanına kısaca değinirsek daha da açıklayıcı olacak. Karşı devrimciler devrimcilerden bile daha iyi fark etmişlerdi: Modern politikanın özünü teşkil eden ve özellikle jakoben ideolojide çarpıcı biçimde ifade bulan olgu, siyasal hümanizm olarak adlandırabileceğimiz şeyin ortaya çıkışıdır. Siyasal hümanizmden anladığım, iktidarın meşruiyetinden işe başlayarak bütün siyasal değerlerimizi, kaynağını doğadan ya da tanrısallıktan alan geleneğe değil, insana dayandırma iddiasıdır (belki de aşırı bir iddia, ama burada bunun pek önemi yok).

İlkel yasama üzerine yazdığı kitabının [*Législation primitive*] giriş bölümünde Bonald, alışkanlığı olduğu üzere, Fransız Devrimi'ni bir "felaket" olarak takdim ediyor. Bu "kanlı yıkımın" sebeplerini sorgularken üzerinde durulmayı hak eden şu satırları yazıyor: "Bu çağa kadar Hıristiyanlar *iktidarın Tanrı'dan geldiğini*, sonuç olarak da, onu uygulayan insanın iyi niyetinden bağımsız olarak, daima saygıdeğer olduğunu öğrettiler. (...): İktida-

rı uygulayan insanın somut şekilde tanrısallığa dayanan bir düzen tarafından atanması anlamında değil, Tanrı'nın yaratıcısı olduğu sosyal düzenin temel ve doğal yasaları üzerine bina olduğu için meşru olan bir iktidar..." Fakat Bonald'a göre, 15. yüzyıldan itibaren Luther ve Calvin şunu haber veriyorlardı: "Wiclef *iktidarda insandan başka bir şey görmüyor*; iktidarın ancak onu uygulayan insan iyi olduğu takdirde iyi olabileceğini ve hidayete ermiş gevşek bir adamın, ahlakça gevşek bir prensten daha çok yönetme hakkı olduğunu savunuyor. (...) T. Hobbes'un ve Locke'un *şartlı ve uzlaşımsal iktidarı,* J. J. Rousseau'nun *Toplum Sözleşme*'si, Jurieu'nün *Halk Egemenliği* gibi doktrinler buradan zorunlu sonuçlar olarak ortaya çıkıyor. *İktidar ancak insandan gelir: Meşru olması için, insanlarca konulmuş bazı koşullar yahut insanlar arasında yapılan ve çiğnendikleri takdirde yine ancak insan gücüyle yeniden tesis edilecek birtakım uzlaşımlar uyarınca kurulması ve uygulanması gerekir.*"

17. yüzyılda kartezyen metafizikte somutlaşan saf düşünce ile doğal hukuk okulunca yayılan, ardından da Devrim tarafından ortaya konan siyasal düşünce arasında, modern zamanların şafağında kurulan paralellik bundan daha özlü bir şekilde ortaya konamaz, siyasal modernliğin özü bundan daha iyi anlatılamazdı.

Bonald'ın hakkı var; insanı, toplumsal yapının temel taşı haline getiren "uzlaşımcılık" ilkece kartezyenizmle aynı üçlü yapıyı gösterir:

1. Descartes'ın yöntemsel şüphe sayesinde vardığı, geçmişten devralınan önyargıların silinip süpürülmesi noktasına, doğal hukukçuların "doğa durumu" dedikleri, siyasetin sıfırlandığı nokta karşılık gelir; bu kavramın icadı sayesinde iktidarın devri fikrinin (ki bu her şeyden önce gelenek demektir) deyim yerindeyse canına okunmuştur. Özü bakımından siyaset öncesi olan doğa durumu, filozoflar tarafından, devrim yanlısı bir tavrı daha o zaman haber veren *bir eleştirellikle* icat edildi: Söz konusu olan her şeyden önce (Durkheim'dan itibaren sosyologların çoğunun

sandığı gibi) hayali bir tarihsel yeniden yapılandırma değil, kurgusal bir varsayımdır; bu varsayım olmaksızın, iktidarın meşruiyeti sorunu, onun çözülmüş olduğunu ilan eden geleneğin egemenliği altında görünmez hale geldiğinden ortaya konulamaz bile. Siyasal iktidar hangi koşullar altında meşru addedilebilir? İşte bütün radikalliğiyle bu soru ancak uygar bir toplumun ortaya çıkışından önceki bir insanlık evresi varsayımına dayanılarak sorulabilir.

2. Descartes'ta şüphe ve silip süpürme evresini aşmaya izin veren şey bireye, *cogito*'ya geri dönüştür. Aynı şekilde Hobbes ya da Rousseau'da, kendini özgürce belirlemeye yetkin bir varlık olarak halkın icadı, yani bir *siyasal öznenin* icadı yoluyladır ki, iktidarın meşruluğu sorunu müspet şekilde çözülebilmiştir. Siyaset felsefesi 17 ve 18. yüzyıllardan itibaren artık özü itibariyle bir hukuk felsefesi şeklini alacaktır. Kuşkusuz bazı istisnalar yok değil (Montesquieu'yü düşünebiliriz), fakat istisnaların kaideyi bozmadıklarını söylemek abartılı olmayacaktır. Gerçekten de klasik çağın en büyük siyasal düşünürlerinin neredeyse tamamı, *doğa durumu* ve *toplumsal sözleşme* gibi kavramların tartışılmasının merkeze koyduğu "hukuk doktrinlerini" geliştirmekle uğraşır. Çoğu yorumcunun fark ettiği gibi bu doktrinlerin esas amacı *siyasal meşruiyetin geleneksel* temsilleriyle hesaplaşmaktır. Eskilerde, daha genel olarak bütün geleneksel iktidar kuramlarında söz konusu olanın aksine, doğa durumu ve toplumsal sözleşme kavramları değişik yorumcularca farklı şekillerde anlaşılmalarına karşın temelde şunu ifade eder: *Meşru siyasal iktidar doğal ya da tanrısal bir düzeni taklit eden değil, kendini bireylerin iradesine, uygun felsefi terimi kullanacak olursak öznelliğe dayandıran iktidardır*. Böylelikle demokrasi ilkesi, halkların kendi kaderlerini belirlemelerinin mümkün olduğu fikriyle birlikte siyaset felsefesini istila eder.

3. Doğa durumunun ve hukuk öznesi olarak halkın icadından sonra, toplumsal yapının bütününü bireylerden ibaret bu atom-

lardan yeniden inşa etme projesi, modern dünya kavrayışının üçüncü evresini oluşturur. İster doğa durumunda herkese egemen olan ölüm korkusunun insanları güvenlik için işbirliği yapmaya ittiği Hobbes'ta, ister toplumsal örgütlenmenin amacının mutluluk değil özgürlük arayışı olduğu Rousseau'da olsun, siyasal toplum, en azından meşruiyet sorunuyla ilgili olarak, bireylerin iradelerinin hayata geçirilmesi şeklinde ortaya çıkar. Bütün değerlerin, öznenin temel kabul ettiği şey üzerinde yeniden inşa edilmesi şeklindeki kartezyen fikir burada en olgun ifadesine, en geniş kapsamına ulaşır; zira bireycilik modeli bariz bir zorlukla karşılaşmaksızın kolektif alana yayılır. Fransız devrimcileri, İnsan Hakları Beyannamesi'nden bireylerin topluma karşı ödevleri olduğu fikrini çıkartarak, bireylerin yalnızca hakları olduğu ve başkasına karşı ödevlerimizin ancak başkasının birey olarak bize karşı sahip olduğu hakların simetriği olduğunu ileri sürerek işi daha da sağlam tutacaklar ve beşerin müdahalesinden doğan siyaset mantığına son şeklini vereceklerdi.

Alışılmış öngörüsüyle Tocqueville'in altını çizdiği gibi, her ne kadar Descartes radikal yöntemini saf felsefenin dışına yaymamış olsa da, her ne kadar "siyasal olanı değil felsefi olanı kendi başımıza sorgulamamız gerektiğini" beyan etse de, her şeye karşın "kalıplaşmış formülleri" ortadan kaldırmak, "geleneğin egemenliğini" parçalamak ve "öğretmenin otoritesini" yıkmak ona mal edilmiştir. Öyle ki Descartes'ın yöntemi sonunda, toplumsal yapının dönüşümüyle birlikte, "aklın ortak kuralları haline gelmek ve topluma (yalnızca Fransız toplumuna değil, fakat daha genel olarak demokratik topluma) nüfuz etmek üzere okullardan çıkmak"[7] durumunda kalmıştır.

Estetiğin ortaya çıkışını bu bağlama yerleştirmek gerekir. Kabul gören bir kanaatin tersine estetiğin sorunsalı hiç de zamanla değişmez değildir. Tam tersine estetik, modern zamanla-

---

A. de Tocqueville, *La Démocratie en Amérique*, II, 1. Bölüm.

rın ortaya çıkışının en güvenilir göstergesidir. Bizzat terimin kendisi 1750 tarihli bir felsefe kitabının başlığında ilk defa ortaya çıkmıştır. Leibniz ve Wolff'un takipçisi olan Alexander Gottlieb altı yüz sayfalık *Aesthetica*'sını bu tarihte Latince kaleme almıştı.

Bir felsefe disiplini olarak estetiğin ortaya çıkışı, güzel temsilinde meydana gelen radikal değişime ayrılmaz şekilde bağlıdır; bu temsil *beğeni* çerçevesinde, yani insanda öznelliğin esası haline gelecek olan, en öznel şey üzerinden düşünülmektedir artık. Gerçekten de beğeni kavramıyla birlikte, güzel olan, insan öznelliğiyle o derece yakından ilişkili hale gelmiştir ki, son noktada sağladığı zevk, bizde yarattığı duygular veya *duyumlar* tarafından tanımlanır.

Sanat felsefesinin en temel sorunlarından biri kuşkusuz bir şeyin güzel olup olmadığını söylemeye imkân veren ölçütlerdir. Güzel, öznelliğin en kişisel boyutu olan beğeni çerçevesinde temellendirilirken, bu konuda "nesnel" bir cevaba nasıl ulaşılabilir? Ve yine güzel olan diğer bütün modern değerler gibi herkese hitap etmek, herkesin hoşuna gitmek iddiasındayken böylesi bir nesnellik arayışından nasıl vazgeçilebilir? Estetiğin kaçınılmaz şekilde karşılaştığı kaygı verici sorun budur ve en temelde *a priori* olarak bireycilik de, bilgi kuramı alanında (öznenin temsillerinden yola çıkarak nesnellik nasıl temellendirilebilir?) olduğu gibi siyaset alanında da (toplumsal olan nasıl bireylerin iradesi üzerine inşa edilebilir?) benzer sorularla karşılaşır: Bu sorular *a priori* ve temeldir, çünkü estetiğin tarihi dünyanın öznelleşmesinin ya da daha açık olarak, uzun bir süreç içerisinde çağdaş kültürü niteleyen *dünyanın geri çekilişinin* kusursuz sahnelendiği düzlemdir.

Estetiğin Üç Temel Sorunu

Beğeninin ortaya çıkışıyla birlikte demek ki, antik sanat felsefesi yerini bir duyarlık (*sensibilité*) kuramına bırakmak zorun-

dadır. Bu dönüşüm, modern kültür düşüncesi açısından belirleyici olacak üç temel soruna yol açar: İlk olarak, *güzelin akıldışılığı* düşünülür olanın karşısında duyulur olana[8] özerklik kazandırma amacı çerçevesinde insan ile Tanrı arasında yeni bir ilişki başlatır; bu yeni ilişki modernliği gitgide daha fazla belirleyecektir. Ardından Eskiler ve Modernler arasındaki tartışmalardan (yani Diderot'dan epey zaman önce) itibaren geleneğin sorgulanmasına yol açan *eleştirinin* doğuşu; bu sorgulamadan hareketle de, müellifin özgünlüğüne dair yepyeni bir kavrayış sunacak sanat tarihi fikri mümkün hale gelecektir. Son olarak da görünüşte klasik, gerçekte ise tipik biçimde modern olan güzellik ölçütü teması çerçevesinde ve insanlar arasındaki *dolayımın* temel mesele haline geldiği bireyci bir kültür dahilinde *sensus communis* [sağduyu veya ortak beğeni] sorunu ortaya çıkacaktır.

1. *Güzelin Akıldışılığı: İnsan-Tanrı İlişkisindeki Kopuştan Ortaya Çıkan Duyulurun Özerkliği*

Etkileri Fransız klasisizminde hâlâ hissedilen (fakat göreceğimiz sebeplerden dolayı aslında daha o dönemden modern zamanı yansıtan) Platoncu geleneğe göre güzel, gerçeğin "duyulur bir temsili" (yani bir illüstrasyonu) olarak, yani ahlaki yahut entelektüel bir hakikatin, nesnel (görsel ya da işitsel) duyarlık bağlamına aktarılması şeklinde tanımlandı. Elbette ki bu koşullar altında sanat felsefeye göre ancak ikincil konumda olabilirdi: Çünkü duyulur olan tarafından dolayımlanmış bir hakikati kavramanın, kendinde ve kendi için olan bir hakikati tanımaya yeğ

[8] Metinde geçen *sensible* sözcüğünü duyulur veya duyulur olan; *intelligible* sözcüğünü ise düşünülür veya düşünülür olan diye karşıladım. Şahsen daha doğru karşılıklar olduğunu düşündüğüm hissî ve aklî sözcüklerini artık yaygınlaşmış kullanıma ters düşmemek adına ve bu metin bağlamında, söyleyişte kimi güçlüklere yol açacağı için tercih etmedim. –ç.n.

tutulabileceğini düşünmek güçtür.

Zaten Platonculukta, Hıristiyan teolojisinde, hatta kartezyenizmde de düşünülür dünya duyulur dünyadan daima üstündür. Burada söz konusu olan formül uyarınca: Tanrı'nın bakış açısı tümüyle düşünülür niteliktedir ve insana özgü bir sınırlılık ve kusurluluk olan duyarlıktan etkilenmemesiyle tanımlanır (yani buradaki insanbiçimci benzetmelerin bir anlamı olabileceği kabul edilirse, Tanrı Âlim-i kül'dür (Her şeyi bilen Tanrı), onun nazarında her şey saydamdır).

Klasiklerin bakış açısından, duyarlığın incelenmesine özerk bir bilim kimliği kazandırma tasarısı olarak estetiğin yalnızca teolojiden değil, Platonculuktan esinlenen bütün felsefelerden de nasıl büyük bir kopuş mânâsına geldiği artık anlaşılabilir. Tespit edilmesi gereken bir nokta da şudur: Estetiğin konusu olan duyulur dünya *yalnızca insan için vardır*; estetik en kesin anlamıyla insanın özüdür. Kendine özgü bir disiplin sıfatıyla estetiğin doğuşu, konusunun özerkliğini iddia eder ve böylece 18. yüzyılın her alanda başlattığı altüst oluşu özlü şekilde ifade eder: Metafizik ve din karşısında pozitif bilimlerin sınırlı bilgi birikimindeki artışın çoktan gerekli kıldığı, beşeri bakış açısına meşruiyet kazandırma projesini bütün öteki dönüşümlerden daha iyi estetik sembolize eder.

Kutsalın beşeri olan karşısında gittikçe gerilediği bir dünyanın yaratılmasıyla duyarlığın özerkliğinin kazanılmasının nasıl örtüştüğünü ve bunun üç aşamada nasıl gerçekleştiğini ilerleyen sayfalarda göreceğiz. Baumgarten'in *Aesthetica*'sı ve Johann Heinrich Lambert'in (1766 tarihli, uzun bir soya sahip "*fenomenoloji*"lerin ilki olan) *Phénoménologie*'siyle birlikte, duyulur "fenomen"lere özgü bir mantığı ortaya çıkarma tasarısı somutlaşmaya başlar: Güzel, insana özgü olarak ortaya çıkmakla kalmaz, aynı zamanda insan duyarlığı, tanrısal bakış açısının tümüyle göreceleştiremeyeceği kendine has bir yapı olarak temsil edilir. Yine de duyulurun düşünülürle ilişkisindeki köklü özerkliğinin

düşünce tarihinde ilk kez temellendirilmesi için *Saf Aklın Eleştirisi*'ni beklemek gerekecektir; böylece *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ne kuramsal bir yer de açılabilecektir. Kant'ta hâlâ aklın zorunlu bir İdesi statüsünü muhafaza eden düşünülür dünyanın tamamen ve kökten ortadan kaldırılması işi Nietzsche'ye düşecektir. İsterse basit bir fikir biçiminde olsun, Tanrı'ya yapılan her türden göndermeyi eleyen Nietzsche, insanî olan duyulur dünyaya tek ve biricik dünya olma statüsü verir (öte yandan bu tek dünyadan bir perspektifler sonsuzluğu çıkacaktır). "Hakikat-dünya"yı (Platon'daki düşünülür olanı, Hıristiyanlığın öte dünyasını) tasfiye ederek Nietzsche aynı zamanda metafiziğin, duyulur dünyayı görünüme indirgeme iddiasını da tasfiye eder. Ve mademki hakikat masala dönüşmüştür, filozof yerini sanatçıya bırakmalıdır: *İncipit aesthetica!*[9]

Modern kültürün bir ilkörneği olarak estetiğin kuruluşunun farklı aşamaları, yukarıda (bütün saygımızla Leo Strauss tarzında) yaptığımız gibi, çizgisel bir sürecin uğrakları şeklinde tasvir edilebilir; elbette bunun aksine, öznelliğin yavaş ilerleyişinin, pek cazip "gerileme" terimiyle yapılan tanımlara başkaldıran gerilim ve dirençleri sunabilmesi de mümkündür. Kutsalın (ya da düşünülür dünyanın) geri çekilişine artık bir özne olarak görülen insanın ortaya çıkışının eşlik ettiği bu farklı aşamalara her defasında hangi öznellik tanımlarının bağlandığını özellikle incelemek gerekecektir.

Buna karşılık öteden beri açık olan bir şey varsa o da, duyulur nesne sıfatıyla özerk hale gelen güzel nesnenin bu gelişim içerisinde akıldışının tarafına geçtiğidir. Kesinlikle anlaşılmaz olarak ilan edilen güzel nesne, *ipso facto* [fiilen –ç.n.] akıldışı hale gelir ve bu bakış açısından estetik, mantığa karşı gerçek bir meydan okuma hüviyeti kazanır. Bäumler'in gayet güzel gördüğü gibi, akılcı felsefe de "akıldışı" olanın statüsü sorununa daha

---

* Estetik felsefeyi kapsar mânâsında. –ç.n.

9 Özellikle bkz. III. Bölüm, *Idea*.

fazla ilgisiz kalamayacaktır artık. Leibniz'den Hegel'e kadar (hatta Freud'u da ekleyebiliriz) Alman düşüncesinin merkezindeki sorun bu olacaktır. Ancak güzelin bu "nesnel" akıldışılığına doğal olarak yeni bir özne tanımı karşılık gelecektir: Özne artık güzelin tezahürünü akılla ya da güzelliği tanımlayan kurallarla (böyle kuralların var olduğu kabul edilse bile) değil, bambaşka bir yeti yardımıyla kavrayabilecektir. Duyulur nesne olarak güzel nesnenin akıldışılığının öznel bağlaşığı şeklinde anladığımız beğeni kavramıyla modern estetik işte bu bağlamda karşılaşır. O halde öznellik artık yetilere indirgenemez ve insanlık artık hayvanlıktan yalnızca aklın erdemleriyle ayrılmaktan çıkar.

İnsanın bu yeni statüsüne estetiğin karşısına dikilen ikinci bir sorun karşılık gelir.

2. Eleştirinin Doğuşu: Geleneğe Karşı Tarih

Sanat eleştirisini ve sanat tarihini mümkün kılan şartlar, eskiler ile modernler arasındaki çekişmeden bu yana nüve halinde mevcuttur. Boileau'da modernliğin ilkesinin bu anlaşmazlıkta taraf olma biçiminde, gizliden gizliye etkili olduğunu görürüz: Boileau'nun gözünde eskilerin üstünlüğü (Rönesans döneminde* bile hâlâ geçerli olduğu gibi), onların eski olmaları ve bu sayede saygıya ve övgüye değer bir geleneği somutlaştırmaları değildir artık.

Antik yapıtlara değerini veren şey bir norma, yani özünde kendilerinden üstün bir ilkeye uyma kapasiteleridir daha şimdiden. Estetik anlayışları kartezyenizmden esinlenen Fransız klasikleri için bu normun aklın, yani *öznenin bir yetisinin* normu olduğunu ekleyecek olursak, daha o dönemde gelenekselin, eleş-

---

Rönesansla ilgili olarak Erwin Panofsky'e başvurulmalıdır. Ona göre, hiç değilse "sanatçının salt öznel ve bireysel takdirinin doğru bir oran için asla ölçüt sunamayacağı" konusunda bu dönemde bir mutabakat vardır.

tiri ve tarih yapma imkânını hayata geçirilebilecek denli sarsılmış olduğunu görebiliriz: *Eleştiri imkânı söz konusudur*, çünkü geleneğin normları dışında da normlar, yani yapıtları değerlendirmekte kullanılabilecek bir *ölçüt* mevcuttur (tehdit altındaki gelenekten yana olduklarını düşünenlerin bile farkında olmadan ve bir çelişki kabilinden, *de facto* kullandıkları bir ölçüttür bu); *yeni bir tarihsellik söz konusudur*, çünkü bu koşullar altında, ideal normların tasarlanma şeklinde bir evrim, hatta bir ilerleme fikri akıl almaz bir fikir değildir artık.

Bu koşullarda özgünlük bir değersizlik göstergesi olmaktan da çıkmıştır. Hatta bu özellik, sanatçı ismine layık birinden talep edilmesi meşru bir değer haline gelir. Sanatçı toplumun değerlerini görüntülere, seslere ve kelimelere dökmekten başka şey yapmayan bir ozan değildir artık: kelimenin tam mânâsıyla bir müellif haline gelmiştir, yani özgün yaratım kapasitesine sahip birey olmuştur.

Eleştirinin ve sanat tarihinin daha önce klasikler tarafından önü açılan gizil imkânları gerçek anlamda ancak 18. yüzyıl başında somutlaşacaktır gerçi. Ama öznenin geleneğe değer biçme mertebesine yükseltilmesinde bu imkânlar aslında en başından beri mevcuttur. Duyumcuların *psikolojizmi* (ruh bilimcilik), Dubos'nun, hatta Montesquieu'nün "ulusalcılığı", beğeninin tarihselliği fikrini geliştirerek bu sürece ekleneceklerdi: Voltaire'in karakurbağası* derisini güzellik timsali olarak görmekle kalmaz, aynı zamanda Güzelin özü, yani *to Kalon* anlayışı İtalyan, Fransız ya da Alman oluşuna göredir.

Böylece özgünlük anlam değiştirir: Kavram, öznelliği âdeta analitik biçimde içermektedir (yapıtın özgünlüğü daima *birey* müellif olarak sanatçının özgünlüğüyle ilişkilidir). Ama bu temel

* "Bir karakurbağaya güzelliğin, en yüce Güzelin, *to Kalon*'un ne olduğunu sorun, size kendi derim diye cevap verecektir" (*Dictionnaire philosophique*, Güzel maddesi).

saptamaya tarihsellikle ilgili bir diğer saptama eklenir: Salon benzeri, içinde zekâ yarıştırılan ortamlarda özgün olmak değildir artık mesele; özgünlük bundan böyle sanat tarihi kantarında tartılacaktır; bu tarih içerisinde isminden bahsettirme hakkını elde etmek için ise *yenilik getirilmelidir*. Süreç göz önüne alındığında koşullar XX. yüzyılımızın kimi avangard akımları için olduğu gibi olgunlaşmış değildir henüz, fakat temel şartlar çoktan yerine getirilmiştir bile – nitekim Fransız Devrimi'nin sonucu bir zaman anlayışının etkisiyle ortaya çıkan ve müzelerin düzenlenişine egemen olacak kronoloji tutkusu kurumsal düzeyde bunun işaretlerini vermektedir.

"Modernizmin" yıkıcı kararsızlıklarını belirleyecek olan gelenekle bağı koparma, yenilik getirme kültü en derinde öznelliğin ortaya çıkışında temel bulur; öyle ki, netleştirilmesi gereken bir bağlamda çağdaş sanat bir yönüyle hâlâ modern estetiğin güdümündedir.

3. *Ortak Beğeni ve İletişim: Güzel Hakkında Tartışılabilir mi?*

Mantıksal çelişkiye benzerliğinden ötürü cüretle ifade edebileceğimiz bir paradoks: Güzel obje tamamen öznel olarak değerlendirilebiliyorsa, yalnızca ele avuca gelmeyen bir yeti olan beğeni yoluyla kavranabiliyorsa, bir sanat yapıtının ya da doğanın güzelliği konusundaki mutabakat nasıl söz konusu olabiliyor? Oysa güzel bir manzarayı, Homeros ve Shakespeare'in yazılarını, İtalyan ressamlarının eserlerini beğenenler *çoktur*... Paradoks kuşkusuz hiç de basit değil. İlk bakışta bayağı gibi görünebilir. Ama öyle değildir.

Bazı açılardan sanki estetik, çağdaş felsefenin nihayete erdiği yerden, yani görecelik sorunundan kaynaklanıyor gibidir. Metafiziğin Nietzscheci ve Marksçı eleştirisinin etkisiyle, yine sosyal bilimlerin de etkisi altında, kendinde zaman dışı ve ebedi değer-

lerin olmadığı fikrine gitgide daha çok alıştık. Bütün normları, bütün entelektüel, ahlaki ya da siyasal kurumları tarihin, yeniden canlandırılması anlamsız görülen bir tarihin ürünleri olarak görmek eğilimindeyiz. Bugün "evrenselin krizi"ni yaşadığımızı söylemek bizim için çok kolay.

Yine de bu göreceliğin felsefe alanına sirayet etmesi uzun zaman aldı. Uzun zaman (Foucault'ya gelinceye kadar) bu alan kendisini *bozguncu*, bu sebeple de sıradışılığa eğilimli diye sundu. Gerçek bir naiflik miydi bu, yoksa ciddiyetsizlik mi? Hangisi olursa olsun bir şeyi açıklığa kavuşturmalıyız: Tarihselcilik aslında her yerde hâkimdir. Liberal toplumlarda kabul edilemeyecek kadar güçlü bir devrimci potansiyel taşıdığı için bastırılmış bir düşünce olmaktan çok uzak olan tarihselcilik, bu toplumların en sağlam, en belirgin temelini oluşturur. Bugün herkes gözlemleyebilir; sözde sıradışılık o kadar merkezi bir konuma gelmiştir ki, baskın yeni ideolojiyi oluşturmaktadır: "Mutlak" bir hakikatin var olabileceği fikri (ki bu yalnızca hakikatin göreceli olmadığı anlamına gelir, terim kötü bir mânâ kazandığı için bunu hatırlatmamız gerekiyor) henüz liseye başlamış birini öfkelendirmezse güldürebilir ancak. Her koşulda bu fikir mutlak bir kanaate toslar: Mutlak bir hakikatin olmadığı kanaatine.

Bir kere daha belirtelim: Uzun bir tarihin sonunda ortaya çıkmış bir üründür bu ve modern felsefe Marx ya da Nietzsche'yle değil, ebedi/ezeli hakikatlerin ulaşılmazlığına kesinkes inanan Descartes'la başlar.

Estetikte ise durum çok farklıdır: Güzel olan, içinde nesnelliğin izine rastlamanın çok güç olduğu fazlasıyla öznel bir yetiye dayandırılmakla birlikte, estetiğin tarihi, en azından 18. yüzyılın sonuna kadar, görecelikten ölçüt arayışına doğru seyredecektir. Gerçekten de estetik alanında şüpheci tutum paradoksal bir biçimde saf felsefede, hatta etik ve siyasette olduğundan çok daha zor ortaya çıkar; bunun sebebi de oldukça basittir: Estetikte şüpheci tutum kendi sıradanlığının ağırlığı altında derhal çökü-

verir. Çünkü bilimsel bir hakikatin olmadığı yahut pozitif bilimlerin ortaya koyduğu hakikatlerin yanılsamanın doruğu olduğu şeklindeki Nietzscheci tez, sabit hale gelmiş birtakım kesinliklerle doğrudan zıtlaşarak ilgi çeker; oysa sözgelimi "beğeninin öznel olduğu" fikri, herkesi ve her şeyi sarsmak bir yana, ilgi çekici bile değildir. Tersine, beğeni alanında kanıtlar ileri sürmenin, hatta güzelliğin ölçütlerini bulmanın mümkün olduğu görüşünün sağduyuya aykırı olduğu bile söylenebilir.

Modern estetiği belirleyen arayış, yani güzel olanla (beğeniyle) ilgili ölçütlerin araştırılması da aynı derecede temeldir. Genel olarak modernitenin merkezi sorunu ancak bu düzeyde en zorlu ve kesin şekliyle ortaya çıkar: Nesnelliği öznellikte, aşkınlığı içkinlikte nasıl temellendirmeli? Başka deyişle: Toplumsal bireylerden yola çıkarak inşaya kalkışan bir toplumda bağları (elbette toplumsal bağları, ama sadece onları da değil) nasıl düşünmeli? Burada savunacağımız tezi peşinen ortaya koyalım: Bu sorun en saf haliyle estetik alanında görünür hale gelir, çünkü birey ile toplumsal, nesnel ile öznel arasındaki gerilimin en şiddetli olduğu alan estetiktir. Bizi hem kolaylıkla hem de gizemli bir şekilde bir araya getiren şeydir güzellik. Bütün tahminlerin aksine, büyük sanat yapıtları hakkındaki mutabakat, herhangi başka bir alanda olduğundan çok daha büyük ve sağlamdır. Hume'un bir argümanına benzeterek diyebiliriz ki, Bach'ın ya da Shakespeare'in büyüklüğü konusunda (Newton fiziği bir yana) Einstein fiziğinin geçerliği üzerinde olduğundan daha az anlaşmazlık vardır. Ve estetik söz konusu olduğunda hâlâ yine de en yoğun ve aşikâr haliyle öznelliğin merkezindeyizdir.

Öznelliğin Tarihi Olarak Estetiğin Tarihi

Düşünülenin aksine, "Descartes'tan Nietzsche"ye (veya daha Straussçu bir okumayla Machiavelli'den Sartre'a) dek felsefe hiç de *öznelliğin metafizik kavranışının* çizgisel gelişimi değildir. Gü-

ya en başta, cogito anında mükemmel olmayan bu gelişimin kemale ermesi "güç istenci" kavramıyla olmuştur. Oysa sözgelimi kartezyenler ve ampiristlerde, Kant ve Fichte'nin transandantal felsefelerinde, son olarak Hegel ve Nietzsche'de var olan farklı özne kavrayışları arasındaki gerilim ve zıtlaşmalar gerçekten o kadar derindir ki, bunları tek bir denklemde "çözmeye" çalışmak hepten nafiledir. Modern düşüncenin bu uğraklarının tarihini bütün çeşitliliğiyle yeniden kurmak, *insanın ölümünden sonra*, metafizik öznelliğin türlü türlü sökümünden sonra bugün hâlâ öznenin konumunu belirlemeyi amaçlayan bir felsefenin en temel ödevlerinden biridir.

Daha önce belirtilen sebeplerden ötürü, estetik tarihi bu yolda ayrıcalıklı bir yol göstericidir. Yine de bir tarih araştırmasından beklenebilecek eksiksizliğin peşinde olmadım: Burada Shaftesbury ve Burke, Goethe ve Lessing, Solger ve Alman romantizmi hakkında veya Benjamin ve Adorno'nun estetiği hakkında mülahazalar bulunmuyor. Buna karşın modern öznelliğin tarihinin çeşitli önemli anlarını indirgenemezlikleri içinde yeniden dile getirmek söz konusu olduğundan belli bir sistematik gözettim. Araştırmam sırasında pek tanınmayan bazı isimler, örneğin Bouhours ve özellikle Baumgarten ve Lambert bu kırılma noktalarının doğru analizi için vazgeçilmez göründüler. Daha ilerde somutlaşacak sebeplerden ötürü özne sorununun belirli biçimlerine karşılık gelen beş büyük uğrağı ele almalıyım.

1. Kalp ile Akıl Arasında: Estetiğin Ön Tarihi veya "Cogito"ların Çekişmesi

Bir yanda sanatı bilimle benzeştirerek kavrayan ve ona "doğaya göre tasvir", yani gerçeği temsil etme amacı bahşeden bir çeşit klasisizm, öte yandan ise güzel yapıtta tutkunun dile gelmez coşkularının ifadesini gören bir "zarafet" ya da "duygu" estetiği... Bu ikisi arasındaki keskin zıtlık genelde kabul gören bir

kanaatin aksine* *17. yüzyıldan itibaren* görünürdür. Karşı karşıya gelen, bu iki güzellik kavrayışının da ötesinde –ki bu ikisi arasındaki çatışma bütün 18. yüzyıl boyunca sürecektir– öznelliğe dair iki farklı bakıştır: Bunlardan Hıristiyan kökenli olanı *cogito*'nun özünü akılda görürken, Pascalcı, hatta duyumcu olan diğeri bu özü başka yere, kalbe ya da hislere yerleştirir. Yine de görünüşte temelden uyuşmaz olan bu iki konum ortak bir zeminde mücadele etmektedir: bireycilik zemininde. Her iki durumda da aslında özne, diğerleriyle ancak üçüncü ve aracı bir terim vasıtasıyla iletişime girebilen bir *monad* olarak düşünülür. Bu monadlar Leibniz'e göre "kapısız, penceresiz"dirler. Güzel olanın ölçütüne dair güç soruya karşılık verecek olan *sensus communis,* kuram olarak böylesi "uydusal" bir modele dayanır: Leibnizci rasyonalizm ile Berkeley ve Hume'un ampirizminin yan yana durduğu bireyciliğin bu erken çağında, güzel nesnenin gerektirdiği öznelerarasılık (güzelin özneler arasında belli bir mutabakat üretmesi) ancak bir Tanrı fikrinden yola çıkılarak düşünülebiliyordu; monadların monadı Tanrı tikeller arasındaki uyumu garanti ediyordu.

İlk estetik, Baumgarten'in *Aesthetica*'sı işte tam olarak böyle bir modele karşı kuruldu. Zira bu yeni, kesinlikle modern olan disiplinin ortaya çıkışı, kutsalın bakış açısının insanın bakış açısı lehine gerilemesini gerektirir: İşte bu bedelle ve yalnızca bu bedel karşılığında, duyulurun özerkliği, yani güzelliğin kendine has ifadesini bulabildiği alan kesin olarak ele geçirilebilmiştir.

2. Kantçı Uğrak: Düşünüm ve Öznelerarasılık

Leibnizci rasyonalizmin sınırlarına fazlasıyla sıkışmış olan *Aesthetica* duyulurun özerkliğini düşünülürün karşısında tam olarak temellendirememiştir. Olağanüstü yenilik potansiyellerine

---

* Cassirer'in yanılgıya düştüğü bu noktaya geri döneceğim.

karşın ilk estetikler belli bir Platonculuğun etkisi altında kalmışlardır: Bu estetikle son kertede güzelliğe, hukuka, gerçeğe ya da iyiye ayrılan yer kadar seçkin bir yer ayırmayı asla başaramadılar.

Göreceğimiz üzere estetiğin bütün tarihi boyunca mutlak belirleyici olan bu savı burada ana hatlarıyla kolaylıkla ortaya koyabiliriz: Güzellik bir görünüşten, doğru bir düşüncenin ya da ahlaki bir kesinliğin duyulur tezahüründen ibaretse, asli değerinin kendisi dışında, yani *dışavurduğu* iyide ya da hakikatte bulunacağı açıktır. Hatta güzellik kendisine has olmayan, fakat daima kendisi dışında, spekülatif felsefede, bilimde veya etikte tanımlanan ve temellenen bir içeriğin *işlenmesinde* yetenekten medet umuyor olabilir ancak. İşte her türden klasisizmin nişanesi budur: Bir tablo ya da şiir *her şeyden önce* işlediği konunun soyluluğuyla değer kazanıyorsa, eserde hakikat, Boileau'nun formülüyle "ölçüyü sıkı tutarak" hükmetmekteyse, sanat daha baştan kültür alanına tâbi bir konuma yazgılı değil midir? Duyulura düşünülür karşısında teorik ve pratik olmak üzere iki yönden özerklik kazandırma çabasının mantığı da budur. Hiç şüphesiz Kant'ın klasisizmin sınırlarını aşmasını ve düşünce tarihinde kesinlikle ilk kez güzelliğin kendine has varlık kazandığı bir estetik geliştirmesini mümkün kılan da bu çeşit bir özerklik savıdır. Bu estetikte güzellik nihayet kendi dışından ona gerçek bir anlam bahşeden özün basit yansıması olmaktan çıkar.

Platonculuğun (düşünülür olanın duyulur olana önceliğinin) bu görülmedik tersyüz edilişinin öznelliğin tarihini de altüst ettiğini görmek gerekir. Burada duyulur olanın *sonlu* bilginin, yani insanlık durumunun en mükemmel işareti olduğu fikrini akılda tutmak yerinde olur. Maddi bedene, sınırlı akla sahip insanı Âlim-i kül, saf akıl olan Tanrı'dan ayıran şey tam da budur. Duyulur olanın özerkliğinin ilanı bu bağlamda kutsal olan ile insani olanın köklü, belki de kesin ayrımı anlamına gelir. Hatta şu da var: Bu ilan, insana has olan, her türden kutsal ya-

sadan kaçıp kurtulan ve yine de bir kusurluluk durumu yahut tanrısal olan karşısında bir noksanlık olmayan bir alanın varlığını gerektirir. Kutsalın eski statüsüne indirilmiş ölümcül bir darbe, kibirli bir kalkışma olan bu ilanın siyaset alanındaki bir başka kutsal-karşıtı suçun, Fransız Devrimi'nin kültür alanındaki benzeri olduğunu söylemek abartılı olmaz.

Böylece estetiğin doğuşunun kutsalın geri çekilişine sıkı sıkıya bağlı bir vaka olduğu açığa çıkıyor. İşte bu geri çekiliş sayesindedir ki, Kant'ta sonlu *düşünüm* ismini alan yeni bir öznellik şekli ortaya çıkıyordu. Bu yeni temsilin, "düşünümleyen" yargı olarak anlaşılan beğeni yargısının teorisinde nasıl somutluk kazandığını göreceğiz – sezileceği gibi burada tesadüften eser yoktur, çünkü bu beğeni yargısı ancak sonlu, yani hisseden ve Tanrı'dan ayrı yaşayan bir özne tarafından verilebilirdi. Yine bu yeni temsille birlikte, güzelliği temaşa eden kişinin de, diğer monadlarla ancak Tanrı aracılığıyla irtibat kuran bir monad, yani bir ayna-birey olmaktan nasıl çıktığını inceleyeceğiz. Zira Tanrı'nın sahneden çekilişi estetiği yeni sorgulamalarla karşı karşıya bırakır: Bundan böyle estetiğin güzel nesne etrafında oluşan ortak hisleri veya mutabakatı (elbette hiç değilse bu mutabakatın sağlandığı durumlarda) teolojik (monadolojik) yönden değil, başka türlü düşünmesi gerekir. Başka deyişle bu mutabakatı anlamak için artık bir çeşit *öznelerarasılık* temsiline başvurmak gerekir. Böylece modern dünyaya, laikliğin dünyasına giririveririz.

Değişim sanatçılar, yaratıcılar açısından da aynı ölçüde kesindir; aslında bu koşullarda sanatçı da kendisini alçakgönüllü biçimde, Tanrı tarafından yaratılmış hakikatleri *keşfetmek* ve *ifade etmekle* sınırlayan biri olmaktan çıkıp *yaratan* biri haline gelir. Deha ortaya çıkar ve benzersiz eserlerin üretiminde Tanrı'yla rekabet eden bir yeti olarak hayal gücü "yetilerin sultanı" haline gelmeye başlar.

3. Hegelci Uğrak: Mutlak Özne veya Sanatın Ölümü

Hegelci deha kuramı klasik rasyonalizmdeki bu açık yarayla mücadele etmeye soyunur. Hegel'in estetiği görkemlidir: Kimsenin bu tespite diyeceği olamaz. Sanatın somut tarihini Kant'ın estetiğinden çok daha fazla, kimi zaman göz kamaştıracı şekilde hesaba katar: *Antigone* yorumu ya da romantik şiirin en derin anlamlarının aydınlatılması, kim ne derse desin, sanatın felsefi eleştirisi için model oluşturmaya devam ediyor. Jena dönemi sırasında kemale erdiğinden beri Hegel'in tüm sistemi, insanın bakış açısını, tarihin tanrısal açınımının basit bir uğrağı olarak değerlendirme eğiliminde olmuştur: Sonlu öznelliğin özü olarak "düşünüm" Hegel'in "spekülatif önerme" dediği şeyle "aşılmalı"ydı. Sonuçta duyular alanı Kant'ta kazandığı özerkliğini kaybetti, öyle ki estetik, fazlasıyla *klasik bir şekilde*, yeniden, bir fikrin duyular alanındaki ifadesi haline geldi. Şüphesiz düşüncenin kendisine dışsal, duyulur maddedeki bu yabancılaşması, 17 ve 18. yüzyıldaki klasisizmden farklı olarak Hegel'de bir sanat *tarihi* şeklini almıştır. Yine de klasisizmin özünün aşıldığı şüphelidir: Aslında Hegel'in gözünde sanat, tanımı icabı felsefede ortaya çıkandan daha aşağı düzeydeki bir hakikatin tezahürü olmaya devam eder. İşte, sanatın geçmişe ait olduğunu söyleyen meşhur vecizenin nihai anlamı da buradadır. Hal böyleyse deha ve düşünüm, yalnızca felsefenin erişilir kılma iddiasında olduğu mutlak özneye önden yol vermelidir.

4. Nietzscheci Uğrak: Parçalanmış Özne ve Kültürün Estetikleşmesi

Bütün sanat felsefeleri arasında belki de en Hegel karşıtı olan Nietzsche'nin estetiği ne denli paradoksal görünse de, düşünülür karşısında duyulur olana özerklik bahşeden Kantçı projeyle bazı açılardan örtüşür ve benzer sebeplerden ötürü, duyulur olanın bu özerkliği, Hegelciliğin Kantçılıkla girdiği ilişkinin tam tersi

yönde de olsa, insani bakış açısının kutsal karşısındaki meşruiyetini onaylamaya varır. Başka terimlerle –öznelliğin tarihinin terimleriyle– söylenirse, "Tanrı'nın ölümü" mutlak öznenin de ölümü anlamına geldiği gibi, aynı zamanda "parçalanmış öznenin" ortaya çıkışını ifade eder. Bu parçalanmış özne, bilinçdışının başkalığına tümüyle açık, dolayısıyla da, benliğin şeffaf olduğu yanılsamasına sığınıp içine kapanmaya asla muktedir olamayan bir öznedir.

Olguların değil, yalnızca yorumların var olduğu yolundaki meşhur tez felsefe alanında, Nietzsche'nin düşüncesinin habercisi olduğu bu yeni bireycilik çağının sınırlarını mükemmelen çizmektedir. Bir yandan, bu önerme tastamam bir öznelcilik olarak veya mutlak bir görecelik olarak anlaşılabilir: Artık tek bir hakikat yoktur, yalnızca hakikatler, tamamen *tikel* olan bakış açıları vardır, yani eğer kendimizi doğru olarak anlayabilirsek, bugüne kadarki felsefe geleneğinin bildiği anlamda hiçbir hakikat (aynılık, mütekabiliyet) yoktur. Buna karşın öte yandan kendi içine kapanmış bir monadın (artık farklı bakış açıları sanki bunlar bir cevherin sıfatlarıymış gibi, öznenin birliği içerisinde bir arada tutulamaz) var olmadığı veya Leibniz'de olduğu gibi, bir *dünya sistemi* içinde farklı perspektiflerin uyumunu ya da ahengini garanti eden monadlar monadının var olmadığı gerekçesiyle kartezyenizm ve ampirizmden devralınan özne felsefelerinden kurtulunmaya çalışılıyor gibidir. Kısaca, Heidegger'in başarılı formülüyle: Nietzschecilik "tanrısız bir monadolojidir".

Hakikati bir özdeşlik/ayniyet (önermelerin çelişmezliği) veya mütekabiliyet (yargının nesnesine tekabülü) olarak tanımlamaktan vazgeçmek belki de felsefenin hakikatinden daha derin bir hakikat adına yapılır; gerçek, Nietzsche tarafından çoğulluk, parçalılık, fark terimleriyle ve yalnızca sanatın doğru düzgün kavrayabileceği bir şey olarak anlaşılır.

5. Avangardın Ölümü ve Postmodernitenin Ortaya Çıkışı

Bir yanda, kendinde bir gerçeğin olmadığını, fakat uzlaştırılamaz sonsuz sayıda görüş olduğunu savunan hiper görecelik (ya da hiper bireycilik); öte yanda, aslında Platonculuktan esinlenen bilimin ve metafiziğin ulaştığı gerçekten daha derin, daha gizli, daha gerçek "parçalı" bir hakikati hedefleyen sanatın hiper realizmi... İşte bana göre çağdaş sanatın tümüne veya hiç değilse onun "avangardçılığa" en yakın ifadelerine zemin teşkil eden gizli felsefi denklem Nietzscheci estetiğin bu iki yönüdür.

Nietzsche şüphesiz "tekniğin dünyasının" filozofu değilse de veya Heidegger'in inandığının aksine yalnızca bundan ibaret değilse de, parçalanmış özne figürüne ayrılmaz bir şekilde bağlı olan avangard estetiğin filozofu olduğuna kuşku yoktur. Avangard, onun hiper bireyci eğiliminde en aşırı, en "öznel" devrimci ideolojiyi bulur: avangardın yücelttiği değerler yeniliğin, özgünlüğün, gelenekle kopuşun, kısacası Nietzsche'nin "çekiçle" ezmek isterken paradoksal olarak doruğa taşıdığı *tabula rasa*'nın *yeni-kartezyen* değerleridir. Fakat hiper realist versiyonuyla avangard (anlaşılacağı üzere hiper realizm tabirini burada, çağdaş sanat tarihindeki olağan anlamında kullanmıyoruz) barokla zıtlık içinde, bir "hiper klasisizm" olarak ortaya çıkar: Kübizmden sürrealizme ya da süprematizme varıncaya kadar, bütün mesele en gerçek gerçekliği yansıtmaktır. Henüz tam keşfedilmemekle birlikte, Öklid perspektifine özgü pek süslü alanlardan daha "gerçek" plastik mekânları gündeme getiren yeni geometri karşısında avangardların kapıldığı büyülenme buradan kaynaklanır. "Daha gerçek", yani Nietzsche'deki gibi *farklı*, *çoğul*, *parçalı* (ki Nietzsche'nin de "yeni" biyolojiyle büyülendiğini biliyoruz).

Avangardlar 20. yüzyılın sonunda sanatta olduğu gibi siyasette de eriyip gittiler. Bu tespit o kadar az şüpheyle karşılandı ki, 1880'lerden beri şu garip estetiğin elitleri hikâyesini ortaya atanlar tarafından bile sıklıkla savunuldu. Kararlılıkla yahut neşe içerisinde post-avangard döneme veya mimarların deyimiyle

"postmodernliğe" adım atıyoruz: Yenilik altın kural olmaktan çıktı ve kayıp geleneğe dönüş, "yeniden canlandırmacılık" belli bir meşruiyet kazandı. Buna koşut olarak gerçek artık sistematik şekilde bir kaos, parçalılık, farklılık, ahenksizlik ya da uyumsuzluk olarak tanımlanmıyor: "Gerçek" kişilerin anlatıları genelgeçer bir beğeni olarak giderek edebiyata yerleşiyor; resim, 1960'ların sonuna kadar genellikle yasak kabul edilen betimlemeyi dışlamıyor ve klasik müzik 1950'lerdeki serializmin aşırı formlarını terk etti. Bu yeni altüst oluşların sebepleri (sanat tarihi paradokslarla doludur) derindir: Sebepler hiç şüphe yok ki, yeni bir özneyle ve bu öznenin dünyayla ilişki tarzındaki yenilikle bağlantılıdır – geri çekilişi dışında belirgin bir özelliğini ortaya koyamadığımız bir dünyadır bu.

Böylece bahsettiğimiz tipte bir öznellik tarihinin sonunda, geleneksel dünyadan özgürleşmiş bireyler toplumunda, yani demokratik bir toplumda kültürün statüsünün ne olduğu sorusuna kaçınılmaz olarak bir kez daha itiliyoruz.

II
KALP İLE AKIL ARASINDA

"Zevkler ve renkler tartışılmaz...
yine de tüm yaptığımız bu!"
F.Nietzsche

Değerler öznellik üzerinden anlaşıldığında güzel hakkında düşünmek bir *estetik* şeklini alıyorsa, bütün sorun bu öznellik içinde neyin beğeni yargısının ilkesi olacağını bilmektir. Kartezyenlerin ve koşut olarak Fransız klasisizmi kuramcılarının düşündüğü gibi önemli olan *akıl* mıdır, yoksa 18. yüzyıl* boyunca, kaynağını Pascal'dan olduğu kadar İngiliz ampirizminden de alan akımın gitgide daha açık ileri sürdüğü gibi *duygu* veya *kalbin* "zarafeti" midir? Akıldan yana tercihte bulunursak beğeni yargısını, yargının mantıksal-matematik bir modeli üzerinden değerlendiririz: Bu modelin nesnelliği bilimlere benzerliğiyle garanti edilir – klasisizm, estetik yargının özgüllüğünü ıskalama ve güzelliği *hakikatin* duyusal temsiline indirgeme riskiyle karşı karşıyadır. Tersine, duyguları estetik değerlendirmenin ilkesi olarak alırsak, yani beğeni akıl işi olmaktan çok kalp işiyse estetik alanın özerkliği pekâlâ sağlanabilir; fakat bu, güzelin öylesine radikal bir öznelleştirilmesi pahasına yapılır ki, ölçütlerin nesnelliği sorunu katıksız bir görecelik lehine gözden düşürülmüş olur.

E. Cassirer, *la Philosophie des Lumières*, son bölüm. Bazı tarihsel hatalara (Bolieau'nun çağdaşı olan Bouhours'u bir 18. yüzyıl insanı gibi görerek özellikle yanılıyor) karşın kartezyen, rasyonalist, tümdengelimci bir 17. yüzyıl ile gözlemi keşfeden Newtoncu bir 18. yüzyılın farklılıklarını içeren Cassirer'in genel tezi topluca bakıldığında doğruluğunu koruyor.

Boileau'dan Batteux'ye, Bouhours'dan Dubos'ya kadar klasik çağda güzelin doğasıyla ilgili düşüncelerin merkezindeki anlaşmazlık modern estetiğin erken tarihini oluşturur. Bu erken tarihin ortaya koyduğu iki sorun –mantıktan farklı, yeni bir disiplin olarak estetiğin özerkliği ve beğeninin ölçütleri sorunu– temelde tek bir soruna gönderir: Öznel, bütünüyle bireysel olan, ama yine de "ortak beğeni" çerçevesinde, başka deyişle hiçbir şeyin *a priori* garanti edemeyeceği bir *paylaşım* üzerinden başkasının erişimine de açık olabilen estetik deneyimin iletilebilirliği meselesidir bu.

Klasisizm ve Zarafet: Eudoksos ve Philanthos Diyalogları

Bu çatışma pek çok kez tahlil edildi* ve mesele burada bunun yeni bir tarihini yazmak değil. Ben daha çok pek tanınmayan, fakat bu çatışmayı bir diyalog formunda veren ve bu haliyle özellikle ilgi çekici olan bir esere dikkat çekmek istiyorum. Diyalog, birisi Boileau'nun klasisizmini temsil eden Eudoksos, diğeri zarafet estetiğini temsil eden Philanthos olmak üzere iki kişi arasında geçiyor. Söz konusu kitap, Dominique Bouhours'un *Des manières de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* isimli kitabıdır. 1687 yılında yayımlanan ve *Entretien d'Artiste et d'Eugène*'i (1671) takip eden bu diyalog çok büyük başarı kazandı: Kısa zaman içinde estetik haline gelecek olan şeyin tarihinde şühesiz ilk defa, klasisizm ile zarafet arasındaki karşıtlık iki ideal-tipin, hatta iki ayrı tipten insanın karşılaşması biçiminde sunuldu. Ménage'ın "kadınlarla ve küçük beylerle" sıkı fıkı bir

---

Elbette Cassirer ve Bäumler tarafından, ama onlardan da önce K. Heinrich von Stein tarafından mükemmel şekilde yapılmıştır bu tahlil [K. H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Asthetik*, Stuttgart, 1886].

zibidi olmakla itham ettiği, fakat Madame De Sévigné'nin hakkında "her tarafından zekâ fışkırıyor" dediği klasik diller ve retorik öğretmeni bu cizvit, iki karakteri şöyle tanıtıyor: Bunlar, "bilimin kendilerini hiçbir şekilde şımartmadığı, âlim oldukları kadar kibar da olan iki edebiyatçıdır. [...] Her ne kadar aynı eğitimi almışlarsa da, hemen hemen aynı şeyleri biliyor olsalar da oldukça farklı kafa yapılarına sahiptirler." Daha başından iki adamı birbirinden ayıran psikolojidir ya da bugün diyeceğimiz gibi duygularıdır. Eudoksos'un zevkleri isminin de çağrıştırdığı gibi klasik geleneğe uygundur: "Akılcı ve doğal olmayan ustalıklı yapıtlarda hoşuna giden hiçbir şey yoktur."[1] Antik yazarlara hayrandır. Philanthos ise "süslü olan, parıldayan her şeye hayrandır. İspanyollar ve İtalyanlar onun gözünde Yunanlar ve Romalılardan daha değerlidir:"[2] Philanthos barok sever.

Diyalogun giriş bölümünden itibaren Bouhours'un tarafını seçtiğini hissederiz: Mesele "kurallar yazmak ya da insanları rahatsız eden yasalar koymak değildir", eser sahibi "düşündüğünü söyler ve başka türlü değerlendirme özgürlüğünü herkese tanır." "Kurallardan çok örneklerle bilgilendiren kısa ve basit bir retorik; Aristos ve Eugenos'un konuşmalarında bahsedilen şu güçlü ve parlak sağduyudan başkaca kural içermeyen"[3] bir kitap yazmayı istemektedir. Böylece Boileau, Eudoksos karakteri yardımıyla *Poetik Sanatı* şu meşhur dizelerle özetler:

Hiçbir şey gerçek kadar güzel değil, tek hoşa giden gerçektir,
Her yerde, masallarda bile hüküm sürmelidir
Kurgunun her türünde, mahir düzmece
Hep hakikati ortaya koymak derdinde
Bilir misin neden dizelerim okunur köylerde
Halk tarafından aranır, kabul görür prenslerce?

D. Boubours, *Entretien d'Artiste et d'Eugène*, s. 2.

A.g.e.

A.g.e., s. 4.

Tınıları değildir hoşa giden, pek çoğu
Dillerdedir gerçi hep mesut mutlu
Yeter ki şurada burada anlam ölçüye dar gelmesin
Ya da birkaç söz bozmasın koşutu:
Fakat onlarda galip gelen yalanın gerçeği,
Her yanda göze çarpar, ele geçirir kalpleri
[...]
Her yerde duyulup kullanılır düşüncelerim.
Ve iyi kötü bir şey ifade eder dizelerim.

IX. Nâmenin bu bölümü klasik estetiğin temel temalarını, Philanthos'un Eudoksos karşısında, *çürütmeye* ya da en azından şüpheli hale getirmeye çalışacağı temaları kapsamaktadır:

1. Güzelin hakikate indirgenişini telkin eden sanat/bilim eşdeğerliği ve buradan hareketle beğeni yargısının bir yapıtın mükemelliği hakkında verilen teorik yargıya, yapıtın bir "kavram"a mütekabiliyetine, yani belirli kurallara indirgenmesi.

2. "Kurgunun" ve onunla birlikte, Malebranche'ın güzel deyişiyle "düş kurma yetisi" olan hayal gücünün, yani Descartes'ın Mersenne'e yazığı Temmuz 1641 tarihli mektupta bilimle uyuşmaz ilan ettiği bu sınırlı yetinin reddi.*

3. Boileau'nun *Satires*'inin son baskısına yazdığı 1701 tarihli önemli önsözde hatırlattığı gibi, sanatçının faaliyetinin *yaratım* değil *keşif* olduğu fikri: "Yeni, parlak, sıradışı bir fikir nedir? Cahillerin kendilerini inandırdıkları gibi, kimsenin hiç aklına gelmemiş ya da gelmemiş olması gereken bir fikir değildir kesin-

---

Spinoza kartezyenlerin hayal gücünü hakir görmelerini çok güzel yansıtıyordu: "Uydurma, yanlış düşünceler [...] kaynağını hayal gücünde, yani birtakım rastlantısal duyumlarda bulur. [...] Başka deyişle burada hayal gücünden, ne istersek onu anlayabiliriz, yeter ki idrak yetisinden başka bir şey olsun." Bkz. B. de Spinoza, *Traité de la réforme de l'éntendement*, s. 45 [*İnsan Anlağının İyileştirilmesi Üzerine İnceleme*].

likle; tersine herkesin aklına gelmiş olması gereken, ancak birinin ilk defa dile getirmeyi akıl ettiği bir fikirdir", yani açıkça söylemek gerekirse, örtüsünü kaldırma, keşfetme, ortaya çıkarmadır. Zira "doğası gereği insan aklı genellikle şöyle böyle görebildiği doğrular ile yanlışların birbirine karıştığı sonsuz sayıda fikirle doludur ve hiçbir şey bu fikirlerden birinin kendisine iyice aydınlatılmış ve açığa kavuşturulmuş şekilde sunulması kadar hoş gelmez insana." Âlimin olduğu gibi sanatçının da görevi, Platon'un *Devlet*'inde kuramsallaştırılan *taklit* ile romantik estetiğin merkez kavramı haline gelecek olan *dâhilik*, yani yeninin bilinçdışı yaratımı arasında ortada bir yerde durur.

4. Sanat keşifse, henüz insan kalbinin gizli köşelerinde saklı hakikatin ortaya çıkarılmasıysa yani, güzel nesne bilimsel nesneye benzer biçimde, aklın kurallarına tamamen uygun olarak doğada ortaya çıkan bir şeydir. Boileau'nun 18. yüzyıldaki önemli takipçilerinden olan Charles Batteux'nün söyleyeceği gibi: "Sanatlar kendi kurallarını yaratmazlar: Bu kuralların keyfine uymazlar ve zorunlu olarak doğanın sunduğu örnek çerçevesinde şekillenirler.[4] Ancak mesele "doğal" olan her şeyi ayrım gözetmeden "taklit" etmek değildir. Tersine, bereketli doğada *esas olanın*, *akla uygun olanın* ortaya çıkarılmasıdır, yani: "doğanın olduğu haliyle değil, olabileceği ve akılla kavrayabileceğimiz haliyle" ya da Batteux'nun da söylediği gibi,[5] "gerçek"ten ziyade "gerçeğe-benzer'in" ortaya çıkartılması.*

---

[4] C. Batteux, *les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, s. 13.

[5] *A.g.e.*, s. 24.
Batteux Misanthrope karakterini örnek veriyor: "Molière Misantrophe'u tasvir etmek istediğinde, oyunun kendisinin tam kopyası olacağı orijinal bir tip aramadı Paris'te: Bir öykü, bir portre ortaya koydu yalnızca. Kara mizahın insanlarda görebildiği bütün çizgilerini bir araya topladı; bu konuda dehasının sağlayabileceği her şeyi de ekleyerek ortaya *benzersiz* bir karakter çıkardı. Gerçeğin değil, gerçeğe benzerin bir temsilini." [*A.g.e.*, s. 25.]

5. Öyleyse gerçek sanatçı, İspanyol ya da İtalyan "baroku"nu çağrıştırabilecek her şeyi reddetmelidir. 1694'te, Akademi'nin çıkardığı sözlüğün ilk baskısında ortaya çıkan kelimenin etimolojisini biliyoruz: "*Barok*, sıfat. Yalnızca yuvarlaklığı oldukça kusurlu inciler için kullanılır. Barok inciden bir kolye." Kelimenin mecaz anlamı aynı sözlüğün 1740 tarihli baskısında kabul edilecektir: "Barok aynı zamanda mecaz anlamda kuraldışı, tuhaf, acayip anlamlarında kullanılır. Barok bir zekâ, barok bir ifade, barok bir şekil." Barok öyleyse aklın yasasının mükemmel sembolü olan daireye kıyasla *biçimsiz*, ancak bir *taşkınlık*, bir *kabalık* olarak ortaya çıkabilir – en basit yolları kullanmayan ve gereksiz dolambaçlarda kaybolan matematik bir ispatın doğru sonuca ulaşsa bile kaba olduğunu söylediğimiz anlamda... Klasisizmin gerekleri açısından İtalyan baroğu düpedüz canavarca görünür; Boileau'nun ifadesiyle:

Mânâsız bir kasırgaya kapıldı pek çokları
Sağduyudan uzakta arandılar düşünceleri.
Güya gönül indirirler canavarca dizelerinde
Birinin onlar gibi düşünebileceğini bir düşünselerdi...
Sakınalım bu aşırılıklardan: İtalya'ya bırakalım
Bütün o sahte ışıltılı parlak çılgınlığı.[6]

6. Bir açıklama istenciyle, akılcı olduğu için ebedi insan doğasınca paylaşılan şeyleri aydınlatma isteğiyle güdülenen bilime benzemekle birlikte, sanat yine de örtük kalmaktadır; sanat, ifadede her türden kapalılıktan kaçınmalıdır: Dile dökülemeyen şiirde de* yer alamaz, ama yalnızca bu da yeterli değildir, Boile-

[6] N. Boileau, *Art poétique*, I. Deyiş.
Koyu kara bulutlar gibi
Karanlık fikirli kimileri
Aklın nuru delemez o kasveti
Öyleyse yazmadan önce öğrenin düşünmeyi.
Fikrimizin karanlık mı değil mi,

au'nun sadeliği takdire şayan şu dizelerinde kınadığı "ikircilliğe" yol açan belagat tarzları amansızca kovalanmalıdır:

Fransız dilinin şu tuhaf hünsasını
Nasıl kullanırsın melun kaypaklık için
Melun yahut melune: kolayına geldiği gibi atılgan müteşairin
Yine kullanımdır kanımca seçtiren birini, melun mu melune mi.
Hiçbir şey anlatmıyorsun bana. Çek git iğrenç dalavereci
Hepsi tehlikeli açıkgözlerin, erkeği dişisi
Düzmece lakırdıyı masum kıldığını sananların hepsi;
Yazar işkencesi, Okuyucunun hakiki dehşeti;
Hep bunların dipsiz karanlık, karmaşık sözleri
Öyle ki kalemi yazarken boşa arar fikrini.[7]

7. Esas olan, "Prensin*" olduğu kadar halkın da" hoşuna gitmek ve "kalplere işlemek" ise, burada hiçbir Pascalcı anlam taşımayan kalbin daha çok kartezyenlerin zihniyle örtüştüğünü, şiirin verdiği tadın "seslerdeki zenginlikten" çok anlamdan gelmesi gerektiğini belirtmek gerekir. Boileau zarafet estetiğinin söz varlığını kullandığında, bunu onun sahici anlamını saptırmak ve ona akılcı bir yananlam yamamak için yapar: "Bu tadın, bu tuzun bana ne olduğunu sorsalar: Her şeye karşın bence bu, *okuyucuya daima gerçek düşünceler ve düzgün ifadeler sunmaktan ibarettir* demem. Söylemekten çok hissettiğimiz o ne idüğü bilinmez şeydir derim,"**

İfade de ona uyar, ya az net olur ya çok saf
İyi anladığımız şey açık ifade edilir
Ve kullandığımız kelimeler de kolayca gelir. Bkz. A.g.y.

[7] N. Boileau, *Satire douzième sur l'équivoque.*
Şiir Sanatı, I. Deyiş: "Okuyucuya hoşuna gidebilecek olandan başkasını sunmayın."

** *İster hoş ister yüce şeylerden bahsedelim*
Anlamın daima kafiyeye uymasına dikkat edelim
Biri ötekinden hazzetmez görünür, ama değil

İşte Bouhours'un, Philanthos'un sözleriyle, adım adım çürütmeye çalışacağı tez budur. Eudoksos'un akılcılığına, onun açık ve seçik fikirleri destekleyen şiiri övmesine karşı Philanthos, güzelliğin bütün sanatsal ifadelerinde içerilen *akıldışılığı* öne çıkarmaya koyulur. Şiirlerde, en azından güzel olanlarında daima "hiçbir şeyin açık kılamayacağı karanlık bir zemin vardır."[8] Klasik eğitimde öğretilenin tam tersine, güzelin *dile gelmez* karakterini ortaya koymak gerekir: "Bana zarif bir düşüncenin ne olduğunu sorarsanız, bunu açıklamak için gereken terimleri nereden bulacağımı bilemem: Bunlar bir bakışta görülmesi güç olan ve kavranması güç olduğundan tam yakaladım sanırken sizden kaçan şeylerdir."[9] Yine de sanatçının ifade yeteneğindeki yetersizliğin basit bir göstergesi olan bu dile gelmezlik gayri meşru değildir; tam tersine bu, "zarif düşüncenin" en esaslı özüdür: "Bu düşüncenin taşıdığı anlam Eudoksos'un düşündüğü kadar görünür ve belirgin değildir; gizem, düşüncelerdeki zarafetin özüdür, öyle ki, derinde de yüzeyde de hiçbir gizem barındırmayan, ilk bakışta bütünüyle kendisini açık eden düşünceler her ne kadar ruhani olsalar da özleri itibariyle zarif değildirler."[10]

Burada duygu estetiğini klasisizmden ayıran şeyi fark ediyoruz: beğeni yargısının ilkesi akıl değilse, Philanthos'un büsbütün Pascalcı bir formülle söylediği gibi, "kalp zihinden daha mahir"[11] ise, övülmesi gereken öznelliğin akıldışı ve duyusal yö-

---

Kafiye bir köledir, itaat etse yetişir
[...]
Öyleyse aklı sevin: ki yazılarınız daima
Yalnızca akıldan alsın hem güzelliğini hem değerini.

[8] D. Bouhours, *a.g.y.*, s. 432 (1743 baskısına gönderme yapıyorum).

[9] *A.g.e.*, s. 194.

[10] *A.g.e.*, s. 195. Aynı zamanda bkz. s. 435-436.

[11] *A.g.e.*, s. 81. Burada maharet mefhumuyla deha fikrinin daha şimdiden anıştırılmaya başladığını geçerken belirtelim.

nüdür. *Poetik Sanat*'a karşı Bouhours'un estetiği, insandaki akıldışılığı haklı çıkaracak belagatli usullere ve daha da önemlisi ikircil eğretilemelere saygınlığını iade eder. Bu eğretilemeler, "örttüklerini gösteren şeffaf kanatlar veya arkasına geçip gizleneni tanıyabildiğimiz maskeler gibidir."[12] Zira ikircillikte hoşa giden şey, akılla asla kavranamayacak bir "fazla"yı barındırmasıdır tam da.[13] Ve "düşünceler, gerçek olayım derken bayağılığa kaçıyorsa bazen" bu duygu mantığını sonuna kadar götürmek ve yanlışlığın övgüsünü yapmak gerekir: Gerçekten de Boileau'nun burada da gözettiği şey, "düzyazıda düşünceleri hoş kılan kurgu ya da biraz şiirsel olan herhangi bir şey"[14] değil midir? "Fazlasıyla incelikli bir zekâya sahip olan tanıdığımız bir prenses güneşin yalnızca halk için parıldadığını söylüyordu... Önerme yanlıştır, ama önermenin bütün güzelliği de buradadır."[15] Kısacası Philanthos neredeyse şöyle diyecektir: Yalnızca yanlış güzeldir, yanlış olan hoşa gider yalnızca!

Cassirer *Philosophie des Lumières* adlı eserinde, 18. yüzyılın estetiğini 17. yüzyılınkinden en azından ilkece ayıran şeyi gayet iyi görmüştü: "Estetik alanında klasik doktrinin hakimiyetine son veren içsel dönüşüm, fizikte Descartes'tan Newton'a geçilirken meydana gelen şeye tam olarak uymaktadır... Söz konusu olan tümdengelimin mutlak despotizminden özgürleşmek, onun karşısında değil yanında, basit olguların, *fenomenlerin* yanında yer almak" ve dolayısıyla *duyarlığa* daha geniş bir alan bahşetmektir.[16] Teşhis genel itibariyle doğru olmakla birlikte karikatürizedir. İkincil kaynaklardan yararlanan -esasen Bäumler'in *Akıldışılık Sorunu* üzerine yazdığı kitaptan yola çıkan- Cassirer kimi

[12] *A.g.e.*, s. 20.

[13] *A.g.e.*, s. 20.

[14] *A.g.e.*, s. 225-226.

[15] *A.g.e.*

[16] E. Cassirer, *la Philosophie des Lumieres*, s. 293-294.

yanlışlara düşmektedir: Örneğin Bouhours'un yapıtı ile "Boileau'nun *Poetik Sanat*'ı arasında yalnızca bir yüzyıl veya biraz daha fazla" zaman farkı olduğunu söyler, oysa bu iki eser çağdaştır (Bouhours 1702'de, Boileau 1711'de ölmüştür). Aslında klasik estetik ile duygu estetiğini karşı karşıya getiren anlaşmazlığın bütün kökleri 17. yüzyıldadır. Bu anlaşmazlık 18. yüzyılda biraz farklı şekilde devam etmişse de –ki bu noktada Cassirer haklıdır: 18. yüzyıl tümdengelim karşısında gözleme öncelik vermiştir– Boieau'nun takipçisi Charler Batteux'nün, *les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) adlı eserinde gözlemlediği gibi esaslı bir değişikliğe uğramamıştır. Söz konusu olan elbette yalnızca kartezyen tümdengelimin erdemlerine odaklanmak yerine, somut deneyime dair *gözlemlerin* güzelin düşünümüne katılmasıdır: "Deneyleri toplayan ve deneyleri ilkelere indirgeyen bir sistemi yine bu deneyler üzerine kuran gerçek fizikçileri taklit edelim."[17] Model şüphe yok ki Newton fiziğinden alınmıştır: Newton fiziği de aynı şekilde, gökteki fenomen çeşitliliğini tek bir ilkeye –evrensel çekim yasasına– indirgemişti; estetik alanda da, sanat eserleri için geçerli olan kurallar çeşitliliğini tek bir kurala indirgemek gerekir, zira "bütün kurallar bir ve aynı gövdeden çıkan dallardır."[18] Yöntem artık kartezyen olmasa da Batteux'nün araştırma sonuçları Boileau'nun öğretisine uymaktadır: Kuralların kuralı denilen şey doğanın taklidi ya da daha kesin olarak, aklın doğanın *özü* olarak *açığa çıkardığı* şeyin taklidi olmaya devam etmektedir. Ve eğer beğeninin ilkesi akıl ise, sahici dehanın yaratmadığı, fakat keşfettiği açıktır: "İnsan zihni yalnızca eğreti bir şekilde yaratabilir: Onun her üretimi, bir modelin izini taşır. [...] Öyleyse beğenilmek için çalışan bir deha doğanın sınırlarından çıkmamalıdır, çıkamaz da. Bu dehanın işlevi olabilecek olanı hayal etmek değil, olanı bulmaktır. Sanatta yaratmak bir nesneye varlık ka-

[17] C. Batteux, *A.g.e.*, s. 2.

[18] *A.g.e.*

zandırmak değildir kesinlikle, yaratmak o nesneyi olduğu gibi tanımaktır."[19] Sanatçının bütün özgünlüğü nesne seçimine, kompozisyona[20] dayanır, yoksa *yaratma* yeteneğine değil; esas itibariyle sanatçı, ifade etmek isteği *doğal fikri* duyulur bir malzeme içinde sunmakla sınırlandırır kendisini.* Demek ki, 17. yüzyılın klasik teziyle aradaki fark Cassirer'in iddia ettiğinden daha soluktur.

18. yüzyıl duygu estetiğinin büyük kuramcılarından Papaz Dubos anlaşmazlığın diğer boyutuyla ilgili olarak, Bouhours'un izinden gider: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture de 1719*'te –ki Voltaire bu eserin "Avrupa'nın bütün ulusları içinde, konu hakkında yazılan kitaplar arasında en faydalısı" olduğunu söyler– Dubos duygunun zekâ karşısındaki tartışılmaz önceliğini ileri sürerek kararlılıkla klasisizm eleştirisinden yana çıkar: Sanat yapıtının amacı beğenilmekse –ki bu klasiklerin de kabul ettikleri bir şeydir– "diğer insanlar üzerinde etkili olan bütün ye-

---

[19] *A.g.e.*, s. 11.

[20] Bkz. *A.g.e.*, s. 89.

* "Fakat üretkenliği ve görüşleri sınırlı olan ve bunları doğanın ötesine götüremeyen bu deha neye kâdirdir? [...] Onun bütün çabası zorunlu olarak, bu parçalara doğanın kendisinden daha mükemmel olacak, ancak yine de doğal olarak kalacak şekilde bir bütünlük kazandırmak amacıyla, yine doğanın en güzel parçaları arasında bir seçim yapmaktan ibaret olacaktır. İşte sanatların temel planlarının zorunlu olarak uygunluk gösterdiği ve büyük sanatçıların çağlar boyu izlediği ilke budur."

"Sanatların işlevi nedir öyleyse? Doğada var olan çizgileri aktarmak ve bunları hiç de doğal olmayan nesnelerde sunmaktır. İşte bir mermer bloğunda bir kahramanı canlandıran heykeltraşın yaptığı budur. Ressam da renkleriyle, görünen bütün nesneleri tuvalde ortaya çıkarır. Müzisyen yapay seslerle, her şey sakinken bir fırtına patlatır ve nihayet şair yarattıklarıyla ve dizelerindeki armoniyle, gerçek olsalar daha da çekici olacak bazı yapay duygularla kalbimizi, kimi sahte imgelerle de zihnimizi doldurur." *A.g.e.*, s. 13-14

tenekler içinde en baskını zekâ ve ışık yönünden üstün olan değil, insanları istediği gibi duygulandırmayı becerendir."[21] Dubos'nun *Réflexions*'u böylece sanatın insan kalbi üzerindeki etkilerinin kuramı olarak ortaya koyar kendisini; düşünceleri *olgu* düzeyine, psikoloji ve antropoloji düzeyine yerleştirmek üzere *olması gereken* alanından çıkar. Giriş bölümünde ifade edildiği şekliyle kitabın projesi şöyledir: "Deyim yerindeyse insan kalbini şiirle yumuşadığı anda veya bir tablonun etkisi altındayken ortaya seren bir kitap... Öyle ki bu kitap, sanatçılarımıza yapıtlarının etkileri hakkında doğru bilgi ve geniş görüş sağlayabilsin; nitekim pek çokları bu etkiyi sezmekte oldukça zorlanmaktadır."

Öyleyse bizzat estetik üzerine düşünüm düzeyinde, gözleme, tümdengelimden daha çok önem atfetmenin gerekliği olduğu açıktır. Kendi modeline sadakatini göstermek adına Dubos bu gerçeği, savlama üslubunu özellikle vurgulayan aşağıdaki gibi örnekleri kullanarak belirtmekten hoşlanıyordu: "Bay Leibniz arabacısının, hem de aç karnına, devrilmeden geçemeyeceklerini söylediği bir yoldan arabasıyla geçme riskini; yolun eğimini, yüksekliğini, arabanın ağırlığını hesaplayan geometrik bir analizle devrilmeyecekleri kendisine ispatlansa bile göze alamaz. Bu konuda filozofa değil insanlara inanırız, çünkü filozof herhangi birinden çok daha kolay yanılır."[22] Şüphesiz ampirizm, Bouhours'da bile sezilebilen bu Paskalcı anti-kartezyenizmi destekleyecektir; fakat temel olarak duygu estetiği zarafet estetiğini geliştirmek ve zenginleştirmekten başka bir şey yapmaz: "Muhakemenin deneyim karşısında susmasını gerektiren bir konu varsa, bu konu kesinlikle bir şiirin güzelliğiyle ilgilidir."[23]

Demek ki anlaşmazlığın özü 18. yüzyılda da varlığını koru-

---

[21] J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I. Bölüm, 4. Kısım.

[22] *A.g.e.*, s. 361 (Bütün alıntılar 1770 baskısındandır).

[23] *A.g.e.*, s. 367.

maktadır ve ilk sentez denemeleri ortaya çıkana kadar da varlığını sürdürecektir; spekülatif felsefe alanında *Yargı Yetisinin Eleştirisi* bu denemelerin vardığı son nokta olarak ortaya çıkacaktır. Çatışkının merkezi meselesinin, yani beğenilerin tartışılabilirliğinin Batteux ve Dubos tarafından ele alınmış olması da anlaşmazlığın özünün sürüp gittiğine kanıttır. Batteux'da bu tartışma dogmatik rasyonalizm çerçevesinde yapılır: "*Genellikle tek bir iyi beğeni olabilir, o da güzel doğanın tasvip ettiğidir: bunu tasdik etmeyen herkes illa ki kötü beğeni sahibidir.*"[24] Dubos'da ise tamamen farklı bir amaçla yapılır: Beğeni söz konusu olduğunda, "tartışma yolu, dizelerin ya da tabloların değerini ölçmekte duyguların yolu kadar elverişli değildir." Gerçekten de Dubos'ya göre, "Yapıtın bütün eksiklerini ve hatalarını sayıp dökmek veya değerini anlatmak için eleştirmenler tarafından yazılan bütün karmaşık yazıların yapabileceği etkiyi bizzat bizim üzerimizde yapıp yapmadığını, yapıtın etkileyici olup olmadığını duygular bize daha iyi söyleyebilir. Tartışma ve inceleme yolu [...] bir yapıtın beğenilme ya da beğenilmeme sebeplerini bulmak söz konusu olduğunda gerçekten elverişli bir yoldur; fakat şu sorular konusunda karar vermek gerektiğinde bu yol duyguların yerini tutamaz: Yapıt hoşa gidiyor mu, gitmiyor mu? Yapıt genel olarak iyi mi yoksa kötü mü? *Bunlar aynı şeydir.*"

"Tartışma yolu"nun, duygu estetiği tarafından reddedilmesinin *Réflexions*'da açıkça ileri sürülen iki gerekçesi vardır: Bir yandan –klasik rasyonalizmin radikal eleştirisinin sonucu olarak– kavramlara ve kurallara yapılan her türden gönderme kaybolmuştur. *Tartışmanın etrafında şekilleneceği* ölçütler artık ortada değildir: "Şiirlerin ve tabloların başlıca değeri yazılı kurallara uygunluklarıysa, bu yapıtların mükemmelliğini, insanların takdirinde kazandıkları düzeyi yargılamanın en iyi şeklinin tartışma ve inceleme yolu olduğunu söyleyebiliriz. Ancak şiirlerin

[24] C. Batteux, *a.g.y.*, s. 102.

ve tabloların başlıca değeri hoşumuza gitmeleridir" ve bu yüzden hüküm vermek için duygulara başvurulur. Öte yandan Dubos belirgin olmayan ölçütlere –*fikirlere* ya da *kurallara*– yapılan göndermeleri yasaklamayan bir eleştiriyi, Kant'ın daha sonra yapacağı türden bir dogmatik rasyonalizm eleştirisini göz önüne almadığı içindir ki, estetik tartışmanın imkânsızlığını yemekleri tartışmanın imkânsızlığıyla kıyaslar: "Yemeklerin tatlarıyla ilgili geometrik ilkeler öne sürüldükten ve içine katılan her şeyin kalitesi tanımlandıktan sonra, yahninin tadının güzel olduğuna karar vermek için bu karışımda gözetilen oranları *tartışmak* hiç tasarlanabilir bir şey midir? Hiç böyle şeyler yapmayız [...] yahniyi tadarız ve bu kuralları bilmesek de güzel olup olmadığını biliriz. Benzer şekilde, bizi etkileyerek hoşa gitmeyi gözeten fikri eserler ve tablolar için de aynı şey geçerlidir."[25] Öyleyse tartışmak fuzuli, "yazar için yorucu, okuyucu için sevimsizdir."[26]

Geleneklerin Sonu: Modern Bireyciliğin Bir Çatışması

Duygu estetiği ile dogmatik klasisizmi karşı karşıya getiren anlaşmazlığın farklı uğraklarında yalnızca zıtlaşma gözlemlenmez, çatışkılı bütün yapılarda olduğu gibi bunlar arasında *geçiş* de vardır: Her iki estetik, birbirlerine zıt savlarla da olsa, öznelerarasılığın reddinde birleşiyorlarsa, bu, her ikisinin kökenlerinin de öznelliğin monadçı bir kavrayışında bulunmasındandır: Zira çatışma, Eskiler ile Modernleri bir araya getiren çatışmada olduğu gibi, güzel olanı geleneğe mi yoksa bireyin yargısına mı dayandırmak gerektiğine karar vermekle ilgili değildir, şu ya da bu şekilde gönderme yapılan bireycilik kavramıyla ilgilidir. Kuşkusuz duygu estetiği açısından klasiklerin aklı *dogmatik bir*

[25] J.-B. Dubos, *a.g.y.*, s. 341.

[26] *A.g.e.*, s. 369.

otorite olarak görünür, öznede en az öznel olan şey gibidir. Yine de yanılgıya düşmeyelim: Boileau'nun estetiği, güzel olanı öznelliğe dayandırmakta tereddüt etmemesi ve Aklı öznenin yetisi olarak kavraması bakımından oldukça moderndir.

Kuşkusuz Eskiler ile Modernler arasındaki çatışmada Boileau Eskilerin tarafındadır; bu bağlılığın gerçek mahiyetini anlamak gerekir: Onun gözünde Eskiler Modernlere galip geliyorsa, bunun sebebi, ilkörnek modelleri (*archétypes*) geçmişte arayıp bulan[27] geleneksel düşünce çizgisi içerisinde Rönesansa kadar kabul edildiği gibi, Eskilerin eski olmaları değildir; sebep onların, *cogito*'nun yetilerinden birisi olarak anlaşılan Akla *göndermeyle tanımlanan bir ideali kendilerinde somutlaştırmalarıdır*. Eskiler artık *ilkörnek modeller* değil *örneklemelerdir*, özneden kaynaklanan modelin basit *örnekleridir* ve bu örneklerin üstünde konumlanan model, *eleştiri* yapılmasını sağlar. Estetiğin doğuşuna ayrılmaz bir şekilde bağlı olan eleştirinin doğuşu, güzel olanın *antik*, *nesnel* temsiline son verir. Her ne kadar taklit *Poetik Sanat*'ın merkezi kavramı olarak kalsa da, bu kavramın bilimlerle kıyaslanabilir türden bir keşif faaliyeti olarak anlaşılması gerektiğini gördük. Öyleyse beğeninin öznelleşmesi sanatsal yaratım düzeyinde konumlanır, zira birey belli bir hareket alanına, doğa yasalarını keşfetme ve ifade etme yeteneği dahilinde kendisini başkasından ayırma olanağına sahiptir. Bu özgürlük payı, halihazırda –modernlerin en az moderni olan– Klasiklerde özgünlük ısrarıyla kendini belli eder; tıpkı Boileau'nun bütün sadeliğiyle kendi hakkında çizdiği şu portrenin tanıklık ettiği gibi:

Kafiyeye hükmeden aklın boyunduruğunda
Ve yine de özgün olana öykünerek daima
Bilgiç, neşeli ve soylu yazılarımda
Bildim kendimde toplamayı Perseus'u, Horatius'u ve Luvenalis'i de.

[27] Bkz. Bäumler, *A.g.y.*, s. 25-26.

Geleneksel, öznelci olmayan bir düşünce açısına yerleşirsek, klasik estetik ile duygu estetiği arasında zıtlaşmadan çok uyum göreceğimiz açıktır: Aslında duygu estetiği, aklın beğeni yargısı ilkesini duyguya kaydırarak halihazırda klasiklerin, kartezyenlerin dümen suyunda başlattıkları güzelin öznelleştirilmesi hareketini tamamlar yalnızca – açıkçası estetikler arasında yalnızca duygu estetiğinin bu isimle anılmayı hak etmesinin sebebi budur; yine taklidi eleştirerek ve Dubos'un gayet manidar bir şekilde *Réflexions*'un bütün bir bölümünü ayırdığı intihal pratiğini mahkûm ederek, merkezi özgünlük sorununu derinleştirecek olması da aynı sebeptendir: Bir sanatçı, diye sorar Dubos, "büyük ustaların eserlerindeki güzelliği kendi eserlerine naklederek, kendi dehasının güdüklüğünü ve kısırlığını telafi edemez mi? [...] İntihal olmadığı sürece başkalarının zekâsından yararlanmaya daima izin vardır [...] diye cevap veririm. İntihali intihal yapan şey, başkasının eserini kendi eseri gibi sunmaktır"; bireyciliğin hüküm sürdüğü, öznelliğin bütün değerlerin temeli olarak, *eser sahibinin* yaratıcı özgünlüğünün dehanın hakiki işareti olarak dayatıldığı bir dünyada karşılaşılabilecek en büyük hata, hatta zayıflıktır bu...

Klasiklerin aklı ile duygu estetiği arasında bir karşıtlık varsa, demek ki bu her şeye karşın gelenekçi sanat kavrayışının ortak bir reddiyesinde temellenir; benzer bir şey, klasiklerin kamu anlayışından duygucu (*sentimentalist*) kamu anlayışına *geçişte* de gözlenebilir.

Boileau'da güzel, kamunun zevkine uygun olarak, modern bir şekilde tanımlanmıştır; öyle ki 1701 tarihli önsözünde, "kamu tarafından sevilmeyen bir eser çok kötü bir eser" olarak ilan edilebilmektedir. Bununla birlikte kamu bir şekilde zamana bağlı değildir, çünkü kamunun zevki her insanda ortak olan, tek ve ebedi/ezeli hakikati kavrama yeteneğinden kaynaklanır. "Bir fikir doğru olduğunca güzeldir" ve "iyi ifade edildiği takdirde doğrunun kesin sonucu insanları etkilemektir": işte aslında değerlen-

dirmede yalnızca geçici olarak yanılabilecek kamu ile sanat arasındaki ilişkiye dair klasik anlayışı besleyen kanaat budur. "Kaba insanlar bir süreliğine yanlışı doğru olarak görebilir ve korkunç şeyleri beğenebilir, fakat uzun vadede güzel bir şeyi beğenmemesi imkânsızdır." Bu bakış açısıyla beğenideki farklılıklar, sonunda galip gelen ve herkese kendini dayatan bir normdan geçici ve arazi sapmalar olarak anlaşıldıklarından gerçek bir sanat tarihi olamaz.

Yine de Dubos yapıtın amacının beğenilmek olduğu fikrini geliştirerek, klasiklerin kamu anlayışına ters bir anlayışa ulaşır ve 19. yüzyıla hükmedecek tarihselciliği ve ulusçuluğu aynı anda başlatır. Oysa Boileau için kamu, aklın ilkelerini somutlaştıran, olması gereken, ideal bir kamudur ve Dubos'yla birlikte bu, tarihsel ve ulusal olarak belirlenmiş, somut bir kamu olmaktan kaçamayacaktır: kamu uzakta ve ondan bağımsız olarak şekillenen beğeni yargılarının ilkelerini somutlaştığı yer değildir.[28] O bu ilkelerin ta kendisidir, işte bu yüzden söz konusu farklılıklar köklü bir tarihsellikten kaynaklanır. Psikolojizm burada yerini tarihselciliğe bırakır ve *Réflexions*'un ikinci bölümü, "makbul sanatlarda bazı yüzyılları son derece verimli, bazılarını ise bir o kadar verimsiz kılan sebepleri" araştırmaya girişir. Montesquieu'yü andıran Dubos bu analizi "ulusların karakteri"ne kaydırır; bu karakterlerin gizli nedenlerini "iklimin insan vücudu üzerindeki gücü"nde bulduğunu düşünür. Beğenideki tarihsel ve coğrafi farklılıklara ilişkin uzun bir incelemeden sonra yazar: "Bunlardan şu sonucu çıkarıyorum; ulusların karakter farklılıklarını farklı ülkeler oluşlarına bağladığımız gibi, aynı farklılıkları belli bir ülkedeki iklimin niteliğine, bölge sakinlerinin dehalarındaki ve törelerdeki değişimlere de bağlamalıyız. Fransa ile İtalya'nın iklim farkından İtalyanlar ile Fransızlar arasındaki farklılıkları çıkardığımız gibi, Fransızların bir

[28] *A.g.e.*, bu noktanın doğru bir analizi için bkz. s. 53.

yüzyıldan diğerine belirgin farklılık gösteren deha ve âdetlerindeki değişimi de Fransa'daki havanın niteliğindeki değişime bağlamak gerekir." (19. Bölüm)

"İşte bu yüzden sözgelimi İtalyanlar resimde ve şiirde Baltık milletlerinden daima daha muvaffak olacaklardır." *Réflexions*'un bu tipik parçasında olduğu gibi güya çok açıklayıcı olan bu çeşit bir "izahatın" özgünlüğü kesinlikle onun "bilimselliğinde" değildir. Tersine önemli olan, beğeni ilkesini bireysel olan bir hissiyata değil ulusal hissiyata dayandırmak adına, Dubos'nun tarihsel ve coğrafi görecelik arasında *teoride* kurduğu bağlantıdır. Bu görecelik beğeni yargısının öznelleşmesinin doğrudan sonucudur: Klasiklerin aklı hâlâ evrensel ve değişmez bir ölçüt sunuyorsa da, duygu özü itibariyle değişime yatkındır. *Sanattaki değişimler bundan böyle bir ilkenin tek bir hakikate taşınmasının çeşitli biçimleri ya da bir normdan sapmalar olarak düşünülmez: Değişimlerin kendileri bizzat norm haline gelir.* Dubos böylece bir süre sonra Winckelmann ve Diderot'yla ortaya çıkacak sanat tarihine giden yolu açmış olur. Dahası *Réflexions*'un tanıklık ettiği güzelin öznelleşmesi, özellikle aşırmanın eleştirilmesinde, modern ve gelenek karşıtı tipik bir özgünlük talebini nüve halinde barındırmaktadır. Bu her şeye karşın özgünlük, Boieau'da olduğu gibi yalnızca ebedi kurallara yapılan referanslarla değil, ölçütü güzelin tarihinde aranan kurallar çerçevesinde de düşünülüyordu artık. *Burada ortaya çıkan şey tam da, yenilik amacıyla yenilik yapmasının sanatçıdan beklenmesiydi ki, bu olgu 20. yüzyılın avangardıyla son noktasına erişecektir.*

Klasisizm ile duygu estetiği arasındaki anlaşmazlık indirgenemez niteliğine karşın ortak bir gelenekdışılık zemininde cereyan ediyordu. İşte, modernite bünyesinde –hangi biçimde olursa olsun öznelliğin, beğeni yargısının ilkesini oluşturduğu bir çerçevede– bu ikisinin sentezini arayanlar için (klasikler için geçerli olanın aksine) estetiği mantıktan ayırmanın koşullarını (Dubos'da olduğu gibi) tarihselci ve ulusalcı göreceliliğe fazla takılmadan

sorgulama gereği buradan kaynaklanır. İşte *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin merkezi sorunu bu olacaktır.

Beğeni Çatışkısı

Üçüncü *Eleştiri*'de Kant, bir yüzyıldan fazla zamandır klasisizm ile zarafet estetiğini karşı karşıya getiren çekişmeyi *çatışkı* (*antinomie*) mertebesine yükseltti. Güzel, aklın açınladığı bir hakikate öykünme midir, yoksa kalbin dile gelmez coşkularının tezahürü müdür gibi bildik soruların arka planında Kant, yeni estetiğin ortak beğeni, ölçütlerin nesnelliği gibi meseleleri, beğeni yargısını bilimsel yargıya indirgemeden –özgüllüğünü göz ardı etmeden– nasıl çözebileceğini; nihayet bu "tartışmanın" terimlerini niçin aşması gerektiğini çatışkının iki cephesinin ardında yatan öznellik temsilleri üzerinden açıklamayı bildi. Kant'ın analizi o kadar temeldir ki, öncelikle hatırda tutulması gerekir.

Aşina olduğu bir yolu izleyen Kant söz konusu çatışkıyı bir "topik"ten, yani beğeni yargısıyla ilgili kabul gören üç konumun çözümlemesinden yola çıkarak ortaya koyar. Bunların ilki olan "*herkesin zevki kendine*" özel bir zorluk teşkil etmez: Bu düpedüz güzelin hoşa gidenle karıştırılmasını ifade eder ve beğeni yargısının tamamen öznel bir mesele olduğunu, başkası için zorunlu bir kabulü gerektiremeyeceğini anlatır. Genel kabul gören ikinci nokta "*zevkler münakaşa edilemez*" ilkinden daha karışıktır: Beğeni yargısının, evrensellik iddiası içermekle birlikte, kanıtlarla, belirli bilimsel terimlere dayanan savlarla ispatlanamayacağını varsayar.

Klasisizm ile duyumculuğun çatışkısını kavramak için bu iki konuma, herkesin basit bir düşünme etkinliğiyle kendisinde bulabileceği bir düsturu eklemek gerekir: "*Zevkler üzerine tartışılabilir.*" Görünüşün aksine bu ilke ikinci konumla çelişik değildir, zira *disputatio* (*kavramsal ispat* ile iş gören bilimsel savlama) [münakaşa –ç.n.] ile bir hipotezi ve güzellik nesnesine dair pek

zayıf bir uzlaşımı amaçlayan *tartışma* (*Streit*) arasında fark vardır. Buna karşın zevkler üzerine tartışılabileceği fikri ilk genelgeçer kabulle zıtlık arz eder: "Zevkler *hakkında tartışabiliriz* (onları *münakaşa* konusu edemesek de) [...] Bu cümle ilk önermenin ('herkesin zevki kendine') aksini içerir... Gerçekten de bir şey hakkında tartışılabiliyorsa orada uzlaşma umuduna da sahip olmalıyız,"[29] yani *cogito*'nun monadik alanını, bireysel öznelliği aşma umudumuz olmalıdır.

Çatışkının ortaya konuşu fenomenolojik bir yöntemden kaynaklanır: *Düşünümü* başlatmak için, estetik bilinç tarafından somut olarak yaşanan çelişkilerin tasviri söz konusudur. Tefekkürü kabul eder etmez estetik yargılarımızın doğruluğunu ispatlamanın imkânsız olduğunu ve buna karşın aynı anda, belli bir mânâda bu yargılar hakkında konuşmanın meşru olduğunu bize söyleyen bir duyguya sahip olduğumuzu –temelde Kant'ın kanaati budur– görürüz. Bu konuşma genelde başarısızlığa yazgılı olsa da, *bir başka insan olması* dolayısıyla başkasına yabancı olmaması gerektiğini düşündüğümüz bir deneyimin paylaşılması umuduyla yapılır. Kant'ın bizi düşünmeye davet ettiği şey, beğeni yargısının *kendi başına*, *öznelerarası* iletişim hedefine, yani "nesnenin olduğu kadar öznenin de genişlemesine"[30] doğru atılan bir adımı işaret ettiği fikridir: Beğeniler hakkında konuşmaya kalkışıyorsak, zanaat olmakla birlikte haksız olarak sanatla bir tuttuğumuz aşçılık alanındakinden farklı olarak buradaki anlaşmazlık gerçek bir diyaloga yol açar. Söz konusu iletişim bilimsel kavramlara dayandırılamasa da, ampirik bakımdan doğrulanabilir olmasa da diyalog olgusu, estetik deneyimi iletilebilir addettiğimizin göstergesidir.

---

[29] I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, çev. A. Philonenko, Vrin, s. 163.

[30] *A.g.e.*, s. 164.

Gelgelelim bu, beğeni çatışkısını oluşturan tez ve antitezin kendi tarzlarında, *yadsıma eğiliminde* oldukları şeydir tam da:

"1. *Tez.* Beğeni yargısı kavramlara dayanamaz, aksi halde bu konuda münakaşada bulunulabilirdi (kanıtlarla sonuca ulaşılabilirdi).

"2. Antitez. Beğeni yargısı kavramlara dayanır; aksi halde içerdiği farklılıklara karşın bu beğeni hakkında konuşulamazdı (başkasının bu yargıyı zorunlu olarak kabul etmesi ileri sürülemezdi)."[31]

Çatışkı tamamen estetik yargıların iletilebilirliği, yani onun *cogito*'nun *özgül öznelliğini* aşma yetkinliğine sahip olup olmadığı etrafında döner. Beğeninin akliliği ya da akıldışılığı (kavramsallığı ya da kavramsal olmayışı) yalnızca bu bakış açısından ele alınır.

Belli bir anlamda (doğru anlaşıldıklarında) tez ve antitezin ikisi de bazı doğrular içerirler, öyle ki yalnızca *görünüşte* zıtlaştıklarını kabul edebiliriz – Kantçı çözümün ilkesi budur: Beğeni yargısının (teze göre) *bilimsel kavramlara* dayanmadığı ve klasik rasyonalizmin sandığı gibi ispatlanamayacağı *doğrudur*; fakat bu yargının "belirlenmemiş kavramlara", yani bir *disputatio*'yu (münakaşayı) veya en azından "ortak beğeniye" ulaştıran bir *tartışma* olasılığını temellendiren aklın idelerine gönderdiği de *aynı şekilde doğrudur*. Öyleyse zıtlık yalnızca görünüştedir –"diyalektiktir"– çünkü "kavram" terimi, "estetik yargı yetisinin bu iki düsturunda aynı anlamda kullanılmaz"[32]: tez tarafında, bir kavramdan, idrak yetisinin bilimsel bir kuralı anlaşılır; antitez tarafında kavramla kastettiğimiz yalnızca aklın belirlenmemiş bir idesidir. Bu yüzden çatışkıyı çözmek için, "tezin şu şekilde ifade edilmesi gerekirdi: beğeni yargıları belirlenmiş kavramlara dayanmaz; antitezin ise: beğeni yargıları pekâlâ bir kavrama da-

[31] *A.g.e.*, s. 163.

[32] *A.g.y.*

yanır, fakat bu belirlenmemiş bir kavramdır. Böylece ikisi arasında hiç çelişki kalmaz."[33]

Kantçı çözümün somut anlamı daha şimdiden ortaya çıkmaya başlamıştır: tikel ve şahsi bir duygunun nesnesi olarak güzellik bütün insanlarda mevcut olan aklın idelerini uyandırır – işte bu sayede güzellik tikel öznelliği aşabilir ve bir ortak beğeniye yol açabilir (güzel nesne tarafından "uyandırılan" ideler ilkece bütün insanlık tarafından paylaşılır). Güzel nesne hem tamamen hissidir, hem de aklidir; bu nesne doğayla zihnin bir uzlaşımıdır, fakat bu uzlaşım *muhtemeldir*, doğanın (dehada ise insan doğasının) ürünüdür, yoksa klasiklerin düşündüğü gibi belirli kuralları takip eden bilinçli bir iradenin ürünü değildir.

İçerdikleri doğrular bir yana, çatışkının tez ve antitezi dogmatik bir tarzda da yorumlanabilir:

– Öyleyse tez, duygularla ilgili olan beğeninin tamamen öznel olduğu, dolayısıyla da en azından teoride iletilemeyen, *dile gelmeyen* bir şey olduğunu ifade eder. Ampirizm spekülatif felsefe alanında olduğu gibi burada da bir kez daha *tekbenci* bir estetiğe götürür: "Herkesin zevki kendine"* özne monad-bireyden ibarettir, kendi dışına çıkmaya yetkin değildir. Bu noktadan itibaren ampirizm de bütün monadolojiler gibi, son kertede teolojik olan önceden tesis edilmiş ahenk fikrine başvurmadan öznelerarasılık sorununu çözemeyecektir. Ve eğer beğeni yargısının, öznel karakterine karşın bir ortak beğeniye olanak verdiği

---

[33] *A.g.e.*, s. 165.

Krş. A. Philonenko, *l'Oeuvre de Kant*, II, 1972, s. 204: "Ampirizm iletişim imkânını olgu düzeyinde yadsır (aksi takdirde bu konu hakkında tartışılabilirdi). Müşahhas insan bir başkasıyla iletişime geçemez. 'Şu şeyi seviyorum' gibi basit kelimeler *anlamdan* yoksundur. Bize her insanın yalnız öldüğü öğretilir. Skolastik metafiziğin eski vecizesine –*Individuum est ineffabile*– dayanan ampirizm bize yalnız yaşadığımızı da öğretir. Özgürlük ampirizm tarafından yadsınır, insanlar monadlardan ibarettir."

meydandaysa, bu yalnızca tartışma gerektirmeyen *olgusal* nedenlerden ötürü böyledir. Öyleyse ampirizmin nihai sonucu, "beğeni yargısının doğruluğunu, aynı konu üzerinde mutabık olan çok sayıda insanın *var olmasıyla* kazanmasıdır. Bunun sebebi, mutabakatın *altında* bazı *a priori* ilkeler vehmedilmesi değil, öznelerin *tesadüfen* benzer şekilde kurulmuş olmasıdır (saray beğenisi için geçerli olduğu gibi)."[34] Güzel olan hoşa gidene, sanat ise yemek pişirmeye indirgenmiştir. Zaten beğenilerin çeşitliliği beğeniler arası uyum kadar çok tartışmaya yol açmaz. Ampirizme göre bu çeşitlilik basit tespitlerden ibarettir ve ortak beğeni, özneler arası bir diyalogun ne sonucu ne de konusu olabilir. Böylelikle bu tez önce *tarihselcilik*, ardından da *sosyolojizm* tarafından yerinden edilecek bir *psikolojizmin* doğuşuna işaret eder ki bunlar da beğeniyi bir *malzeme toplama* işine indirgeyecektir.

– Dogmatik olarak anlaşıldığında antitez kuşkusuz ortak beğeniyi temellendirmeyi becerir, fakat bu, ikili bir hata pahasınadır: Antitez öncelikle beğeni yargısını mantıksal yargıya, sanatı da bilime indirger. Klasik rasyonalist estetiğin merkezi kavramı böylece mükemmeliyet olur: Güzel yapıt, *Poetik Sanat*'ın belirlediği kurallara (kavramlara) uygun şekilde, kendisi de kavramsal olarak belirlenmiş bir amacı *mükemmelen* gerçekleştiren yapıttır. Sanatın özü kavramdadır: Kavram sayesinde kurucu bir amaç belirleriz ve yine kavram sayesinde teknikten (resimde örneğin perspektif bu modellerden biridir) faydalanarak bu amacı gerçekleştiririz. Ama dogmatik klasisizm bir ikinci yanlış (Kant'ın gözünde bu kesin bir hataydı) daha içeriyordu: Güzeli, akıl tarafından vazedilen bir amacın basit bir teknik temsiline, beğeniyi de bu aklın kendisine indirgeyen klasisizm neticede, duygu estetiğinin hatalı kavrasa da haklı olarak talep ettiği *öznelliği gözden çıkarır*. Çünkü klasisizm duyguların etkisindeki öz-

[34] I. Kant, *A.g.e.*, s. 159.

gül özneleri değil, daha dolaylı yoldan kavramlar, yani en az öznel olan şeyler aracılığıyla iletişime girebilen monad-bireyleri bir araya getirerek ortak beğeniyi temellendirir. Klasik rasyonalizm için, "beğeni yargısı bir şeyin mükemmelliğine dair akli bir yargıyı ve bu yargıda çokluğun amaçla olan ilişkisini içerir."[35] Önemli olan sanat yapıtının "iyi icra edilip edilmediği", "sanat kurallarına" (pespektif kurallarına, üç birlik kuralına vs.) uyup uymadığıdır – duyular alanı, sonlu yaratıklar oldukları için insanların aslında tamamen akli olan bir gerçekliği algılayışlarındaki bulanık taraftır.

Zıtlaşmalarına karşın dogmatik tez ile antitez esasta uzlaşırlar: *cogito.* Birey, başka monadlarla ancak dolaylı yollarla, tartışmayla değil, önceden tesis edilmiş ahenk aracılığıyla (ampirizmde duyu organlarının, rasyonalizmde tek tek akılların ahengiyle) iletişime girebilen bir monaddır (hisseden veya rasyonel bir monad olması o kadar da önemli değildir). Özne her seferinde bireye indirgenmiş durumdadır ve asli boyutundan, öznelerarasılıktan yoksundur. Her iki durumda da tartışma anlamsız görünmektedir: Ampiristlerde her şeyin olgusal sorunlara indirgenmesi yüzünden, rasyonalistlerde ise iyi ya da kötü beğeninin hangisi olduğunu kesin bir şekilde buyuran kavram ve kuralların bütün mümkün tartışma yollarını hemen kapatması yüzünden.

Çatışkının Kantçı sunumu sanat tarihi açısından şüphesiz soyuttur. Racine ya da Poussin'in yapıtları kaba rasyonalist bir klasisizme indirgenemez – tıpkı Picasso ya da Malevitch'in yapıtlarının dört boyutlu geometri denemelerine indirgenemeyeceği gibi. Yine de özgül bir disiplin olarak, spekülatif felsefe ile sanatsal yaratımın orta yerine yerleştireceğimiz estetiğin bağlantı noktası yeniden tesis edilirse, bu Kantçı sunum somut tarihle bağlantısız da değildir. 17. yüzyılda, klasisizmin kuramcıları ile "zarafet" estetiğinden yana olanları karşı karşıya getiren anlaş-

[35] *A.g.y.*

mazlıkta hem merkezi konuma sahip olan, hem de öznelliğin pek belirgin bir felsefi temsilinden ayrılmaz nitelikte ortaya çıkan şey öznelerarasılık ve ortak beğeni sorunudur.

Kant'ın beğeninin merkezine yerleştiğini düşündüğü çatışkıyı ortaya koyuş tarzı (belirttiğim anlamda) tamamen soyut olsa da, modern estetiğin ortaya çıkışında tarihsel olarak mevcut bulunan konumları aydınlatma noktasında verimlidir. Kantçı çatışkının özellikle aydınlattığı şey, eleştiri öncesi estetiklerin karşı karşıya geldikleri noktaların ötesinde, kimi zaman birtakım savları birbirlerinden ödünç alma şekilleridir. Her gerçek çatışkıda olduğu gibi, var olan konumlar aslında –ki Kant'ın katkısını benzersiz yapan da budur– göründüklerinden daha az karşıttırlar; daha açık söylemek gerekirse bu konumlar öylesine kolay birbirleri içine geçerler ki, her biri özünde tek başına savunulamazdır. Yalnızca ampirist felsefede temellerini bulacak bir güzellik anlayışını en zorlu çıkmazlarına varıncaya değin bütünüyle sergilemeye çalışan Hume'un *Estetik Denemeleri* Kant'ın öğretisini özellikle açıklayıcı şekilde ortaya koyacaktır.

Hume Estetiğinin Paradoksları: (Kuşkucu) Görecelikten Klasik Evrenselciliğe

Estetik Denemeleri'nin önemi onu harekete geçiren ve kateden gerilimde saklıdır: Radikal ampirist bir konumdan –yani ilkesel bir görecelikten– hareketle Hume aslında beğeninin evrensel normları fikrine ulaşmayı denemektedir.[36] Duyumcu temelleri* dolayısıyla bu denemelerin bir duygu estetiği kurması bekle-

[36] Özellikle bkz. D. Hume, *Essais esthétiques* içinde "Sur la norme du goût" (1757), çev. R. Bouveresse, Vrin, 1974.

Bu temel, tümdengelimin gözlem lehine açık yadsınması şeklinde yöntem düzeyinde açığa çıkar. "Kendisinden bir dizi çıkarım ve yargıya varılacak genel ve soyut ilkeyi en başta vazeden tümdengelim kendi başına gözlemden daha mükemmel olabilir; fakat insan doğası-

nir, oysa *Denemeler*'in meşru kılmaya çalıştığı şey en sıkısından bir klasisizmdir ve böylece Kant'la birlikte "beğeni çatışkısı" olarak tanımlayabildiğimiz şeyi çözmeye yönelik ilk denemelerden biri olarak ortaya çıkar. Göreceğimiz gibi bütün zorluk, Humecu çözümün bu çatışkıyı kuran cephelerden birinden, görececi/duyumcu cepheden yola çıkılarak geliştirilmiş oluşundadır.

Bu gerilim, üzerinde durulmayı hak ediyor: Olumsuz yönden, Hume'u kaçınılmaz olarak sürüklediği çıkmazlarla bu gerilim, çatışkının aşılmasının dayattığı felsefi gerekleri bütün derinliğiyle ortaya koyar. Daha derinde Hume estetiğinin açmazları, güzel hakkındaki modern düşünümün saplandığı güçlüklerin en semptomatik göstergeleridir. Modern düşünüm radikal bir öznelliğe ve içkinciliğe kapılırken, sanat yapıtının etrafında şekillenen ortak beğeni, beğeni normu gibi fikirleri kapsayacak bir aşkınlık gereğini tatmin edici şekilde göz önüne alamamıştır.

"Beğeni ve fikirlerdeki, dünyanın her yerinde rastlanabilecek bu geniş çeşitlilik insanların gözlemlerinden kaçacak kadar fazla göz önündedir."[37] Bu tespit Hume'un beğeni normu sorunuyla ilgili düşüncelerinin ilk kalkış noktasını oluşturur. Zira Hume bu görelilik olgusunu yadsımayı asla düşünmez. Hatta Hume'un bütün kuramsal felsefesi bu göreceliği hiçbir zorluk çekmeden temellendirmeye izin verecek türdendir. "Hume'la birlikte," diye yazıyordu Cassirer haklı olarak, "akıl karşısında kendini meşrulaştıran (klasik rasyonalizmde olduğu gibi) duygu değildir artık, iddialarını savunmak üzere duyumların, saf izlenimlerin sahnesine çağırılan akıldır."[38] Güzellik *hakkında* söz söylemek ya da daha genel olarak, değer üzerine *sub specie aeternitatis* [ebediyet

---

nın kusurluluğuyla daha az uyum içerisindedir ve bu konuda [estetikte] olduğu gibi diğer konularda da sürekli bir yanılsama ve horgörü kaynağıdır." [Bkz. *a.g.e.*, s. 25, n. 4]

[37] *A.g.e.*, s. 79.

[38] E. Cassirer, *A.g.e.*, s. 300.

veçhesinden –ç.n.] bir söylem geliştirme iddiaları böylece nihai zeminine kavuşmuş olur: Bütün fikirlerin kaynağında duyu izlenimleri bulunur.

Bu soybilimsel yöntemin sonucu açıktır: *Le Sceptique* isimli denemesinde Hume gayet rahat, bir İskoçun İtalyan müziğinden zevk alamayacağını iddia ediyor (şüphesiz iki yönlü bir önerme). Çünkü "güzellik ve değer tamamen görelidir ve belli bir zihinde, bu zihnin kuruluşuna ve yapısına uygun olarak nesne tarafından uyandırılan hoş duyguya bağlıdırlar."[39] Dubos ve Montesquieu' dan beri bu yapı ve kuruluşun ulusal gelenekler tarafından nasıl şekillendirildiğini gördük. "Her zihin, farklı bir güzelliği algılar," öyle ki, "hakiki güzelliği veya çirkinliği arama ya da aynı şekilde hakikaten acı ya da tatlı olanı saptama iddiası beyhudedir."[40]

Estetik yargının göreceliği böylelikle iki yönlü olarak ortaya çıkar: Estetik yargı hem *nesnenin özgüllüğüne* (güzellik kavramı nesneye göre değişen farklı izlenimleri kapsayan bir "sözcük"ten ibarettir), hem de *öznenin özgüllüğüne* bağlıdır (bu açıdan ise güzellik kavramı farklı zihinlerin değerlendirmelerine göre farklılaşan pisişik veya sosyolojik bir gerçekliği belirten bir terimdir).

Hume'un nominalizmi ve psikolojizmi iyi bilinir. Bunların basit bir görüş meselesi olmayıp, temel bir felsefi konum alışı ifade ettiğini belirtmek önemlidir: Bu ikisi varlığın temsildeki varlığa indirgenmesinin doğrudan sonucudur ve Hume, Berkeley'in felsefesiyle bu yolla uyuşur. *Esse est percipi aut percipere*, var olmak algılamak ya da algılanmaktır: Aşkınlık –bireye dışsal bir norm fikri– *psikolojik* düzeyde hâlâ bir *anlam* barındırıyorsa da, her türlü *transandantal hakikatten* ayrıdır; aşkınlık yalnızca *inanç* adı altında var olur. Hume'un bütün çabası da ampirik bilince *içkin* olan temsiller yoluyla bu tür bir inancın oluşum sü-

[39] D. Hume, *Essais esthétiques*, I, s. 27-28.

[40] D. Hume, *Essais esthétiques*, a.g.y.

recini analiz etmek olacaktır.*

Değerler, özellikle de estetik değerler söz konusu olduğunda, teorik felsefe içinde ampirizmin kullandığı perspektifin hakiki bir "sahicilik kültürüne" nasıl kapı açtığı bu noktadan itibaren anlaşılır. Varlık, temsillerimdeki mevcudiyete indirgeniyorsa, hakikat son tahlilde bilincimde *deneyimlediğim* şeydeyse, o zaman duygu, kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmamasıyla, hiçbir dışsallığı işaret etmemesiyle öznenin en *sahici* durumudur: Dolayısıyla Hume "her duygu doğrudur" diye ilan eder, "çünkü duygular kendi ötelerinde bir şeye göndermezler ve insanın bilincinde olduğu her durumda duygu gerçektir. Buna karşılık idrak yetisinin belirlenimleri başka bir şeye gönderme yaptıkları için her zaman doğru değildirler"[41], tıpkı nedeni gördüğümüzde bizi sonucu o nedene eklemeye sürükleyen ve saf mevcudiyet planını aşmaya iten nedensellik fikrinde olduğu gibi.

Güzel yapıtın göreceliktен kurtulup mutlak evrenselliğe veya en azından bilimsel ya da felsefi düşüncenin en yüksek örneklerinin talip bile olamayacakları denli kalıcı ve genel bir mutabakata erişme imkânını, kısacası sanatın bilime üstünlüğünü temellendirecek olan da paradoksal biçimde yine bu içkinciliktir – Hume'un savlamasının tersine döndüğü yer de burasıdır. Zira sanat tamamıyla duygu alanına, mevcudiyet alanına aittir. Sanat, temsillerden ibaret olan bilinç durumlarını, bu temsillere dışsal olan gerçekliğe dair hakikatleri bildirmek adına aşma iddiasında bulunmaz. Sanat yalnızca insanlığın ortak tutkularını ifade etmeyi hedefler ve başlıca erdemi de dramaturjik *sahicilikten* başka bir şey değildir.

Şüpheci ironi burada, bilimsel nesnelliği verili kabul etmeye eğilimli sağduyu tarafından kabul gören kanaati sarsmakla bir-

---

* Bu analizin takip ettiği model de yine nedensellik kavramının Humecu soybilimidir.

[41] *A.g.e.*, s. 82.

likte, güzelliğin evrensel bir referansın saygınlığına sahip olamayacağı fikri karşısında çabucak pes eder. Ancak yine de "soyut felsefe kuramları, derin teolojik sistemler belli bir dönem gözde olabilmişlerdir, fakat önümüzdeki dönemde güvenilirliklerini evrensel düzeyde kaybedeceklerdir [...] tesadüfi devrimlere ve modalara bilimin bu sözde keşiflerinden daha çok maruz kalmış bir şey de bilmiyoruz. Belagatin ve şiirin güzelliği söz konusu olduğunda ise durum tamamen farklıdır. Doğanın ve tutkuların doğru tasvirleri kısa sürede kamunun onayını kazanmıştır ve bu onayı daima muhafaza edecektir." Kısacası Descartes'ın fiziği Aristoteles'inkinin yerini alabilir pekâlâ, ama zaferi kırılgan ve geçici olmaya mahkûmdur, oysa "Terentius ve Vergilius insan ruhu üzerinde sahip oldukları tartışmasız ve evrensel etkiyi muhafaza ederler."[42]

Bu köklü içkinciliğin güzelliğin tamamen saf duyguya indirgenişinin mutlak bir göreceliğe yol açacağı beklenirken bunun tam tersi olur: Sahici duygular olmak kaydıyla, duyguların tasviri yanıltmayacağı içindir ki, güzel olan, bilimin makul biçimde talip olamayacağı biçimde sağduyu konusu olabilir.* Hume'un gayet mantıklı olarak estetik düşüncesinin çıkış noktası kabul ettiği görececi duyumculuk burada yerini evrenselciliğe bırakır. Bu evrenselcilik başka temeller üzerinde –akıldan değil duygudan yola çıkarak– Fransız klasisizminin temel tezlerini yeniden ele geçirmeye çalışır. Elbette son kertede bütün mesele güzelin "evrenselimsiliğini" neyin temellendireceğini bilmektedir.

Madem beğeni geniş bir çeşitliliğe sahiptir ve mademki "güzellik şeylerin kendilerine özgü bir nitelik olmayıp yalnızca onu gözlemleyen zihinde mevcuttur"[43], buradan ancak şu sonuç çıka-

---

[42] *A.g.e.*, s. 97.

* Krş. J.-B. Dubos, *A.g.e.*, II, 34. Kısım: "Felsefi bir sistemin şanına halel gelebilir; bir şiirinkine gelmez."

[43] D. Hume, *A.g.e.*, s. 82-83.

bilir: "Bütün beğeniler eşdeğerdir." Oysa Ogilby ve Milton veya Bunyan ve Addison arasında zarafet ve deha bakımından denklik olduğunu iddia eden herkes, bir köstebek yuvasının Tenerife (adası) kadar yüksek olduğunu ya da bir denizin okyanus kadar büyük olduğunu iddia eden birinin düştüğü saçmalığa düşecektir."[44] Öyleyse tuhaf bir şekilde, beğeni normunun bireysel bilince aşkınlığı fikri yeniden bir gerekçeye kavuşur: "Her bireyin zevki eşdeğer değildir" ve "bazı insanlar vardır ki, bu konu hakkındaki fikirlerinin diğer insanlarınkine tercih edilmesi gerektiğini ortak bir hissiyatla biliriz."[45] Kaldı ki sanat kurallarının var olduğu ve bu kuralların "bütün ülkelerde ve bütün çağlarda evrensel olarak beğenilenlere dair mevcut"[46] bir mutabakatı ifade ettikleri Hume'un gözünde açıktır – tam burada klasiklerin çok sevdikleri poetik sanat fikrini örnek verir. Bu noktada, Hume'un aşikâr bir şeymiş gibi bahsettiği "her zihne göre ayrı olan güzellik"ten epey uzaktayız.

Güzellik ölçütlerinin aşkınlığı fikrinin yeniden sahneye girmesine koşut biçimde evrensellik fikri de daha bir kesinlik kazanır: "İki bin yıl önce Atina ve Roma'nın kalbini fetheden aynı Homeros'a Paris ve Londra'da bugün de hayranlık duyuluyor hâlâ. İklim, yönetim, din ve dildeki bütün değişimler onun zaferini gölgeleyebilmiş değil."[47] Peki ama, söz konusu beğeni kuramının bu iki yönünü, yani özce değişime açık olan duygularda temel bulma ile en katı klasisizmi aratmayacak bir evrenselciliğin yeniden ortaya çıkışını birbiriyle nasıl uzlaştırmalı?

Gayet basitçe, en genel düzeyde çözüm şu şekilde ifade edilebilir: Beğeni normu insan doğasından başka bir şey değildir. Mazur görülürse, *görece değişmez* diyebileceğimiz bu insan do-

---

[44] *A.g.e.*, s. 83.

[45] *A.g.e.*, s. 96.

[46] *A.g.e.*, s. 83.

[47] *A.g.e.*, s. 86.

ğası, beğeninin *mutlak evrenselliğine* ya da en azından zaman ve mekân içindeki *ampirik genelliğine* temel teşkil edebilir: "Öyle görünüyor ki, beğenideki çeşitlilik ve keyfiliğin yanı sıra, kınama ve onaylamanın genel bazı ilkeleri mevcuttur ve dikkatli bir göz, bu ilkelerin etkisini zihnin bütün etkinliklerinde görebilir. *İnsanın içsel kuruluşunun özgün yapısı dolayısıyla belli bazı şekiller yahut özgül nitelikler hoşa giden şeyler, diğer bazılarıysa hoşa gitmeyen şeyler olarak belirlenirler.*"[48] Hume'la birlikte, insanların doğasının, "içsel kuruluşlarının" esasen türdeş olduğunu –yani duyum izlenimlerinin *biriktirildiği yerin/kabın* (*receptacle*) *ilkesel olarak* bütün insanlar için aynı olduğunu– ileri sürersek, beğenideki çeşitlilik bu yerin/kabın az ya da çok *saf** olmasından ileri gelebilir ancak. İşte, beğeni farklılıklarının sebebi ve de beğenilerin eşdeğer sayılmamasını** –ki bu da aslında aynı sorunun değişik açıdan görünüşüdür– doğuran faktörler, insan doğasının saflığına az ya da çok diye değer biçen bu ölçütlerde aranmalıdır. Hume bunlardan beş tanesini sayıyor:

1. "Estetik nesnellik her şeyden önce, bu doğanın sağlıklı olmasını gerektirir; çeşitliliğin en genel ilkesi yargı araçlarının, yani duyuların az ya da çok düzenli yahut hastalık tarafından bozulmuş olabilmesinde yatar. Zihin dingin değilse, hastalık dikka-

---

[48] *A.g.e.*

* Krş. J.-B. Dubos: "Sözünü ettiğim duygu bütün insanlarda mevcuttur, fakat bütün kulaklar ve gözler aynı ölçüde iyi olmadıkları gibi, her insan da aynı ölçüde mükemmel duygulara sahip değildir. Kimileri bunlara diğerlerinden daha fazla sahiptir; belki de sebep bazılarının organlarının diğerlerine göre yaradılışça daha mükemmelen teşkil olunması ya da sık kullanımla veyahut deneyimlerle kimilerinin bu organlarını daha fazla mükemmelleştirmeleridir." [*a.g.e.*, s. 369-370.]

** "Sanatın bütün genel kuralları yalnızca deneyime ve insan doğasında ortak olan duyguların gözlemlerine dayanıyor diye, her halükârda insanların duygularının bu kurallara uygun olduğunu sanmamamız gerekir." [D. Hume, *A.g.e.*, s. 85.]

timizi nesne üzerinde toplamada bizi yetersiz kılmış yahut duyu organlarımızı teşkil eden "bütün mekanizmanın işleyişini bozmuşsa, deneyimimiz yanıltıcı olacaktır, kurala uygun ve evrensel güzelliği değerlendirmekte yetersiz kalırız. [...] Sıtmalı biri, damağının tatlar konusunda karar vermeye yetkin olduğunu ileri süremeyecektir ve sarılık hastalığına tutulmuş birinin renklerle ilgili bir değerlendirmede bulunabileceğini iddia etmesi de aynı ölçüde akıl almaz bir şeydir."[49]

2. Estetik yargının üzerinde temellendiği araçların göreli aynılığını temin eden sağlıklı organlardan başka *duyarlı* ve *hassas* organlar da şarttır. Hume tezini desteklemek için *Don Quijote*'ta geçen meşhur bir anektodu alıntılar. Bu anektod burada nakledilmeyi hak ediyor, zira *Estetik Denemeleri*'nin ana ilkesini metaforik biçimde ifade ediyor:

"Bilmez miyim!" dedi Sancho. "Onu anlamaktan âciz bir kimse zannetmeyin beni. Saygıdeğer silâhtar, benim şarapları tanıma konusunda o kadar keskin ve doğuştan bir kabiliyetim var ki, herhangi bir şarabı koklayarak, memleketini, kalitesini, tadını, yılını, ne değişimler geçireceğini, şarapla ilgili diğer bütün hususları anlarım. Ama bunda şaşılacak bir şey yok, çünkü sülâlemin baba tarafında La Mancha'nın çağlar boyunca yetiştirdiği en mükemmel iki çeşnici vardır; bunu kanıtlamak için de, onlarla ilgili bir olayı anlatacağım. Bu iki çeşniciye, tatsınlar diye, bir fıçıdan şarap vermişler; şarabın durumu, kalitesi hakkında, iyi mi, kötü mü diye fikirlerini sormuşlar. Biri dilinin ucuyla tatmış, öteki yalnızca burnunu yaklaştırmış. Birincisi şarapta demir tadı olduğunu, ikincisi daha çok meşin tadı olduğunu söylemiş. Şarabın sahibi fıçının temiz olduğunu, şaraba demir veya meşin tadı verebilecek hiçbir şey karışmadığını söylemiş. Buna karşın iki meşhur çeşnici söylediklerinde ısrar etmişler. Zaman geçmiş, şarap satılmış, fıçı temizlenirken, içinde meşinden ince

[49] *A.g.e.*, s. 86.

bir kayışa asılı küçük bir anahtar bulmuşlar. Zat-ı âlinizin gördüğü gibi, bu soydan gelen birisi bu konularda fikir belirtebilir."*

Anektodun ikili bir anlamı vardır: Öncellikle Hume'un estetik modelinin, mutfak sanatındaki orijinal anlamıyla "tat/beğeni"ye uygun olarak kurulduğunu ve bu modelde güzelin, hoşa gidene indirgendiğini gösterir. Fakat öte yandan eğer güzel yalnızca hoşa giden, insanların neredeyse tümüyle biyolojik içsel yapısına *uyan* şeyse, güzellik ölçütünü *özü itibariyle insanı en çok yansıtan* yapı sağlayacaktır ki, bu da uzman çeşnicilerinkidir. Bu içsel yapı hiç değilse kâğıt üstünde belli (*öze* dair olması bakımından bütün insanlar için geçerli) bir evrenselliğe sahiptir.

3. Uzmanlar kültürüne yapılan göndermeye bağlanan üçüncü kriter de buradan kaynaklanır: Güzel ve çirkin hakkında hüküm verme iddiasında bulunmak için, gayet elverişli bir yaradılışa sahip olmanın ötesinde, sanat yapıtlarıyla içli dışlı yaşayarak bu yeteneği geliştirmek gerekir. Çünkü "ince zevklilik hususunda insanlar arasında yaradılıştan gelen büyük farklar olsa da, hiçbir şey bu yeteneği belli bir sanatı icra etmek veya güzelliğin özgül bir şeklini defalarca gözlemlemek kadar iyi geliştirmez ve mükemmelleştiremez."[50] Bu noktada, beğeninin hem evrenselliğini hem de göreceliğini düşünme imkânı veren fikrin *tek ve aynı ilke* olduğu netlik kazanır: Beğeninin evrenselliği söz konusu ise –ki Homeros, Terentius veya Vergilius'un kalıcılığı bunu gösteriyor– bu, insan doğasını ifade eden izlenim birikimlerinin bütün insanlarda ve bütün çağlarda temelde aynı olmasından ötürüdür. Ama yine de her türlü mekanizma gibi insan mekanizmasının da az ya da çok mükemmel, az ya da çok düzenli olduğu, zaman

---

A.g.e., s. 87-88. Hume'un kitabından yapılan alıntı esas metinle uyuşmuyor. Buradaki metin Roza Hakmen'in çevirisinden. *Don Quijote*, YKY, 4. Baskı, s. 523-524. –çn.

[50] *A.g.e.*, s. 90.

içerisinde inceldiği, mükemmelleştiği, düzene girdiği yahut tersine bozulduğu yadsınamaz: "Beğeni ilkeleri evrensel olup bütün insanlarda neredeyse ya da tümüyle aynı olmakla birlikte, yine de bir sanat yapıtıyla ilgili görüş bildirmeye, izlenimlerini güzellik normu şeklinde ortaya koymaya pek az insan yetkindir."[51]

4. Öyleyse yanlış anlamaları ortadan kaldırmak için dördüncü bir ölçüt ekleyeceğiz: Beğeni yargısının nihai temeli insan doğası olsa da, bu doğa ve bu yargı geliştirilip inceltilebilse de, *kültür* ile *önyargıyı* birbirine karıştırmamamız gerekir. Estetik yargı nesnellik iddiasında bulunabilmek için temel ilkesine sadık kalmalıdır; kuşkusuz inceltilmiş ve doğal olmalı, özentili veya yapmacık bir yargı olmamalıdır: "Sezginlik gerektiren bütün sorunlarda önyargının sağlıklı yargıyı bozduğu gayet iyi bilinir [...]; önyargı gelişmiş bir beğeniye de aynı derecede terstir ve güzellik duygusunu zedelemekte azımsanmayacak bir etkisi vardır. Önyargının etkisini geriletmek sağduyunun işidir..."[52] "Sağduyu" ya da Hume'un zamanında dendiği gibi akl-ı umum, önyargılı olmadığı takdirde şu ya da bu kimsenin etkisinde kalan diğer insanlardan farklı olarak yetişmiş, ama yine de *doğal* kalabilmiş kişinin yargı yetisidir.

5. Sonuç olarak –ki bu son ölçütle Hume klasisizme bağlılığını onaylar– "akl-ı selim"[53] yahut sanat yapıtının anlamını kavrayacak denli keskin bir zekâ şarttır, zira "her sanat yapıtı, kendisine başvurarak yapıtı anladığımız belli bir amaçlılık (ya da maksat) barındırır. Bu amaca ulaşmak için yeterince iyi tasarlanıp tasarlanmadığına bakılarak, yapıtın ne derece mükemmel olduğu değerlendirilmelidir."[54] Böylece en klasik estetik, yani mükemmellik estetiği meşrulaştırılmış olur.

---

[51] *A.g.e.*, s. 95.

[52] *A.g.e.*, s. 93.

[53] *A.g.e.*, s. 95.

[54] *A.g.e.*, s. 94.

Hume'un düşüncesi göreceliğe saplanmak bir yana, son kertede aristokratik bir estetiğe meyleden "ince beğeni"nin evrensel değerini hakkıyla ortaya koymak için göreceliği kullanır. Bu en şüpheci ampirizmin, rasyonalist bir felsefe çerçevesinde daha sağlam temellendirileceğini umduğumuz –evrensellik, olgu ve olması gerekeni normatif bir ayrıma tabi tutma gibi– değerlere doğru tuhaf biçimde evrilmesinin doğurduğu sorunları incelemek gerek şimdi de.

Tüm zorluk aslında beğeni normlarının –*standards of taste*'in– ehl-i zevk insanlardan oluşan bir elitin *kafasında* bulunmayışından, beğeni erbabının *stricto sensu* bu normların *ta kendileri* olmalarından kaynaklanır. Uzmanlar beğeni normuna *sahip* değildirler, bu normun *kendisidirler*: Bu uzmanların somut, *ampirik mevcudiyetlerinin* dışında –onları faniler topluluğundan ayıran beş kriter de dahil– normların hiçbir gerçekliği olamaz ve hiçbir şey *kâğıt üstünde* bu normları temellendiremez. Bu, Hume'un felsefesinin estetik alanda olduğu gibi diğer alanlarda da, Kant'ın deyimiyle "tamamen erekselliğe dayanması" demektir. Neden (saf haliyle temsil edilen, ama yine de uzmanlar tarafından bir şekilde geliştirilen) tek bir insan doğası vardır da bir doğalar *çeşitliliği* yoktur (bu çeşitlilikten yola çıkılarak beğenilerdeki farklılıklara bambaşka bir statü verilebilirdi)? Norm sorununa Hume'un getirdiği çözümün belli bir geçerliğe sahip olabilmesi için, erekselliğin birlik ilkesi uyarınca insan doğasını düzenlediğini kabul etmek gerekir; aslında esasa dair olmayan anlaşmazlıkların ötesinde doğal bir mutabakatın mümkün olduğunu ancak böyle düşünebiliriz. Yani gizemli "önceden tesis edilmiş ahenk" sayesinde duyum izlenimlerinin beğeni düzeni içerisinde uyumlu hale geldiğini savunmak gerekir. Ve bu tür bir ahengin felsefi açıdan makul olduğunu varsaysak bile –ki bu varsayım *estetiğin konumlandığı düzeyde*, yani *duygu* düzeyinde, tamamen dayanaksız bir iddia olarak kalır– Hume'un her şeye karşın niçin sanatsal anlaşmazlıklara mutfak

zevkiyle ilgili anlaşmazlıklarla aynı anlam ve önemi atfetmediğini açıklamak gerekir. Nitekim her şey az ya da çok düzenli izlenimlerle ve bunları biriktiren kişiyle ilgiliyse buradaki çifte standart neden?

Bu ilk soru işaretine daha da ciddi olan bir diğer güçlük eklenir: Beğeni normu, gördüğümüz nedenlerden ötürü "talihli yaradılışa sahip" uzmanların şahsıyla iç içe geçmiş ise gerçekte bu normun *hiçbir aşkınlığa* sahip olamayacağı açıktır. Başka türlü söylersek, normun aşkınlığı yalnızca ve salt olarak uzmanlar ve avam arasında *de facto* var olan farklılığa dayanır. *İdeal olan* sorunu, ölçütler sorunu böylece tamamen bir *olgu* sorununa indirgenmeye çalışılır, öyle ki sonunda norm sorunu da ortadan kalkar. Hume'un perspektifinde, mantıken her şekilde, avamın kaba bir mizaca, pek incelmemiş duyu organlarına ve *bazı* zevke sahip olduğunu; daha gelişmiş bir içsel donanıma sahip olan havasın ise başka *bazı* zevklere sahip olduğunu tespit etmekle yetinmek durumundayız. *Peki ama, normatifliğin en küçük bir nüvesi, beğeni ölçütü fikrinin zerresi olsun, salt ampirik ve olgusal olan basit bir tespitten nasıl çıkartılabilir?*

Dahası, Hume bu şekilde ilerleyerek –ideal olana dair soruyu hakiki mânâda soramayıp olgu alanıyla sınırlı kaldığı için– sözde insan doğasını, 18. yüzyıl İskoç burjuvazisinin pek banal gerçekliğiyle karıştırma tehlikesiyle karşı karşıya değil midir? Hume'un bu eleştiriden kaçamadığı maalesef gayet aşikârdır: Hume, Homeros ve Yunan trajedilerini "kibarlık ve insancıllıktan yoksun"[55] olduğu için; en güzel Fransız trajedilerini ise Polyeucte ve Athalie'yi[56] "tahrif eden" yobazlıklarından ötürü mahkum eder. Fakat bununla da kalmaz Hume, "Thames'in barbarları"na duyduğu nefretle, tanınmayan bir tiyatro yazarı olan İskoç John Home'u Shakespeare'den kat kat üstün tutar.

[55] *A.g.e.*, s. 101.

[56] *A.g.e.*, s. 103.

Öyle görünüyor ki Home'un İngiliz olmamasından başka önde gelen meziyeti Hume'un kuzeninin dostu olmasıdır. Bu yüzden de "Shakespeare ve D'Otway'in drama dehası onda, birinin barbarlığından, diğerinin ise densizliğinden soyunmuş haldedir."[57]

Hume'un fanatik milliyetçiliğinin acıklı bir ârazı mıdır bu? Şüphesiz, fakat bu âraz beğeni normu sorununa getirmeye çalıştığı çözüm söz konusu olduğunda özellikle rahatsızlık vericidir: Çünkü bu norm beğeni erbabının ta kendisiyse ve bu insanlar anlaşmazlığa düşebiliyorlarsa (Hume örneğin Home'u dâhiyane, Shakespeare ve Racine'i acınası bulur ve kuşkusuz başka beğeni erbabı insanlar bu görüşleri paylaşmazlar), anlaşmazlığı *kim*, *ne adına* çözüme bağlayabilir? Humecu perspektiften, uzmanların yargılarından başka yol olmadığından, birinin şu ya da bu yargının yetkin olduğuna veya önyargılı olmadığına hangi hakla karar vereceğini bile bilemeyiz. Haklılık sorunu tamamen ortadan kalkar, *her bir insan monadik bireyliğinin aşılamaz özgüllüğüne geri tıkıldığından*, güzel olanın tartışılabilirliği imkânsızlaşır ya da en azından ilkesel olarak anlamsız hale gelir.

Paradoksal olarak ampirizm, felsefi bireyciliğin dar kalıplarından kaçınmakta, en dogmatik rasyonalizmden daha başarılı olamaz: "Ortak beğeni"nin son kertede Tanrı –ya da isterse varlıkların gizemli "ahengi" olsun fark etmez, her halükârda insanlığa dışsal bir öğe– tarafından sağlandığı bir dünya görüşünde gerçek bir estetik *iletişim* fikri *–tartışma olgusuyla* anıştırılsa da– meşru bir konum elde etmeyi başaramaz.

[57] *A.g.e.*, s. 52.

Dönüm Noktası: İlk "Estetik" ve İlk "Fenomenoloji"

Felsefe tarihi hemen her zaman yeni terimlerin ortaya çıkışının düşünce iklimindeki köklü bir değişimin göstergesi olduğunu gösterir bizlere. 1750-1764: Önemleri o zamandan beri durmadan tasdik edilmiş iki kavramın ortaya çıkışı arasında yalnızca on dört yıl vardır. Duyulur alanın –duyulur veya fenomenal dünyanın– teorisini sunmaları dolayısıyla Baumgarten'in *Aesthetica*'sının ve Lambert'in *Phénoménologie*'sinin Aydınlanma hümanizminin ortaya çıkışının en sağlam işaretleri olduklarını söyleyebiliriz. Şüphesiz ilk defa sonlu bilincin insana özgü, yani duyulur olanın bakış açısı kendi içinde ele alınmıştır. Bu bağlamda Lambert yepyeni bir isim verdiği bu disipline ikili bir görev tahsis etti. Fenomenoloji işleyiş mantığını yaygınlaştıracağı optik gibi, "görünümü kurtarmalıdır": Hakikati çoğunlukla yanıltıcı olan, anlamlarını bizim ortaya çıkardığımız fenomenlerin arkasında aramak gerekir – örneğin astronomi sayesinde gezegenlerin görünür devinimlerinden onların gerçek hareketlerini çıkarsamak ya da güneş ışınlarının bir sıvı üzerinde kırılmasına aldanmamak gerekir. Fakat duyulur olandan gerçeğe, fenomenden gerçekliğe giden bu yolculuk bir kere tamamlandığında fenomenoloji tam ters bir yöne de sürüklenebilir: Perspektif örneğinde olduğu gibi, gerçekten görünüme geçme ve sanat alanında gerçeklik yanılsaması yaratma imkânı verebilir.

İşte *Phénoménologie*'nin okuru anlamaya davet ettiği şey, duyulur fenomen ve onun hakikati arasındaki bu muğlak ilişkilerdir. *Aesthetica* gibi o da tuhaf şekilde esas itibariyle Leibniz felsefesinden ilham alır (kitabın ek bölümünde bu eserin de Lockecu düşünce gibi nasıl Leibnizci felsefeyle bağdaştığını göreceğiz). Duyulur olanın bu ilk iki özerk teorisi, duyulur dünyayı bir yokluk türüne indirgeyen bir düşünceden nasıl türeyebilmiştir? Soru üzerinde durulmayı hak ediyor, aksi takdirde bu iki projenin derin anlamını kaçırabiliriz.

Leibniz ve Wolff: Duyulur Dünyanın Bitkinliği

Paradoks kısaca şöyle tanımlanabilir: *Aesthetica*'nın bariz bir şekilde dahil olduğu Leibniz ve Wolff'un metafiziği, duyulur dünyanın Platoncu değerden düşürülmesini düşünülür dünya yararına en uç noktaya götüren metafiziktir. Özdeksiz varlıkların tamamen düşünülür olan ilişkilerinin basit "fenomenal" tezahürleri şeklinde tanımlanan duyulur alan, yeni bir disipline konu teşkil etmeye *a priori* olarak tümüyle elverişsizdir. Açıkçası Leibniz'in evreninde insan muhayyilesi dışında varlık yoktur: "Cisim sahici bir birliğe sahip değildir. Cismin birliği algımızdan gelir, akli yahut muhayyel bir varlıktır bu, bir fenomendir."

Duyulurun "düşünülürün bulanık hali"nden ibaret olduğunu ileri süren tanımın –yani insanın sınırlı görüş noktası haricinde hiçbir şeyin sahiden gerçek olmamasının– anlamı ancak Leibnizci nesnellik teorisi dolayısıyla doğru bir şekilde yorumlanabilir. Burada girmeye lüzum görmediğimiz sebeplerden ötürü Leibniz bir temsilin nesnelliğini onun *harici*, *cismani*, bir kendinde şeyle kurduğu bağ üzerinden tanımlamayı reddeder. Dolayısıyla Leibniz için mesele, daha sonra Kant için de geçerli olacağı gibi, öznenin temsillerinde, tamamen öznel ve değişken algılardan bilimsel nesnelliği sıyırıp almayı sağlayacak bir ölçüt bulmaktı. Kartezyen gelenekte çoğunlukla rastlandığı gibi, genel soruya örnek model sunan şey şu eski, rüya ile gerçeğin ayrılması meselesidir.

Leibniz bu konuda ne söylemiştir? Leibniz'in konumu, yapıtının değişik bölümlerinde hem çok açık olmak, hem de değişmez kalmak meziyetine sahiptir: Duyulur dünya –zaman ve mekân içinde, duyular tarafından algılanan ve insanlara dışsal görünen maddi dünya– *başka bir düzeyde, yani düşünülür düzeyde, akıl tarafından kavranabilen sistematik bir düzeni* bulanık da olsa yansıttığı ölçüde ve yalnızca bu ölçüde hakiki bir gerçekliğe sa-

hiptir. Dolayısıyla duyulur şeylerin hakikati yalnızca bunların rasyonel *bağıntılarıdır* – kaldı ki, tek gerçek bağıntı Âlim-i kül varlık, yani Tanrı'nın bakış açısından kavranabilir olandır: "Bilim nesneleri alanındaki tek gerçek *ölçüt* fenomenlerin ilişkisidir, yani değişik mekân ve zamanlarda vuku bulanlar arasındaki bağdır."[58]

Bu koşullar altında bilginin temel işlevinin estetik yaratımla taban tabana zıtlaştığını görürüz: Sanat, duyulur bir dünya yaratır ve yanılsamalara hitap ederken, bilim ise tam tersine duyu nesnelerinin bulanık biçimde ortaya koyduğu düşünülür, yani rasyonel ilişkileri meydana çıkarır. Zira yalnızca bu yolla nesnelliğe ulaşılabilir, nitekim yine Leibniz'in söylediği gibi, "tıpkı optik görünümlerin geometri tarafından açıklanması gibi, bizim dışımızdaki duyulur şeylerle ilgili olgusal hakikatleri garanti altına alan fenomenler arası bağıntı da akli hakikatler yoluyla doğrulanabilir." Lambert'in *Phénoménologie*'sinin planını nüve halinde barındıran bu metnin anlamı açıktır: Görünümler bir zeminde/akılda temellendirilmiş değillerse, başka deyişle duyu nesneleri "iyice bağlı" değillerse, rüyalarda olduğu gibi saf bir yanılsamayla karşı karşıyayız demektir. Tersine duyulur temsillerin bağıntılarının rasyonel yasasını bulabiliyorsak o zaman bu temsiller "iyi temellendirilmiş"tir: Bunlar saf yanılsamalar değil, "fenomenlerdir", yani etimolojik bakımdan, bulanık biçimde duyulur olarak algılanmakla birlikte, kendinde veya Tanrı nazarında tümüyle düşünülür/akli bir gerçekliğin tezahürleridir.

Rüya ile gerçeklik arasındaki ayrımın konuya dahil olduğu yer burasıdır. Wolff'un *Ontologie*'sinin Almanca versiyonunda (§ 142) olduğu gibi Latincesinde de (§ 497-8) ortaya koyduğu üzere: "Şeylerin bir arada oluşunda, birbirlerini desteklemelerinde ve değişmelerinin birbirini takip etmesindeki mantığı deneyi-

[58] G. W. Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, IV. Kitap, II. Bölüm, § 14.

me dayanarak belirleyebildiğimiz bir düzen rüyada bulunmadığına göre, açıkça ortaya çıkıyor ki, gerçeklik içerdiği düzenle rüyadan ayrılır. Dolayısıyla gerçeklik, şeylerin değişmelerindeki düzenden başka şey değildir..."

Yeni bir paradoks. Çünkü duyulur olanın yokluğa benzer bir konumda olduğu nesnelliğin bu mantıkçı teorisi, konusunu yok ettiği estetiğin en önemli temalarıyla dirsek temasını sürdürmektedir: Gerçekten de pek çok açıdan, sanat yapıtı iyi düzenlenmiş bir hayalden ibarettir. Zaten Leibniz kendi nesnellik ölçütünün, akıl tarafından kavranan düzenli gerçeklik ile hayal gücünün üretimleri arasında mutlak bir sınır çizemediğinin pekâlâ farkındadır. Ne de olsa *Monadoloji*'nin* yazarı, bilinçdışı psişik bir dünyanın (küçük algılar dünyasının) varlığını ve "rüyaları ve rüyaların diğer fenomenlerle olan zayıf bağlarını açıklama"nın mümkün olduğunu ileri sürmek için Freud'u beklememiştir. Biraz daha ileri gidelim: Tümüyle tutarlı ve düzenli olma niteliğine sahip rüyaların varlığını hipotez olarak varsaymanın önünde hiçbir engel yoktur. Leibniz'de *özneye dışsal duyulur* dünya kavramıyla nesnellik ölçütünün birbirinden ne derece ayrı olduğunu gösteren bir diğer şey de şudur ki, Leibniz'e göre bu koşullarda rüyaların gerçekliğin ta kendisi olduğunu söylememiz gerekir: "Hem zaten fenomenler birbiriyle iyice bağlı olduğu sürece onları rüya olarak adlandırıp adlandırmamanın o kadar önemli olmadığı da bir gerçektir..."

Varlık ile duyulur olanın bu derece köklü ayrışması, insanın ve Tanrı'nın bakış açıları arasındaki uçurum düşünüldüğünde tam bir karşıtlık haline gelecek kadar önem kazanır: (Her şeyi gören) Tanrı'nın bilgisine nazaran insan bilgisinin sınırlı olduğunu söylemek, insan bilgisinin, duyulur olanı asla tamamen aşamayacağını ve duyularımızın bizden daima gizlediği rasyonel

---

Leibniz, *Monadoloji*, çev. Devrim Çetinkasap, Pinhan Yayıncılık, 2011

düzenin açık ve seçik bilgisine ulaşamayacağını ileri sürmek demektir. *Hissetmeye kabil yaratıklar olduğumuz içindir ki, olanın tamamını müşahade edebileceğimiz bir görüş noktasına erişemeyiz – ki böyle bir noktaya varmak, dünyanın düşünülür/akli düzeni başka türlü algılamanın olmazsa olmaz şartıdır.* Bu açıdan, insanın sonluluğu ve kusurluluğunu ifade etmek için Leibniz'in sıklıkla estetik metaforlara başvurması kesinlikle tesadüf değildir; bu metaforların her bir öğesi manidardır: "Çok güzel bir resim düşünelim. Resmin sadece pek önemsiz küçük bir parçasını ele alalım. Rasgele, sanatsız, karmaşık bir renk yığınından başka [...] ne görebiliriz? Fakat yine de [...] bütün tablo, uygun bir perspektife yerleşilerek değerlendirildiğinde, tuval üzerine tesadüfen serpiştirilmiş gibi görünen şeyin ressam için üstün bir sanat yapıtı olduğunu anlarız" (*De l'origine radicale des choses*, § 13).

Metin elbette bir benzeşime dayanıyor: İnsan dünya karşısında, baktığı eserin yalnızca küçük bir boyutunu gören izleyici gibidir – aynıyla mütekabil bir perspektife ulaşmanın mümkün olduğu tek nokta, bütünsel bakış açısı, Tanrı'ya özgüdür. Bizim bulanık, kaotik bir duyumsal çokluk algıladığımız yerde Tanrı, düzen ve akıl "görür", bizim olayları zaman içerisinde ardışık algıladığımız yerde, o, zamandışı mantıksal bir irtibat görür (tarihin sonunun bakış açısına sahip tek varlık Tanrı'dır); dünyanın bize mekâna yayılmış olarak, yani "dışımızda" göründüğü yerde, Tanrı aslında gayri cismani olan varlıkların karşılıklı konumlarının akli/düşünülür *nizamını* görür. Platon'un mağarasındaki gibi Leibniz'in insanı da duyulur dünyadaki *çokluğa* maruz kalmıştır: "Aynı şehrin farklı yakalardan bambaşka görünmesi ve âdeta bir *perspektifler* çokluğu barındırması gibi, basit cevherlerin sonsuz çokluğuna bağlı olarak sanki bir o kadar farklı evren varmış gibidir; ama aslında bunlar, her monadın kendi görüş noktasından algıladığı tek bir evrenin farklı perspektifleridir" (*Monadoloji*, § 57). Tanrı bu duyulur perspektifler çokluğunu ol-

duğu şekliyle (varlıklar arasındaki düşünülür/akli farklılıklar olarak) algılamakla kalmayıp, bu çokluğu, düzenli bir sistematik bütün içinde (matematiksel ve bildik anlamda) bir araya getirdiğini de bildiğimiz varlıktır; ve yine Platon'da olduğu gibi, gerçek anlamda yalnızca akli/düşünülür dünya demek olan bu bütünlüğe "varlık" denebilir, duyulur dünyanın çeşitliliği ise buna, olsa olsa insan muhayillesindeki bozuk yansıyı ekleyebilir.

Bu koşullarda, "estetik" veya "fenomenoloji" başlığı altında duyulur dünyadan özgül bir teori çıkartmak için bu dünyayla olduğu şekliyle ilgilenmeyi amaçlayan girişimler Leibnizci çerçevede özellikle kötü temellendirilmiş olurlar. İtiraf etmek gerekir: *Aesthetica*, Baumgarten'in ilk paragraflarda –pek görece bir başarıyla– ortadan kaldırmayı denediği pek çok yanlış anlamaya bu yüzden yol açacaktır. Yine de Bäumler'in incelikle kavradığı gibi, Leibniz felsefesi ne kadar çelişkili görünürse görünsün bu yeni girişimleri mümkün kılacak bir yol açabilirdi.

Gerçekten de Leibnizci teodise, birbirine kökten karşıt iki yoruma, en azından iki farklı araştırma doğrultusuna mahal vermeye muktedir gibidir. Bir yandan, Wolffçu ortodoksiyi de yanımıza alarak bu teodiseye, bizi duyulur olandan uzaklaştıran bir felsefe gözüyle bakabiliriz: Hakikat yalnızca Tanrı'nın bakış açısından kavranabilecek bir akli/düşünülür düzende bulunuyorsa, bize gereken şey, duyulurdan düşünülüre giden amansız bir hamleyle, becerebildiğimizce kendimizi bu hakikate *yükseltmektir*. Ontoloji ve teoloji bu koşullar altında asli disiplinler olmalıdır. Fakat diğer yandan, Leibniz'i Descartes'ın karşısına yerleştiren bir *sürekliliği* dikkate alırsak duyulur dünyadan tamamen vazgeçemeyiz: Hatta tam tersine, rasyonel nizamı ulaşılmaz olan Tanrı'da değil, nizamın temellerini oluşturan duyulur dünyada bulmaya çalışmak gerektiğini düşünebiliriz. Bu takdirde, insanın sonlu bakış açısına karşılık gelmelerinden ötürü merkezi hale gelen şey *bilimsel* disiplinlerdir: Astronomi, optik, geometrinin çeşitli branşları, vb. sayesinde düşünülür bağıntıları, *bizim için* gö-

rünür oldukları koşullar içerisinde, yani duyulur dünyanın tam orta yerinde öğrenebiliriz: Tanrı'nın bakış açısından insanınkine geçeriz ve daha önce belirttiğimiz mantığa uygun olarak, bu alt-üst oluşla birlikte duyulur alanın statüsü sorunu o derece önemli bir hale gelir ki, onca zaman sorundan yüz çevirmeye itilmiş felsefe artık sorunu görmezden gelemez. Lambert'in *Phénoménologie*'si, ama ondan da önce *Aesthetica* buna tanıklık eder.

"AESTHETİCA"NIN İKİRCİL HALLERİ: DUYULURUN ÖZERKLİĞİNE DOĞRU

Baumgarten'in estetiği, ilk okuyuşta Wolffçu entelektüalizm geleneği içerisinde yer alır görünür. Özellikle güzelliğin, *mükemmelliğin duyulur yoldan kavranması veya perfectio phenomenon* olarak tanımlanması (*Metaphysica*, § 662) buna işaret eder.[59] Bilgelik üzerine denemesinde Leibniz'in de anıştırdığı bu tanım Wolffçu ekolde klasikleşmiş bir tanımdır.[60] Baumgarten'in bellibaşlı müritlerinden Meier, *Premiers principes de toutes les belles-lettres* (*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*; Meier metni 1748'de *Aesthetica*'nın yayımlanmasından önce, fakat meselelerin farkında olarak kaleme aldı, çünkü daha önce Baumgarten'in derslerini izlemişti) adlı çalışmasının 23. paragrafında bu tanımı şöyle açıklar: "Güzelliğin bir mükemmellik olduğu ve bu mükemmelliğin bulanık olarak veya duyular yoluyla bilindiği, bugün güzellikle ciddi olarak ilgilenen herkesin kabul ettiği bir şeydir."

Tamamen duyulurun bulanıklık içinde eriyişine dayanan bu çeşit bir güzellik kavrayışının tehlikesi aşikârdır: Mendels-

[59] Örneğin bkz. C. Wolff, *Psychologia empirica*, § 545. Mükemmeliyet kavramı üzerine, bkz. Aynı yazarın, *Ontologia*'sı § 503.

[60] G. W. Leibniz, *Von der Weisheit, deutsche Schriften, Guhrauer*, I, 420.

sohn'un *Ecrit sur les sensations*'da iyi bir Leibnizci olarak işaret ettiği gibi, mükemmelliğin "duyulur ve bulanık" bilgisi, *aynı* mükemmelliğin açık ve seçik bilgisinden kesinlikle her yönden daha aşağı değerdedir,[61] öyle ki, *Metaphysica*'nın 662. paragrafında, "aesthetica" başlıklı özerk bir disiplin fikrine karşı konulmuş bir engel bile görebiliriz.

Daha sonra geri döneceğim gibi Baumgarten *analogon rationis* kavramıyla bir başka yol deneyecektir elbette. Yine de bu kavram güzelin doğasına dair önemli belirsizlikler taşır. Eserin en önemli başlıklarından "Estetik Hakikat" (*Veritas Aesthetica*), duyulur dünyanın düşünülür dünyaya, estetiğin mantığa boyun eğişini ifade eder gibidir – bu izlenim, rakip iki disiplinin koşutluğunu vurgulamak için Baumgarten'in "estetik-mantık" diye adlandırdığı bir hakikat tanımına hasredilen paragrafların okunmasıyla daha da kuvvetlenir. Yine estetik hakikatin belirlenmesini sağlayan ölçütlerin hepsi tamamıyla kuramsal felsefeden alınmıştır. Bunlardan üçünü sayabiliriz: İmkânlılık veya çelişmezlik, neden/zemin ilkesine uygunluk ve birlik.

Estetik hakikat gerçekten de "güzel düşüncenin nesnelerinin imkânını" gerektirir, yani bu nesnelerde "birbiriyle çelişen karakteristik özellikler" bulunamaz (§ 431) – burada, Leibniz'in *mutlak* imkân tanımını buluruz; Baumgarten tam bir ortodokslukla bu tanıma *hipotetik* imkânı (§ 432) ve *moral* imkânı (§ 433) ekler.

Çelişmezlik ilkesini dikkate alan birinci şarta, yeterli neden/zemin ilkesine göndermede bulunan ve güzellik nesnesine "nedenler ve sonuçlar bakımından" (§ 437) iyi bağlı ve sağlam temelli olma gereğini yükleyen bir başka şart eklenir. Söz gelimi bir anlatının güzel olması için kendi içinde mantıksal bir nizama göre yapılanmış olması gerekir; anlatıda hiçbir şey uyumsuz görünmemelidir. Örnek model Baumgarten'in gözünde *Titus Livi-*

[61] M. Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, I, 114.

us'un Coriolan'ıdır: "Bu karakter sahip olduğu otoriteye, ismine varıncaya kadar açıklanmıştır; hatiplerin iktidarı karşısındaki aşırı kibri bundan kaynaklanır; halk tabakasının öfkesi bu yüzdendir; sonuç Corialan'ın sürülmesidir..." vs. Kısacası, eylemi açıklayan *nedenler* bütünüyle *idrak edilebilir* olmalıdır.

Üçüncü ve son şart olan birlik şartı ilk ikisinden çıkar: Güzel düşüncenin nesneleri bir birliğe sahip olmalıdır, çünkü düşünümle ayrıştırabileceğimiz karakteristik özellikleri, hem çelişmez hem de iyi bağlı olmalıdır – bu vesileyle Baumgarten, Leibniz'in "BİR varlık olmayan bir VARLIK değildir" sözüyle olduğu kadar klasik üç birlik kuralıyla da uyuşur: "Fenomen düzeyinde konumlandığı ölçüde estetik nitelikli olan birlik, içsel belirlenimlerin ve bu yolla da EYLEM'in birliği olacaktır, güzel tefekkürün nesnesi bir eylemse, başka deyişle dışsal belirlenimlerin ve ilişkilerin, koşulların birliğiyse bu yolla MEKÂN ve ZAMAN'ın birliği olacaktır." (§ 439)

Bu metinler okunduğunda güzel olanın, doğruluğun belirlenmesinde geçerli olanlarla aynı ölçütler tarafından tanımlandığı klasisizm çerçevesinde gezindiğimiz hissine kapılabiliriz; bu çerçevede güzellik aslında *mantıksal mükemmelliğin hissi temsilinden* ibarettir. Fransız klasikleri için geçerli olanın tersine, Baumgarten'in felsefi modelinin kartezyen olmaktan çok Leibnizci olması şu tespiti hiçbir şekilde çürütmüyor gibidir: Descartes'ınkinden daha bütüncül ve radikal olan Leibniz'in rasyonalizmi, güzel nesnenin hak etmesi gereken rasyonellik payelerini eksiksiz sayıp dökmek için estetiğe dahil olmuştur âdeta.

Hemen söyleyelim: *Aesthetica*'nın Baumgarten'in takipçileri arasında da yaygın olan bu yorumu yalnızca yanlış olmakla kalmaz, Baumgarten'in projesinin genel anlamını da düpedüz ıskalar; bu proje şöyle ortaya konabilir: Leibniz ve Wolff'un felsefesinden yola çıkarak fenomenal duyumlar alanına her şeye karşın bir tutarlılık bahşetmek, yani "büyük kardeşi" mantık (§ 13) karşısında estetiğe özerklik kazandırmak nasıl mümkündür?

Sonlu bir varlık olan insanın bakış açısını etkin biçimde hesaba katma gereği nasıl ileri sürülebilir? Baumgarten'in temel fikri, dünyayı yalnızca duyular yoluyla algılayabilen insanda bir *analogon rationis*, yani *duyulur dünyada, düşünülür dünyadaki aklın yerini tutan* bir yeti –ya da yetiler toplamı– olduğuydu. Bununla bağlantılı olarak, öznenin yetilerine değil de nesneye bakarsak, düşünülür dünyada aklın kavradığı rasyonel formlar (idealar) ve bu formlar arasındaki ilişkilerle aynı değil, fakat *analog* olan formlar, bağlantılar ve formlar arası ilişkiler duyulur dünyada var olmalıdır. *Analogon rationis* kavramının kimi zaman zorluk çıkaran ve *Aesthetica*'nın dolambaçlarında takibi güç olan bu çıkışı sayesinde Baumgarten, Wolff okulunun kimi ortodoks temalarından ayrılacak ve bazı temel noktalarda onlarla zıtlaşacaktır.

En baştan, yani *Aesthetica*'nın ilk paragrafında verilen estetik tanımından başlayalım. Tanım Wolff okulunun gözlükleriyle okunduğu takdirde doğru anlaşılamaz: "Estetik (liberal sanatların teorisi, aşağı bilimin doktrini, güzel düşünce sanatı, akılla analog olanın sanatı) duyulur bilginin bilimidir." Burada önemli olan –özgünlük arıyorsak– tanımın Leibniz ve Wolff'un yolunda, duyulur bilgi teorisini aşağı kabul etmesi ve dolayısıyla da estetiği "*gnoselogia inferior* [...]" olarak nitelendirmesi değil, *analogon rationis* kavramını işe katarak, duyulur olanın bilimini mümkün hale getirmesi ve bu yolla da sonlu varlık insanın bakış açısını özel bir ilgiye mazhar kılmasıdır. 17. yüzyılla kıyaslandığında göze batan bu perspektif değişikliği, şüphesiz yalnızca Baumgarten'in ilk takipçileri (örneğin *İnsan Bilgisinin Sınırları Üzerine Değerlendirmeler*'i –*Betrachtungen über die Schranken der menschlichen Erkenntnis*– 1755'te kaleme alan Meier) için değil ayrıca ve özellikle Lambert'in *Phénoménologie*'si için de önemli bir miras olacaktır – bu son proje Kant'a o kadar önemli görünmüştür ki, *Saf Aklın Eleştirisi*'ne bir ara "fenomenoloji" ismini vermeyi düşünmüştür.

Bu bağlamda Baumgarten'in estetiği gerçek bir paradoks oluşturur ve niçin uzun zaman indirgemeci okumalara maruz kaldığı da anlaşılır: En üstün teorik bakış açısının, yani Tanrı'nınkinin, özü itibariyle duyulur dünyanın üstünde olduğunu benimseyen Leibnizci bir felsefi konumdan yola çıkarak, yığınla sebebin filozofları bir kenara atmaya ittiği bir bilgi alanına, yani duyulur bilgi alanına gösterilen ilgiyi, son noktada meşru kılmaya varan güzergâhı nasıl yorumlayabiliriz?

Baumgarten zorluğun pekâlâ farkındadır, zira *Aesthetica*'nın "mukaddime"sinin büyük bölümü ortodoks bir Wolffçunun projeye getirebileceği itirazlara karşılık vermeye ayrılmıştır. İtirazlar bu yeni disiplinin nesnesi kadar işlediği konulara da dairdir: "Duyu izlenimleri, muhayyilenin ürünleri, masallar, heyecan bozuklukları ve benzerlerinin filozoflara yakışır konular olmadığı yolundaki itirazlar getirilebilir [...] Bunları şöyle cevaplarım: Filozoflar da diğer insanlar gibi insandırlar" (§ 6), bu da onun, boş yere Tanrının bakış açısına ulaşmaya çalışmak yerine, sahip olduğu her bilginin nesnesini teşkil eden şeyle ya da en azından bu bilgilerin aracısı olan şeyle, yani duyulur olanla ilgilenmesi gerektiği anlamına gelir. "Yine de bulanıklığın yanlışın anası olduğunu söyleyerek karşı çıkacaklardır. Cevabım, bulanıklığın hakikatin ortaya çıkartılmasının *sine qua non* [olmazsa olmaz – ç.n.] şartı olduğudur..." (§ 7). *Aesthetica*'nın paradoksal durumu daha açık hale geliyor; şüphesiz filozof duyulur bilgiyi bir kenara bırakıp yüzünü azimle zihinsel, açık ve seçik, evrensel bilgiye dönebilir; bu yolla Tanrıya da yaklaşır. Ama "insanlar arasında" kalmak istiyorsa –ki bundan kaçınamaz (§ 557) – daha çok duyulur tikel üzerinde yoğunlaşmalı ve *bireysel* olanı aramalıdır. Bu, aynı süreklilik ilkesinin bir başka sonucudur: *Aesthetica*'nın 7. paragrafının ısrar ettiği gibi, bulanık bilgi doğru bilginin ayrılmaz bir parçasıdır, zira "doğa kapalılıktan açıklığa sıçrayarak geçmez. Geceden gündüze geçiş şafakladır."

Böylece *Aesthetica*'nın ilk satırlarından itibaren Wolff eko-

lünden gelebilecek muhtemel itirazlara cevap verilirken, duyulur olana özerklik bahşetme iradesi görünür hale gelir ve bu iradenin yapısını ve sınırlarını belirleyen de *analogon rationis* fikridir. Estetik-mantıksal hakikat kavramı da ilk okuyuşta sanılabileceği gibi, estetik ve mantığın bir karışımına değil bu iradeye gönderme yapar; hele bu estetiğin mantığa indirgenmesiyle hiç ilgisi yoktur.

Analogon rationis ile Baumgarten'in ne kastettiğini daha iyi kavramak için, *analogon rationis*'in daha yüksek yetileri olan idrak yetisi ve akıl ile aşağı yetileri birbirinden nasıl ayırdığını anlamak önemlidir. Bir yönden Baumgarten'in yaptığı şey, *Ampirik Psikoloji* (I. Bölüm, 2. Kısım) adlı eserinde Wolff'un "akla benzeyen" düşüncelerin alanı diye tanımlamış olduğu alanı alıp derinleştirmektir. Ama "benzer"den "analog"a varmak için, Baumgarten'in *Metafizik*'inin 640. paragrafının açıklıkla ortaya koyduğu şu önemli adım atılmalıdır: Aşağı yetiler –*analogon rationis* örneğin– şunları içerir: "1) Şeyler arasındaki aynılıkları tanıyan aşağı yeti; 2) Şeyler arasındaki farklılıkları tanıyan aşağı yeti; 3) Hissi hafıza; 4) Şiir yetisi (*facultas figendi, Vermögen zu dichten*); 5) Değerlendirme yetisi (*facultas dijudicandi, Beurteilungsvermögen*); 6) Benzer durumlar beklentisi; 7) Hissi tanımlama yetisi (*facultas characterisitica sensitiva, das sinnliche Bezeichnungsvermögen*)."

Bu yetiler, *duyulur dünyadaki şeyler arasındaki ilişkileri* öğretmeleri açısından müşterektir. İşte bu halleriyle bir arada alındıklarında *analogon rationis*'i teşkil ederler: Zira akla benzer bir şekilde (ama idrak yetisinden farklı olarak), bu yetiler *kendi aralarında temsilleri bağlayarak nesnelliğin üretilmesi için çalışırlar*. Burada da yine üç düzeyi birbirinden ayıran Wolff'un *Ampirik Psikoloji*'sine (§ 29 ve 233) dönmek gerekiyor:

– öncelikle ilk düzey, aşağı yetiler düzeyi (ki Baumgarten'in

bunlardan kimi değişikliklerle[62] *analogon rationis*'i çıkardığını gördük): duyular, hayal gücü, şiir yetisi (*facultas figendi*), hafıza;

– dikkati, düşünümü, soyutlama ve karşılaştırma yetisini barındıran idrak yetisi (*intellectus*, *Verstand*) düzeyi. İdrak yetisi, temsillerinin *seçik* (ayırt etme kavramı, böylelikle aşağı ve yüksek yetiler arasında paylaşılan düzlemi çizer) olması dolayısıyla doğası gereği yüksek yetiler arasında yer alır;

– son olarak, temsilleri bağlama (*nexus, Zusammenhang*) yetisi olan akıl (*ratio, Vernunft*) gelir; kelimenin gerçek anlamıyla nesnelliği kuran akıldır – bu yüzden idrak yetisi mantıksal hakikate ulaşırken, akıl bizi metafizik ya da transandantal hakikatler alanına taşır.

Aesthetica, *analogon rationis* kavramını şekillendirmek için Wolffçu sınıflandırmayı ödünç alarak özgün bir felsefe oluşturur. Öncelikle güzel, *temsillerin duyusal bağıntıları* veya Kant'ın kullanacağı lügatte "kavramsız yasallık" olarak tanımlanacaktır. Güzel tam da bu nedenle *analogon rationis* yetisiyle mütekabildir, bu yeti güzel olanı kavrar. Baumgarten'in durmadan ifade ettiği formülün kaynağı burasıdır: Estetikte mesele elbette hakikattir, fakat söz konusu olan *quantenus sensitive cognoscendae est* hakikat, yani "duyulur yolla bilinmesi gerektiği şekliyle" hakikattir; bu da *pekâlâ duyulur olana özgü bir yasallığın ya da estetik-mantıksal bir nesnelliğin* olduğu anlamına gelir. İfade burada tam anlamına kavuşur: "Duyumlar, imgeler, hatta öngörülere bağlı beklentiler yoluyla duyulur şekilde gerçek olarak kavrandıkları ölçüde gerçek şeylerin hakikati tam anlamıyla estetiğin kendisidir ve estetik alanı burada son bulur" (§ 444). Temsiller arasındaki bu türden *bağıntılar*, ancak akla benzer bir yeti yoluyla kavranır. Fakat bu bağıntılar duyulur, dolayısıyla da bulanık oldukları için, burada söz konusu olan aklın kendisi ola-

[62] Bu değişiklikler için, bkz. A. Bäumler, *A.g.e.*, s. 192.

maz ve *Metaphysica*'nın 640. paragrafında geçen aşağı yetileri tanımlayacak bir *analogon rationis*'e başvurmak gerekir.

Buradan, üçüncü bir tez çıkar ki, bu tez de kendi başına *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ana temalarını haber verir ve klasisizm ile duygu estetiği arasında gerçek bir sentez başlatır: Güzel olan, bildik duyulur olan ile rasyonelin arasında orta yerde konumlanır. Bulanık boyutuyla elbette akılla karşıtlık içindedir, ancak temsiller arası bir bağıntı olması dolayısıyla "metafizik" hakikate yaklaşır. *Analogon veritatis* yalnızca *analogon rationis* yoluyla kavranabilir. Güzellik "*perfectio cognitionis sensitivae*"dir (hissi bilginin mükemmelliği); formül Bäumler tarafından mükemmel yorumlanır: "*Cognitio* birliğe, *sensitivus* ise doluluğa (çeşitliliğe, malzeme zenginliğine) gönderme yapar ve *perfectio*, duyulur bilginin iki uğrağının şu şeklide değerlendirilmesini ifade eder: Bu kesinlikle rasyonalist/metafizik bir teoriyi değil, yalnızca duyulur bilginin kendisine has bir mükemmelliğe sahip olduğunu ifade eder. Hayal gücünün ve duyuların temsilleri kendi birliklerine ve kendilerine özgü bağlara sahip olmaya muktedirdir."[63*]

Böylece güzellik nesnesi, kartezyenizmin süreklilik ilkesini tanımamasına yol açan sebeplerin aynısından ötürü tanımadığı bir alana, gerçeksilik alanına dairdir: "Güzel düşüncede temsil edilen şeylerin çoğunun kesin olmadıkları ve hakikatlerinin de tam bir açıklıkla kavranamayacağı sanıyorum şimdiye kadar kesin bir şe-

---

A.g.e., s. 229.

Ayrıca krş. "Baumgarten'in iki büyük fikri vardı: İlk olarak, estetik nesne bireyseldir (tıpkı beğeni gibi). Genellemeci bilim karşısında sanatın kendine özgü işlevi bu şekilde tanınabilir... Bu fikri şöylece açıklayabiliriz; estetik nesne bilimsel nesne değildir, fakat yine de bir nesnedir. Öznenin keyfiliğine bırakılmış değildir, akılla türdeş bir şekilde belirlenmesi gerekir. Bu iki fikri birleştirecek olursak: Estetik nesne bireysellikle yasallığı birleştirir. İşte formülün anlamı buradadır: Güzellik, duyulur bilginin mükemmelliğidir." [*A.g.e.*, s. 231.]

kilde ortaya çıkmıştır. Ancak bununla birlikte duyulur açısından yanlış herhangi bir şey iğrenme olmadan deneyimlenemez. Ama zaten eksiksiz bir kesinliğe, bu kesinlik içinde yanlışlığı keşfetmeden asla ulaşamayız ki, bu da gerçeksiliktir. Bu temel anlamda estetik hakikatin gerçeksi olduğu söylenebilir: Bu, öyle bir hakikat derecesine sahiptir ki, tam bir kesinlik sağlamasa da herhangi bir yanlışlığın ortaya çıkmasına izin vermez" (§ 483).

Öyleyse konusu duyusal mükemmellik olan estetiğin amacının, zorunlu olarak genel ve soyut olan (§ 557) hakikatten çok (§ 428), zenginliği ve çeşitliliği içinde *bireysel* olanın aranması olduğunu anlıyoruz. Baumgarten'in gözde formüllerinden birine göre estetikçinin gözettiği şey, "*bireysel olanın mümkün olduğunca belirli biçimde saptanması*"dır. Veya *Meditasyonlar*'ında söylediği gibi: Estetikçi, temsillerin *kapsama bakımından açıklığını*, yani bir temsilin karakteristik özelliklerinin mümkün en eksiksiz dökümünü arar;[64] oysa biliminsanı ancak karakteristik bir özelliği basit parçalara ayırarak elde edebileceğimiz *içerme bakımından açıklığını* gözetir (Leibniz'e göre, hakikat arayışı bileşikten basite gitmeyi gerektirir).

Aesthetica'nın, Wolffçu ekolde geleneksel olarak feslefeye tahsis edilen görevden uzaklaştığı bariz noktalardan birisi de budur. Bu noktanın kapsamını daha iyi kavrayabilmek için, Leibniz'in *Meditationes de veritate, cognitione et ideis*'te açık temsiller ile seçik temsiller arasında yaptığı ayrımı akla getirmek gerekir.

Açıklık, karakteristik özelliklerin dökümüyle elde edilir: bir masa kırmızı, kare, büyük vs. olabilir. Baumgarten'in kapsamsal (*extensif*) ismini verdiği bu açıklık hiçbir şekilde bilimsel faaliyete özgü değildir. Tam tersine, bu açıklık sıradan bilgiye hastır ve tamamen ampirik düzeyde de olsa, bir bireyin temel karakte-

[64] A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, § 15.

ristik özellikleri sayıldığında, onu diğerlerinden ayıran *bireyliği* kavramayı sağlayan şeydir. Kapsam bakımından açıklık arttığı ölçüde kendi duyumsal zenginliği ve çeşitliliği içinde bireysel olana ulaşırız. Elbette estetiğin ilgileneceği bu tip bir açıklıktır, zira güzel nesneye *hayat* veren budur.

Seçik bilgi veya bilimsel bilgiye özgü içerim bakımından açıklık, tam ters bir yolla, nesnenin dışsal *duyulur* özelliklerinin dökümünü amaçlamayan bir yolla elde edilir: Karakteristik özellikleri (dikkat yoluyla) birbirlerinden ayırdıktan sonra bu bilgi, özü ilgilendirmeyen özellikleri *tecrit eder*, temel farklılıkları ve ortak noktaları (türler ve cinsler gibi) *genel* kavramlar oluşturmak üzere saptar. Aynılıkları ve farklılıkları kavramaya yarayan bu yetiye Wolff tarafından *düşünüm* denecektir – bu anlamda düşünüm, "seçik bilgilere ulaşma yoludur."

Görünüşte tümüyle skolastik nitelikteki bu basit sınıflandırma aslında estetiğe büyük bir felsefi açılım getirir. Öncelikle bir zorluk doğurur ki, bu zorluğun çözümü *analogon raitonis*'in gerçek yapısını daha iyi anlamayı sağlar: Seçik bilgi arayışında, daha çok *biçimsel* bir sınıflandırma yetisi olan idrak yetisi çabucak, nesnelliği üreten transandantal yeti, yani *akıl* haline gelir. Sebep Leibniz'in sistemi içinde rahatlıkla anlaşılabilir: İdrak yetisinin esas görevi olan basit öğelerin ayrıştırılması, genel kavramların oluşturulması bir kere yapıldığında karakteristik özelliklerin düşünülür temellerini, aralarındaki bağlantıların (bunları gerçek anlamda nesneler haline getiren bağların) *nedenini* keşfederiz. Gelgelelim –zaten bahsettiğim zorluk buradadır– estetik kapsamsal açıklıkla ilgileniyorsa, dolayısıyla da temsillerin basit ampirik analizlerine dayanıyorsa, bir *analogon rationis* rolünü neyin oynayacağını ya da böyle bir yetinin neden gerektiğini anlayamaz hale geliriz. Bu güçlüğün çözümü şu şekildedir: Güzellik kuşkusuz karakteristik özelliklerdeki zenginlik, çeşitlilik ve *canlılıktadır*; fakay bu zenginlik *düzenlenmiştir*, karakteristik özellikler, *akla ait olmayan bir yasallık uyarınca irtibatlanmış-*

lardır, bu yasallık da en azından Aesthetica*'nın temel savına göre duyulur olana özgüdür.* Örneğin şiirsel bir tasvirde, karakteristik özelliklerin bir dökümüne rastlarız rastlamasına, ama bu dökümün anlatım tarzı en az zenginliği kadar önemlidir. Keza bir eğretileme diğer bazı karakteristik özelliklerin yerine geçtiğinde, "mantığı" aklın değil de, deyim yerindeyse estetiğin mantığı olan bir *sembolik bağıntı* kurar.

Şiirin, anlatımın hissi mükemmelliği –*oratio sensitiva perfecta est poema*[65]– olarak tanımlanışı demek ki, iki öğeyi içeren bir güzellik kavramına işaret eder: *Çeşitlilik* (ya da üst bir kapsamsal açıklık düzeyine taşınmış bir tikelin zenginliği ve canlılığı) *ve duyusal bir bağıntı* olduğu ölçüde bu çeşitliliğin *bağıntısı* (zaten duyusal olduğu için akıl tarafından değil de *analogon rationis* tarafından tanımlanır).

Demek ki *Aesthetica* belli açılardan felsefenin tuttuğuna ters bir yol tutar, zira ne duyulur olanı tecrit edebilir ne de tecrit etmesi gerekir. *Méditations*'da söylendiği gibi: "Şiirde şiirsel olan, temsil edilecek olanın mümkün mertebe belirlenmesi olgusudur" (§ 18). Gelgelelim "bireyler her yönden belirlenmiştir, öyleyse tekil temsiller daima şiirseldirler" (§ 19).

Bizi genele götüren teorik araştırma yolu ile bunun aksine mutlak belirlenimi, bireyliği arayan estetiğin yolu arasındaki bu zıtlığı *Aesthetica*'nın bir bölümü dikkate değer biçimde anlatır. Baumgarten mantıkta genel kavramlara ulaşma yolunu –kendi içinde mükemmel bulduğu bu yolu– tasvir ettikten sonra şöyle ekler: "Yine de evrensel bir kavramda içerilen tekil nesneye karşılık geldiği şekliyle evrensel kavrama eşdeğer bir *metafizik* hakikatin olup olmadığı sorusu ortaya çıkar. En azından ben, mantıksal hakikatte ya da bilgide, biçimsel mükemmellik içeren her şeyin, ancak malzemedeki mükemmellikten kayda değer ölçüde vazgeçilerek elde edilebileceğinin bir filozof için tamamen açık

[65] *A.g.e.*, § 9. Ayrıca bkz. § 5.

olması gerektiğini düşünüyorum. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse: Şekilsiz bir mermer bloğu bir daire haline getirmenin şartı, düzgün yuvarlaklığının üstün değerine karşılık gelen cismani tözün feda edilmesidir" (§ 560: "Üstün değer" burada elbette estetik değil mantık açısından anlaşılmalıdır).

Bu karşılaştırmadan açık bir sonuç çıkar: "Estetik-mantıksal hakikat yolundaki çabaların öncelikle somut metafizik hakikatlere yöneldiği ve böylece bireysel olana varıncaya değin mümkün mertebe belirli hale getirilen metafizik hakikat nesnelerini kavramaya çalıştığı varsayımından hareket ediyoruz"[66] (§ 561). "Mümkün mertebe", zira Baumgarten şunun farkındadır: Bireysel olana *seçik biçimde* ulaşmak imkânsızdır ve bu, sınırlı yaratıklar olan bizlerin, en yüksek mantıksal hakikatleri kavrayamamamızla aynı sebepten ötürüdür.[67] Ama her halükârda bireysellik arayışı estetik alanda bir tabloya ya da bir şiire 'her şeyi koymak' gerektiği veya mikroskobik bir realizm gayretinin güzelliği temin edeceği anlamına gelmez: *Aesthetica* yeni romanı haber vermez. Bir estetikçi *Aeneis*'i okurken, 'Aieneias'ın önce hangi ayağının İtalya'ya bastığı' sorusunu ne düşünür ne de göz önünde bulundurur; ama yine de şu bir gerçektir: Önce ya sağ ayağını ya da sol ayağını basmıştır, çünkü ikisini birden basması uygunsuz olurdu"[68] (§ 430).

Demek ki mesele bireyseli, yani kavramadan kaçan şeyi kıymetlendirmektir –örneğin *Méditations*'un, tekil bir temsile göndermesi dolayısıyla *özel isimleri* şiirsel ilan etmesinde olduğu gibi (§ 89)*– fakat yine de sanatçı çokluktaki bu estetik birlikten vazgeçmemelidir, nitekim o olmaksızın güzel nesne nesne bile

---

Aynı temaya ilişkin olarak ayrıca bkz. *Aesthetica*, § 555-60-3.

[67] Bkz. § 14-15-561-2.

[68] Ayrıca bkz. § 565.

* Bu tema Walter Benjamin'e varıncaya dek Alman düşüncesinde sık sık kullanılacaktır.

olamazdı. Buradan hareketle *Aesthetica* bir başka boyuta açılır; bu boyut *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde özellikle Kant'ı meşgul edecektir: Kavramsal olmasa da güzel nesne bir iletişimin nesnesi olmalıdır ve bireysellik endişesi, duygu estetiğinde çok sık olduğu gibi, öznelliğin monadik içe kapanışına yol açmamalıdır: Güzel nesne kendine has bir yasallığa, karakteristik özelliklerindeki çeşitliliğin birliğine sahip olduğu için iletilebilirdir; zira nesne böylece tamamen öznel olmaktan çıkar ve kavramsal bir nesnellik veya hiç değilse bununla tam anlamıyla *analog* olan duyusal bir nesnellik kazanır.

Böylelikle *Aesthetica*, klasisizm ve duygu estetiği üzerine Fransa'da geçen tartışmalarda daha önce rastladığımız temel temalara felsefi formüllerini kazandırır. Sanatçının aradığı *bireysel*'le birlikte, kartezyen aklın kavrayamadığı bir alana, akıldışı ismini verebileceğimiz yahut estetiğin lügatini kullanacak olursak, "gizem"in, inceliğin ve "ne idüğü bilinmez"in alanına girmiş oluruz. Ama Baumgarten'le birlikte akıl ile saçmalık, evrensel ile bireysel arasındaki dolayım, yalnızca süreklilik ilkesinin etkisiyle değil, fakat özellikle de duyulur ve düşünülür dünyalar arasında köprü kurduğunu gördüğümüz *analoji* fikri sayesinde işlemeye başlar.* Fakat bu köprünün gerçek bir zorunluluk kazanması için iki dünya arasındaki ayrımın da sahiden temin edilmesi gerekir. Bu da, projesinin bütün özgünlüğüne ve övüngenliğine karşın Baumgarten'in, Leibnizci bir felsefe çerçevesinde tam olarak yerine getirmeyi başaramadığı bir vazifedir.

* Bu tez Bäumler'in kitabının özünü oluşturur.

III
KANTÇI UĞRAK: DÜŞÜNÜM ÖZNESİ

Baumgarten ve Lambert'in girişimlerine karşın beşeri bilginin özündeki sınırlılığa dair kartezyen kavrayış modern felsefeye Kant'a kadar hâkim oldu. Sonluluk mutlak bir referansla ilişkisi içinde düşünüldü: Kutsallığın tekelindeki bir Âlim-i kül fikri çerçevesinde. Tanrı'nın bu varsayılan Âlim-i kül'lüğüne nazaran insan bilgisinin *sınırlı* olduğu söyleniyordu. Bu sınırın işareti olan *duyarlık* o şekilde göreceleştirilmişti ki, estetik, mantık ve metafizik karşısında asla gerçek anlamda bağımsız ve özerk hale gelemiyordu. Kantçı uğrak bu açıdan gerçek bir devrimi, düşünce tarihinde eşsiz bir perspektif değişikliğini simgeler. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde, özellikle de birinci bölümü "Transandantal Estetik"te Kant, modern metafiziğin şafağından beri geçerli olduğu şekliyle sınırlılık ile Mutlak arasındaki ilişkiyi tersyüz etmeyi önerir bizlere. *Önce* Mutlağı vazedip, *ardından* daha azını, sınırlılığın düzeni içerisindeki insanlık koşulunu ortaya koymak yerine Kant, ancak sonradan Mutlağa yükselmek üzere sonluluktan yola çıkar. Başka deyişle: Bilincimizin kendi dışında, kendisi tarafından yaratılmamış bir dünya tarafından, *duyusal* şekilde, *daha baştan ve temelli* sınırlanmış oluşu ilk olgudur. Metafiziğin sorunları haline gelmiş bütün geleneksel soruları yeni bir şekilde ele almak için bu olgudan hareket etmek gerekir. İnsan radikal biçimde sonlu olan bir yaratıktır; Husserl'in daha sonra diyeceği gibi "her bilinç bir şeyin bilinci", onu *sınırlandıran* bir şeyin bilinci ise, insan bu sonluluk olmaksızın temsil yetisi ve bilinçle dahi donanmış olamazdı. Bu tersyüz edişin nihai sonucu şudur: Zorunlu olarak insan bilgisinin koşulu olan *sınırlı* ya da *duyusal*

olma koşulu bir ilk kabuldür ve bu kabul çerçevesinde göreceli hale getirilen Mutlağı tanımak, *cogito*'nun nihai özünü yakalama ya da Tanrı'nın varlığını ispatlama yolundaki metafizik iddiadır. Duyusal bilginin göreceli hale getirilmesi ve daha aşağı bir varlık, bulanıklık olarak tanımlanması, kutsal Mutlak simgesi adına yapılmaz artık; tam tersine, aldatıcı olmayan her gerçek bilginin işareti olan aşılamaz sonluluk adına, kutsal Mutlak simgesi göreceli hale gelir ve aklın basit bir "ide"si mertebesine iner, bu idenin nesnel gerçekliği teorinin imkânlarıyla ispatlanamaz.

Kantçı estetik teorisinin felsefi temellerini anlamak için, bu tersyüz edişin getirdiği iki sonucu, kutsalın ve duyulurun statüleri üzerindeki etkilerini ve bunlar arasındaki özel bağlantıyı kavramak gerekir.

Kutsalın İdealliği ve İnsanın Ortaya Çıkışı

İlk sonuç, modern metafizikte varlığı bir ispat konusu olan Âlim-i kül'lüğün ve ebedi/ezeli hakikatlerin zemini Tanrı'nın statüsüne ilişkindir. Kant'ın rasyonalist metafizikte geçersizliğini ilan ettiği şey sınırsız bilgi sahibi bir Tanrı tanımı değildir. Aslında *olumsuz yönden*, sınırlı idrak yeteneğimiz karşısında varlığın ve düşüncenin, gerçeğin ve rasyonelin kendisi için aynı olduğu sınırsız bir idrakin mevcudiyeti fikrini düşünmenin önünde hiçbir engel yoktur. Sorgulanan şey "yalnızca" böyle bir varlığın varoluşunun ontolojik savlama yoluyla ispatlanabilir olduğu iddiasıdır. Burada kısaca da olsa, "Transandantal Diyalektik" bölümünde geliştirilen eleştiriyi hatırlamak gerekir.

Ontolojik savlamanın en rasyonalist ifade şekli Kant'a göre şöyle sunulur: Mükemmel ve zorunlu varlık olarak Tanrı kavramı tüm gerçekliği içerir. "Gelgelelim bu tüm gerçeklik varoluşu da kapsar; dolayısıyla varoluş bir imkânın kavramında içerilmiş olur. Eğer şeyi ortadan kaldırırsak bu şeyin içsel imkânını da or-

tadan kaldırmış olursunuz ki, bu çelişkilidir."[1] Ontolojik sava göre, Tanrı kavramının basit bir analizinden yola çıkarak Tanrının gerçek varoluşunu söyleme imkânına sahibizdir. Kant'ın itirazı meşhurdur: *Mantıksal* imkân, yani bir kavramın çelişmezlik özelliği onun nesnelliğini hiçbir şekilde garanti etmez, çünkü *Eleştiri*'nin ünlü önermelerinden birine göre, "Varlık kesinlikle gerçek bir yüklem değildir, yani bir şeyin kavramına eklenebilecek herhangi bir şeyin kavramı değildir."[2] Başka deyişle Tanrı idesinin insan aklının zorunlu bir idesi olduğunu, hatta Tanrı'nın varlığının Tanrı idesine zorunlu olarak bağlı olduğunu kabul etmek, bu varoluşun gerçek bir varoluş değil de, idesel bir varoluş olduğu gerçeğini değiştirmez. Bir varlığın zorunlu varlığı fikrine sahip olmam, bu varlığın gerçek varoluşunu hiçbir şekilde ispatlamaz. İşte, Tanrı fikrinin *Saf Aklın Eleştirisi*'nde kazandığı yeni anlam buradan gelir: "Transandantal ve yegâne belirli Tanrı kavramı [...]dar anlamıyla deist bir kavramdır. Gerçekte akıl bize asla bu kavramın nesnel geçerliğini vermez. [...] Ve bu da bize açıkça gösteriyor ki, bu varlığın fikri, bütün spekülatif fikirler gibi, sistematik birliğin ilkeleri uyarınca aklın dünyadaki bağlantıları kavrayışımızı düzenlemesinden başka bir anlam ifade etmez. [...] Bu nedenle açıktır ki aklın buradaki işlevi, ampirik kullanımının genişlemesinde geçerli olan kendi formel kurallarından ibaret olabilir, yoksa *kendi ampirik kullanımının sınırları ötesine geçen* bir genişleme asla olamaz. [...]"[3]

Öyleyse Tanrı fikri teorik* açıdan hiçbir nesnelliğe sahip değildir. Bu fikrin bizi davet ettiği başka bir şey de (metafizikçiler değil) biliminsanları olarak evrene, *sanki* akıllı bir müellif

---

I. Kant, *Critique de la raison pure*, II.cilt, s. 477.

A.g.e., s. 478.

A.g.e., s. 522-8-9.

Elbette "pratik" açıdan, yani ahlak açısından düşündüğümüzde durum farklı olacaktır.

tarafından yaratıl*mış gibi* tutarlı ve sistematik bir bütün oluşturduğunu düşünerek bakmaktır. Âlim-i kül bir idrak ve evrenin bütüncül bilgisi gibi fikirler bizim sınırlı bilgimiz için *düzenleyici* işlev taşırlar. Örneğin bilimsel *ilerleme* daima bu fikirlere nispetle anlam kazanır. Tıpkı Kant'ın burada aktarıp yorumlayacağımız önemli bir metninde ifade ettiği gibi:*

"Transandantal idelerin asla kurucu bir işlevi olamayacağını savunuyorum; sanki bazı nesnelerin kavramları bu yolla verilmiş gibidir ve bu anlamda da bunlar yalnızca yanıltıcı, diyalektik fikirlerdir. (*Ontolojik savın eleştirisine göre Tanrı fikri, kendisine varoluş atfettiğimiz bir varlığın zorunlu fikri olmakla birlikte, aklın, nesnelliğini hiçbir şeyin kesin olarak kanıtlayamadığı basit bir idesi olmaktan ileri gidemez. Tanrı fikrinden Tanrı'nın varoluşunun çıkacağını düşündüren ontolojik savlama sofizmden ibarettir.*) Fakat buna karşın bu fikirler vazgeçilemeyecek bir zorunluluğa ve mükemmel bir düzenleyici işleve sahiptirler, bu işlev anlığın(müdrike) belli bir amaç doğrultusunda yönlendirilmesidir. Anlığın kurallarının yönlendirici hatları bu amaçta kesişirler ve mümkün deneyimin sınırları ötesinde konumlandığı için anlığın kavramlarının gerçek anlamda kendisinden çıkmadığı bir nokta –bir *focus imaginarius* [hayali bir odak noktası –ç.n.]– yalnızca bir fikir olmakla birlikte bu amaç, söz konusu kavramlara en geniş birliği ve en büyük kapsamı temin eder."[4]

Kısacası, idrak yetisinin faaliyeti –bilimsel faaliyet– *ilerlemek* için Tanrı fikrine, nesnel olmayan yapısını kabul etmekle birlikte bir Âlim-i kül fikrine başvurmaya ihtiyaç duyar. Bilince, yalnızca dünyayı gitgide daha fazla anlaşılır hale getirmeyi değil, fakat kendi içinde daha tutarlı ve sistematik bir bütünlük içinde organize olma gereğini de yükleyerek, onu yönlendiren ve uyandıran şey de aslında bu fikirdir. Kutsalın geri çekilişi böylelikle

---

* Yorumumu parantez içinde italik olarak yazdım.

[4] *A.g.e.*, s. 504-05.

bilgi teorisi düzeyinde Tanrı fikrinin dünyevileştirilmesi yoluyla tezahür eder. Estetik alanın düşünülür dünya karşısında sahip olduğu özerkliği keşfetmeye Kant'ı iten şey, yani duyular alanına yeniden değer kazandırılması, işte böyle bir dünyevileşme temeli üzerine yerleştirilmelidir.

Estetiğin Özerkliği

Platoncu felsefi gelenekte olduğu gibi, Hıristiyanlıkta da duyular akıl karşısında sistematik bir şekilde değerden düşürülmüştür. En azından Nietzsche'nin *Putların Alacakaranlığı*'nın şu bölümünde olduğu gibi kimi zaman alaycılıkla savunduğu tez budur: "Duyular, *bir yandan o kadar ahlakdışı olan* [...] duyular bizi gerçek dünyada yanıltırlar. Ahlak: Duyuların, olmanın, tarihin, yalanın yanılsamalarından kendini kurtarmak – tarih duyulara, yalana duyulan inançtan başka şey değil. Ahlak: İnancın duyulara kattığı her şeyi inkâr etmek..." Nietzsche burada Sokrates ve İsa'nın bakış açılarını alaya almaktadır. Felsefeye karşı savlaması "soybilimsel"dir. Bu savlama, italik bölümden de anlayabileceğimiz gibi, filozoflar ve ahlakçıların aslında *nefse düşkünlükten* korktukları için, düşünülür olana üstünlük vererek *duyarlığı* mahkûm ettiklerini telkin eder. *Saf Aklın Eleştirisi* "Transandantal Estetik" bölümünde, soybilim yolunu tutmasa da, Leibnizci rasyonalizmin, pek çok açıdan Nietzsche'yi müjdeleyen bir eleştirisine girişir.

Leibniz'de *bize zamansal-mekânsal gözüken* ilişkilerin, Tanrı'nın, yani Âlim-i kül bir varlığın gözünde aslında nasıl tamamen mantıksal ve akli olduğunu gördük. Tanrı'nın bakışından, duyuların gerçek bir varlığı yoktur ve mekân da varlıkların eşzamanlı bir aradalıklarının kavramsal düzeninden ibarettir. Aynı şekilde, zamanın da Tanrı için hiçbir gerçek varoluşu yoktur. Zaman mantıksal ilişkilerin bir sisteminden, kronolojik olmayan bir sistemden ibarettir: Varlıkların art arda gelişleri-

nin sistemi – şayet art ardalığın burada hâlâ bir anlamı varsa elbette (insanbiçimcilikten sıyrılmak zordur). Oysa Kant'a göre, sonluluğun bakış açısı, sırf bu bakış insani olduğu ve İdeden ibaret olduğu için sonsuz ve kutsal bir idrak yetisine nispetle göreceli hale getirilemez. Üstelik insan bilgisinin asli niteliği, yani onun daima duyulara, görüye bağlı oluşu da göreceli hale getirilemez, böyle oluşu dolayısıyla değerden düşürülemez. Duyusal bilgi, yani insanın bilgisi Tanrı'nınkinden aşağı değildir: Bu mümkün tek bilgidir, tam da bu yüzden ilahi bilgi, sonsuz anlık, aklın bir İdesi mertebesine indirgenir. Bu bağlamda diyebiliriz ki, kutsalın sahneden çekilişi ve duyuların değer kazanması "birbirlerini yansıtırlar". Birinden yola çıkarak diğerine ulaşabiliriz ve bunun tersi de olabilir: Bilgi daima duyusal görüye bağlı olduğu içindir ki, Âlim-i kül'lük kavramı metafizik yanılsama düzeyine sürüklenir; ve nihayet duyusal bilgi bütünüyle meşru hale gelir. Kant'ın vurguladığı gibi, *Saf Aklın Eleştirisi* "Estetik"ten "Diyalektik"e ya da "Diyalektik"ten "Estetik"e olmak üzere iki türlü de okunabilir. Öyleyse Kant'ın "Transandantal Estetik" bölümünde, zaman ve mekân mefhumlarının kavramsal olmayan, duyusal ve görüsel niteliğini ortaya koyma tarzına özel bir dikkat sarf edilmelidir. Doğrudan Leibniz'i ve onun duyuları "bulanık düşünülür"e indirgemesini hedef alan savlaması tamamen şekliymiş gibi gözükebilir. Gerçekte ise bu savlama felsefe tarihinin en derin sorularından birine dairdir: Akıldışının, kavramdışının statüsü sorununa... Bu sorun ise, anlamları üzerinde kısaca duracağımız iki safhaya ayrılır.

"Mekân sevke tâbi bir kavram değildir. [...] Gerçekten de yalnızca bir tek mekân tasarlayabiliriz ve birden fazla mekândan bahsettiğimizde, bundan yalnızca tek ve aynı mekânın parçalarını anlarız. Bu parçalar her şeyi kapsayan yegâne mekândan önce gelemezler, sanki onun öğeleriymiş (ve bir araya gelmeleriyle onu kuruyorlarmış) gibi bu mekâna öncelikli par-

çalar da olamazlar."[5] Savlamanın bu ilk boyutu, mekânı (ve de zamanı) niteleyen sürekliliğin ve bütünlüğün yapısına dairdir. Aşağıdaki şekilde yorumlanabilir: Her kavram kendisinden önce gelen öğe ya da özelliklerin bir sentezidir daima; bütünleme ve süreklilik parçaların eklenmesiyle elde edilir. Zaman ve mekân için ise aksine, parçaları önceleyenler bütünlük ve süreklilikliktir; nitekim Husserl'in lügatini kullanacak olursak, mekânın parçaları, kavranamaz bir bütünlüğün *ufkunda* ve sanki bu bütünlükten sonra gelen sınırlandırmalar şeklinde düşünülürler.

Savlamanın ikinci safhası deyim yerindeyse tamamlayıcı niteliklidir. Şöyle bir formüle dayanır: "Mekân verilmiş sonsuz bir büyüklük olarak tasavvur edilir,"[6] ki bu da onun kavramsal olmayan karakterini ispatlamaya yeter: Gerçekten de hiçbir kavram kendi anlaşılması dahilinde kapsamının ölçüsünü barındırmaz. Masa kavramının tanımı, bize dünyadaki masaların sayısını bildirmez. Mekân temsili ise aksine, parçalarının sonsuzluğu fikrine bağlıdır. Üstelik mekânın bu sonsuzluğu, "ondan kırptığımız" parçalara göre, önce gelir.

Kant'ı, Leibnizci ayırt edilemezler ilkesinin ifade edilişini sorgulamaya yönelten bu savlama, insan bilgisinin bağrına akıldışılığı (kavram dışılığı) sokar: Kavram dışı olan, her türlü aklileştirme, hatta açıklama çabasından köklü biçimde kaçan şey, şeylerin bize mekânda ve zamanda *hic et nunc* [burada ve şimdi] *verili* olmasıdır. Bu tez, Husserl ve Heidegger'in fenomenolojisinde kendine yol bulacaktır: Kavram karşısında duyulurun özerkliğini savunan bu tez, geleneksel metafiziğin en temel ön kabullerini sorgulama konusu haline getirecektir.

---

[5] *A.g.e.*, s. 84-5

[6] *A.g.e.*, s. 85.

Eleştiricilik ve Fenomenoloji

Fenomenolojik gelenek ile eleştirel felsefeyi birleştiren bağı buradaki bağlam içerisinde şu şekilde açıklayabiliriz: Bu bağ, duyulur olanın özerkleşmesi ile kutsalın geri çekilmesi arasındaki ilişkinin genel tarihi içerisinde, Kantçı estetiğin kapsamını daha anlaşılır kılmaya yarar.

Metafizik Nedir? isimli eserinde Heidegger var olanın bütününe dair iki kavramı birbirinden ayırır, daha doğrusu karşı karşıya getirir. "Var olanın bütününün radikal bir olumsuzlanması"[7] olarak anlaşılan hiçliğin anlamını sorgularken Heidegger, buradaki "var olanın bütünü"nün özel bir güçlüğe yol açtığına işaret eder: "Sonlu varlıklar olarak bizler, bütünlüğü içinde var olanın bütününü, kendinde ve kendimiz için nasıl ulaşılır kılabiliriz? Olsa olsa onu var olanın bütünü İdesinde düşünebiliriz..." Dolayısıyla var olanın bütünü yalnızca muhayyel düzeyde, ide düzeyinde erişilebilir olarak ortaya çıkar. Heidegger burada ide terimini Kantçı anlamda kullanır: asla "temsil" edilemeyen, asla bir "bilgi" haline gelemeyen bütünlüğün bir "düşüncesi". Dolayısıyla böylesi idesel bir bütünlüğün olumsuzlanması bizi Hiç'le değil, yalnızca muhayyel veya idesel bir hiçle karşı karşıya getirir: "Bu şekilde muhayyel bir hiçliğin formel kavramına pekâlâ ulaşırız, fakat asla Hiçliğin ta kendisine değil."[8]

Heidegger burada, var olanın bütününe neden ancak İde düzeyinde ulaşılabilir olduğunun sebeplerini açıklamaz. Yalnızca biz "sonlu varlıklar" için bunun böyle olduğunu belirtir. Yine de bütünlüğü kavramanın başka bir yolunun bulunduğunu da belirtir: Bu yol, "bütünü içinde var olanın orta yerinde kalmış hisset-

---

[7] M. Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique?* s. 55 (*Metafizik Nedir?*, Çev. Suut Kemal Yetkin-Mahzar İpşiroğlu, Kaknüs Yay., 1998).

[8] *A.g.y.*

mek"tir: "Son olarak bizatihi var olanın bütününü kavramak ile kendini var olanın bütünü içinde hissetmek arasında esaslı bir fark vardır." Burada, *Varlık ve Zaman*'da geliştirilen "dünyada olmak" kavramına gönderme yapılıyor: Her şeyin bir temele ve bu temelin de başka bir temele irca olunduğunu gördüğümüzde kendimizi var olanın bütünü içerisinde hissederiz ve bir temelden diğerine, bir ufuktan diğerine, nihai ve sonuncu temele yükselmek asla mümkün değildir. İşte bu süreç içerisinde Hiçlik'i deneyimleriz, bu deneyim kaygının, var olanın radikal olumsallığının psikolojik olmayan bir deneyimidir: "Bütünü içerisinde var olanın geri çekilişinde [...] dayanacak hiçbir şey kalmaz. Var olanın bu kayıp gidişinde, geriye kalan, elimizde kalan tek şey bu hiçtir."[9] Demek ki kaygı, sonluluk, Hiçlik, yokluk, yani Varlık duygusunu hissetmemiz, bütünlüğün bir şekilde kavranışı sayesindedir. Fakat aynı zamanda var olanın bütününün bizatihi kavranışının, biz "sonlu varlıklar" için neden yalnızca bir İde dolayısıyla gerçekleştirilebildiğini de anlarız. Aslında varlığın bütününün bu ikinci kavranışı ("bütünü içinde var olanın orta yerinde kalmış hissetmek"), ilk kavrayışın (Kantçı anlamda) İdeden başka bir şey olmasını engelleyen şeydir.

Bir yandan Kant'ın İdeden ne anladığını, diğer yandan da zamanın ve mekânın "verili sonsuz büyüklükler" olarak tanımlandığını hatırlarsak, bu iki bütünlük kavramının Kant'tan alındığına kolayca ikna olabiliriz. *Prolegomena*'da Kant açıkça, "mümkün tüm deneyimler bütününün kendisi bir deneyim değildir" tezini ileri sürer, fakat akıl için bu "basit temsili bile anlığın saf kavramlarından bambaşka kavramlar gerektiren kaçınılmaz bir problemdir (*Aufgabe*)." İdenin temsil ettiği, görüde asla verili olamaz; öyleyse İde, olumsuz yönden, "aklın, duyularda hiçbir mütekabil nesnesi olmayan zorunlu kavramı" olarak tanımlanır. Olumlu yönden ise İdeler yalnızca bir "problem"i, bir görevi

---

A.g.e., s. 58.

(*Aufgabe*) belirtir; İdeler, "çeşitli bilgilerin bir İde altındaki birliği"[10] olarak tanımlanan bir sistemin kurulmasını hedefleyen düzenleyici işlevlerine bu şekilde sahip olurlar. Transandantal İdeler demek ki bir deneyim sistemi kurma eğilimindedir. Bu kuruluşa idrak yetisini de bir şekilde dahil ederler. Bilimler tarafından kurulan varlıkların art arda eklenmeleriyle inşa olunacak sistematik bütünlük daima bir İde olarak, yani ifa edilecek bir görev ya da üçüncü *Eleştiri*'de söyleneceği gibi bir "düşünüm ilkesi" olarak kalacaktır.

Fakat bütünlüğün bir başka kavranışı daha vardır: Bu da, zamanın ve mekânın "verili sonsuz büyüklükler" olarak tanımlanmasına ilişkindir. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin "Düşünüm Kavramlarının Belirsizliği" başlıklı bölümünde zaman ve mekân ayrıca hiçliğin (*ens imaginarium*) formları olarak listelenmiştir. Bilinç açısından bunlar aslında hiçtirler ve bu, basit bir sebepten dolayı böyledir: Bilincin olması için terkibin olması, yani kategorilerin uygulanması zorunludur. Gelgelelim bu, çoktan görüye verilmiş bir içerik olmadan yapılamaz. Dolayısıyla saf mekân ve saf zaman asla bizatihi kavranmaz, zaman ve mekânda verilmiş bir içerik sayesinde kavranır. Böylece temsillerin kapsamını aşan bir ufuk olarak zaman ve mekân, Kant'a göre yine de "bir şey" olan birer hiçtirler: saf mekân ve saf zaman "görünün formu olma vasıflarıyla bir şeydirler, ama kendileri bizzat görü nesnesi değildirler."

Boş mekânın hiçlik olarak tanımı, verili sonsuz büyüklük kavramını daha iyi anlamamızı sağlar. Bu tanım mekânın *bir temsil içerisinde*, sınırsızlığıyla birlikte bir bütünlük olarak verildiği anlamına kesinlikle gelmez. Kant bu noktada formeldir; Ebhard'a karşı kaleme aldığı bir metinde yazdığı gibi, "Hiç sonu gelmeyen bir şeyi, bir yerlerde biten bir şeymiş gibi temsillerimizde bir araya getirmek, bütün halinde verili sınırsız mekânı

[10] I. Kant, *A.g.e.*, s. 558.

dışa doğru genişletmek" mümkün değildir. [...] İdrak yetisi de tıpkı duyular gibi sonsuzluğu kavrayamaz." Mekânın, verili sonsuz bir büyüklük olması demek ki, yalnızca mekânın her türlü temsilden taştığını ifade eder ve taştığı şekliyle de, "bir şey" olan hiçtir bu. Bu, *sonluluğumuzun kendi içinde sınırsız olduğu, sonsuzca sonlu olduğumuz anlamına gelir*. Şayet mekân verili bir sonsuz bütünlükse (yani kısımların eklenmesiyle oluşmuyorsa), asla bir temsilin altına düşmeyecek, bütün temsillerden taşacaktır. Bu "taşan şey" Kant tarafından "hiçlik" olarak adlandırılır ve bu hiçlik bizzat sonluluğumuzun sınırsız bir izidir. Buna karşılık İdenin hedeflediği bütünlük pekâlâ bir temsilin altına düşer, fakat burada bütünlük asla "verili" değildir: Yalnızca "düşünülmüş"tür, "bilinmiş" değildir, çünkü bilimin kurduğu varlıklara sürekli bir yenisini ekleme çağrısını, bir görevi temsil eder yalnızca.

Bütünlüğün bu iki kavranışı bağlantısız değildir, hatta birinin diğerini bir İdeden ibaret olmaya zorladığını söyleyebiliriz. Gerçekten de mekânı "dışa genişletmek", onu daima önceleyen bir temsile hapsetmek mümkün değilse, deneyimin tamamlanmış bir sistemini gerçekleştirmek de sonsuza dek imkânsız kalacaktır. Duyarlığın *a priori* formları olan bu "hiçler", temsil karşısında daima indirgenemez bir dışsallığı temin ederler ve bu halleriyle de, kapalı bir deneyim sistemi oluşturma çabalarına direnirler.

Beğeni Çatışkısının Çözümü: Bireyden Özneye

Sonluluk ile sistemin rasyonel İdesi arasındaki bu bağlantı, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde beğeni çatışkısına getirdiği çözümü aydınlatır. Klasik rasyonalizm ve duyumcu ampirizm birbirine zıt sebeplerle de olsa aynı kusuru taşırlar: Her ikisi de, güzel nesne etrafında oluşan "genel beğeniyi", öznelliğin deyim

yerindeyse *şeyleştiği* ve dolayısıyla da yadsındığı bir yolu izleyerek temellendirmeye götürürler. Klasiklerde, beğeni yargısı bildiren insanın kişiliği, özgül olana dogmatik bir şekilde yaklaşan evrensel akıl içerisinde erir. Ampiristlerde, öznelerin özgüllükleri ilk anda korunuyor gibidir; fakat öznelerarasılık nihayetinde tamamen *maddi* bir ilkeye, bütün bireylerde ortak olan psişik ve organik bir yapı fikrine indirgenir. Estetik deneyim böylece tam anlamıyla insani olan hiçbir şey gerektirmez. Güzel, hoşa gidenin türlerinden biri, mutfak sanatı ise genel olarak Estetiğin modelidir.

Beğeni çatışkısının ortaya koyduğu sorun şudur: Metafizik ya da "antropolojik" olarak değil de, insan türünün insanlığı açısından kavranan bir öznellik, ortak beğeni ilkesi tarafından yadsınmadan, beğeninin evrenselliği *fikri* nasıl kurulabilir?* Başka ifadelerle: Estetik öznelerarasılığı dogmatik bir akla yahut psikofizyolojik ampirik bir yapıya dayandırmadan nasıl düşünmeli? Ve tersine: "herkesin zevki kendine" formülüne boyun eğmeden ve yokluğunda en basit estetik tartışmanın bile bütün anlamını kaybedeceği evrensellik iddiasına zarar vermeden beğeninin mutlak özgüllüğünü nasıl koruyabiliriz? "Tartışmanın mümkün olduğu yerde mutabakata varma umudu da olmalıdır..."

Rasyonalizm ve ampirizmin her ikisi de öznelliği şeyleştiren bir kavrayışa dayanır; her ikisi de *cogito*'yu monadik şekilde, kendi üstüne kapanmış bir şey olarak düşünür – bu sebeple de ilk olarak tekbenciliğe sürükler, son kertede de öznelerarasılık sorununu çözebilmek için önceden tesis edilmiş ahenk (zihinlerin ve cisimlerin ahengi) fikrine başvururlar. İşte Kant'ta *düşünüm* adını alan, yepyeni bir özne düşüncesinin ortaya konuluşuyla ilga edilmeye çalışılan çözümün mantığı budur. Bu yeni düşün-

---

İnsan türünün insanlığının antropolojik olmayan karakterine bu bölümün sonunda geri döneceğim.

ce, üçüncü *Eleştiri*de[11] geliştirilen estetik teorinin tamamının üzerine yaslandığı düşünümsel yargı ile belirleyici yargı arasında ayrım getiriyordu: "Yargı yetisi genel olarak, tikeli evrensel altında kavranmış şekilde düşünme yetisidir. Şayet evrensel (kural, ilke, yasa) veriliyse, o zaman, tikeli bunun altına düşüren yargı yetisi *belirleyicidir*. [...] Şayet yalnızca tikel veriliyse ve yargı yetisinin (ona karşılık gelen) evrenseli bulması gerekiyorsa o zaman düşünümseldir:"[12] Kant bilgi yargısı, yani belirleyici yargı ile estetik yargı, yani düşünümsel yargı arasındaki ayrıma bu terimlerle gider. Bu basit ayrımla Kant, estetik yargı ile bilgi yargısını birbirine karıştıran rasyonalist klasisizme zıt bir konum alır. Güzelliğin yaratılmasının bilimi olacak "poetik sanat"ın kurulmasına mümkün gözüyle bakar. Kantçı konumun özgünlüğü açıkça düşünüm kavramından kaynaklandığına göre bu kavramı netleştirmek gerekir.

Düşünüm terimi –*Saf Aklın Eleştirisi*'nde de, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde de aynı anlamı ifade eder– çok genel olarak beş farklı aşamayla nitelenen entelektüel bir faaliyeti ifade eder. Kısa bir örnek burada bir sunum işlevi görebilir ve estetik yargının analizini hazırlayabilir. Bilmediğimiz bir nesneler çokluğunun –örneğin henüz listelenmemiş muhtelif ağaçların[13]– ampirik kavramını oluşturmak için bir sınıflandırma yapmak gerekir. Benzerlikleri kıyaslayarak, esaslı bulmadığımız farklılıkları soyutlayarak incelediğimiz nesneleri, ortak bir sınıf altında gruplandırmaya ve böylelikle de isimlendirilebilecek ampirik bir kavram yaratmaya muvaffak oluruz. Bu basit işlemde düşünümün –düşünümsel yargının– beş temel aşaması bulunur; bunlar:

---

[11] Düşünüm fikri ile varsaydığı metafizik eleştirisi arasındaki bağlantıyla ilgili olarak bkz. L. Ferry, *Philosophie politique*, II, s. 113.

[12] I. Kant, *Critique de la faculté de juger, Introduction*, IV.

[13] Burada, daha önce *Philosohie politique*'te geliştirdiğim analizi kullanıyorum.

1. Öncelikle düşünüm faaliyeti açıkça tikelden evrensele (bireylerden genel sınıfa) doğrudur.

2. Genel (ya da evrensel) olan düşünüm faaliyetinden önce değildir, ancak ondan *sonra* ve *onunla birlikte* elde edilir – genelden tikele doğru giden ve bu evrenselin *uygulanmasından* başka bir şey olmayan belirleyici yargının, düşünüm yargısıyla farklılaştığı yer de burasıdır.

3. Genel olan, düşünüm faaliyeti öncesinde, kavram yahut *belirli* bir yasa şeklinde verili olmadığından, lokomotif görevi gören yahut Kant'ın deyimiyle düşünüme *ilke* olan *belirsiz* bir bekleyiş ufku vardır: Seçilen örnekte bu ilke sınıf mantığı içerisinde sunulmuştur; gerçeğin sınıflandırılmaya elverişli olduğu ve böylelikle mantığa uyacağı yolundaki bir beklenti, bir *umuttur*. Demek ki, evrensel olan bir kavram olarak değil, bir İde sıfatıyla, yani düşünüm için *düzenleyici* ilke olarak vardır.

4. Bu işlem gerçeğin, bizim onu tâbi kıldığımız değil de, yalnızca tâbi olduğumuz mantıksal rasyonalitenin buyruklarına uyup uymamasının tamamen *olumsal* olduğunu zımnen varsayar: Gerçeğin mantıksal sistemlilik yönündeki öznel beklentilerimize uymayabileceğini düşünmemiz önünde engel yoktur; öyle ki, ne tür ne sınıf oluşturmayı başaramayabiliriz. Bu ihtimali yok saymak, gerçeğin rasyonelliğini *a priori* biçimde önermek olur ve son kertede de dünyanın tamamen akli/düşünülür olduğunu söyleyen kutsalın bakış açısına nesnellik atfetmek anlamına gelir.

5. Düşünüm faaliyeti böylelikle ereksellik kavramına gönderen ve Kant'ın *estetik* diyeceği bir tatminin kaynağı olarak ortaya çıkar: Metafiziğin yapısökümü ve ontolojik savlamadan sonra, gerçek, rasyonellik gereği açısından radikal şekilde olumsal olarak ortaya çıktığı içindir ki, düşünüm öznesi gerçeğin bu beklentilere uyduğunu gördüğünde zevk alabilir.

Düşünüm faaliyetinin bu beş aşaması beğeni yargısının içsel yapısını teşkil edecektir. Estetik düşünüme ilke sunacak şey (tıpkı ampirik kavramların oluşturulmasını sağlayan işlemde ol-

duğu gibi) tamamen akli/düşünülür dünya İdesi, bir sistem İdesi, hatta Tanrı'da ortaya çıkan bir İdedir. İşte, güzel nesnenin doğayla zihni uyumlu kılan nesne olduğu yolundaki bu Kantçı tanımın romantik kuramları haber vermesinin sebebi budur. Düşünüm ilkesi olarak sistem fikri ile duyusalı düşünülür olanla uyuşturan güzel tanımı arasındaki bağlantı kısaca şu şekilde belirtilebilir: Tanrı İdesinin yanıltıcı karakteri ortaya konmuş olmakla birlikte bu İde her türlü entelektüel faaliyet için düzenleyici rol oynamaya devam eder. Bu İde, gerçeğin mükemmelen rasyonelleştirilmesi yönünde sürekli var olan, fakat ulaşılamaz bir beklentiyi, yani bilginin *duyulur malzemesinin* bütünüyle *düşünülür bir form* (kategorik yapı) altına düşürülmesini ifade eder. Daha açık terimlerle: Leibniz'in felsefesiyle uyumlu olarak şayet Tanrı'nın bakışına ulaşabilecek olsaydık, bizim için duyulur ile düşünülür, görü ile kavram, doğa ile zihin vs. arasında bir fark olmayacaktı. Böylesi bir bakışa ulaşamayacağımıza göre, hatta bu, insani bakış açısını göreli hale getiremeyeceği için buradan onun tamamen idesel statüde olduğu çıkar. Bir de, aklın basit gereği olması bakımından Tanrı İdesi ya da sistem İdesi kimi zaman bazı nesneler tarafından bütünüyle "doldurulabilir" (Kant "sunulabilir" diyor) yahut hiç değilse kısmen ya da "sembolik olarak" çağrıştırılabilir. Güzel olan işte tam da bu nesnelerden biridir: Doğa ile zihnin, duyulur ile kavramın *kısmi* uzlaşımı olmasıyla, aklın zorunlu İdesinin –gerçeğe bağlı– olumsal bir *izi* olarak faaliyet gösterir. Öyleyse düşünümün beş aşaması beğeni yargısında bulunacaktır. Beğeni yargısı, 1. tikelden (güzel nesneden) evrensele (duyusal ile düşünülürün mükemmel uyumu beklentisine) 2. belirli kavramlar olmaksızın (bu beklenti, "şiirsel sanat"a malzeme olabilecek bir şey sunmaz) gider; 3. düşünümün için bir ilke sunabilen yalnızca sistem ya da Tanrı fikridir; 4. güzellik nesnesi bu fikir karşısında olumsaldır; 5. tikel gerçek ile evrensel sistematiklik gereği arasında estetik zevk sağlayan mutabakat da olumsaldır.

Beğeni çatışkısının çözümü tefsir ve mânâsını burada bulur. Klasik rasyonalizmin ileri sürdüğünün aksine, beğeni yargısı *belirli* kavramlara (kurallara) dayanmaz: Dolayısıyla sanki bilimsel bir bilgi yargısı söz konusuymuş gibi bunlar hakkında "*tartışmak*" mümkün değildir. Buna karşın beğeni yargısı, duygunun salt ampirik öznelliğine göndermede bulunmakla sınırlı değildir, çünkü bu yargı bir nesnenin güzel olduğu takdirde (ki bu varsayım olarak kabul edilir) aklın zorunlu bir idesini uyandıracak olan ve bu şekliyle de insanlık için *müşterek* olan bir nesnenin varlığına dayanır. *Bir başka insan olarak ötekiyle, estetik deneyimin dogmatik olmayan bir paylaşımını tasarlamak için salt öznellik alanını genişletmenin ve beğeniyi "tartışmanın"* mümkün olması, aklın zorunlu ve belirlenmemiş fikrine yapılan gönderme dolayısıyladır (bu fikir yalnızca duyulur ile düşünülürün uzlaşımını idare eder, yoksa bu uzlaşımın neyi içerdiğine dair kesin bir şey söylemez).

Bilim ve Güzellik: Beğeninin Nesnelliğini Gözeten Klasik İdealin Sonu

Öznel tikelliğin buyurgan rasyonalite içinde silindiği *disputatio* ile aynı tikelliğin, bir tikellik olarak kalmakla birlikte, bir kavramın dolayımı ya da ispat olmadan evrensellik iddiasında bulunabilecek denli *genişlediği tartışma* arasındaki çatışkıya çözüm olan ayrımın nihai temellerini anlamak için, bilgi yargısı (belirleyici yargı) ile beğeni yargısı (düşünüm yargısı) arasındaki kesin farklılığa belirginlik kazandırmak gerekiyor.

Öncelikle bilimsel nesnellik gözeten bir yargı örneğine bakalım. Eleştiricilik öncesi felsefede, özellikle de kartezyenizmde, nesnellik sorunu Kant'a göre şu terimlerle ortaya konur: Nesne temsillerimizin "doğru" olup olmadığını sormak, bu temsillerin, benim temsil yeteneğimin dışında, bizzat nesneye *tekabül* edip etmediğini bulmaya çalışmaktır. İncelikli düşünürsek, bu terim-

lerle ortaya konan nesnellik sorununun *a priori* çözülemez olduğunu kavrarız: *Tanım gereği*, ben, ona yönelttiğim bakışın haricinde nesneyi *kendinde* asla bilemem. Tanım gereği, ele aldığım nesne hep *benim* için bir nesnedir, *benim* temsil yetimin bir nesnesidir ve bu nesneyi kendinde bilmek için deyim yerindeyse kendi bilincimden çıkmam gerekir; bu da elbette imkânsızdır. Eleştiricilik öncesi felsefelerde *cogito*'yu kendi bilinci içinde kapalı bir özne, kendi temsillerine mahkûm bir monad olarak kavrayan felsefelerde nesnellik sorununun vazediliş şekli bile bizi yanlış çözümlere götürebilir: Bu özümlerden biri, bizim nesnemizden kendinde şeye (ya da öyle tanımlanan şeye) geçişi sağlamak için Tanrı'yı (tanrısal teminatı ya da önceden tesis edilmiş ahengi) işin içine sokar. İkincisi ise Berkeley felsefesinin göz kamaştırıcı örneğini sunduğu kuşkuculuktur. Kısacası ya öznelerarasılık bir *Deus ex machina*'nın dogmatik müdahalesine bağlanacak ya da tam bir göreceliği veya Kant'ın zamanında dendiği gibi felsefi bir "egoizm"i kabul etmek adına nesnellikten vazgeçilecektir.

Gördüğümüz gibi, beğeni çatışkısı pek çok açıdan bu yapıyı yeniden üretir. *Saf Aklın Eleştirisi*'ne göre, "idealizmi çürütme" işine girişmek, dogmatik ya da kuşkucu cogito'ların bakış açısını aşmak ve nesnelliği, öznenin monadik kavrayışının zımnen gönderme yaptığı *içsellik* ve *dışsallık* kavramlarından bağımsız olarak tanımlamak gerekmektedir. Eleştirel felsefede nesnellik, temsil yetisine dışsal olanı değil, temsillerin *terkibini* ya da bir araya getirilmesini sağlayan önermelerin evrensellikle geçerli olma* niteliğini ifade eder. Böylelikle öznel ile nesnel arasındaki zıtlık, yalnızca benim için geçerli olan temsillerin bir araya getirilmesi

---

Öyle görünüyor ki nesnelliğin bu şekildeki bir tanımı, Kant'tan önce Leibniz'e de dayandırılabilir. Fakat bu, Tanrı'nın varlığını ispatın bir anlamda temsil dışına sıçramayı, kendinde şeye inanmayı gerektirdiğini unutmak anlamına gelirdi.

ile evrensel olarak geçerli olanların bir araya getirilmesi arasındaki zıtlığı ifade eder (*böylece öznelerarasılık, kararlılıkla nesnelliğin merkezine yerleşir*). Yalnızca benim için geçerli (öznel) olanlar ile evrensel olarak geçerli (nesnel) olanlar, artık dışarıda var olan bir "kendinde şey"e referansla değil, *temsiller* ya da daha doğrusu temsillerin terkipleri *çerçevesinde* kalınarak ayrıştırılmalıdır.

Öyleyse söz konusu olan, Husserlci formülü kullanırsak, "aşkınlığın" (nesnelliğin, öznelerarasılığın) içkinlikte (temsillerin "dışına çıkmadan") temellendirilmesidir. Belirleyici bilimsel yargının amaçladığı işte bu tür bir aşkınlıktır. İki fenomen arasındaki nedensel bağı belirten bir yargı örneğini ele alalım. Burada Kant'a göre, neden sonuç *ilişkisindeki* nesnelliği iddia etmeye izin veren iki öğe işin içine girer:

– Öncelikle evrensel bir kurala sahip olmalıyız (belirleyici yargı evrenselden tikele gider): Bu durumda söz konusu olan, her sonucun zorunlu olarak bir nedeni olduğu yolundaki nedensellik ilkesidir.

– Fakat –yalnızca metafizik değil– gerçekten bilimsel olabilmek için bu yasa aynı zamanda fenomenlere uygulanma ölçütüne de sahip olmalıdır. Bütün fenomenler zaman içinde olduklarından, bir tecrübedeki değişkenleri soyutlayarak *geriye doğru işlemez* olduğunu gösterebildiğimiz her türlü art ardalığa nedensellik ilkesi uygulanabilir.

Bu ölçütü gözeterek söz konusu yasayı uyguladığım takdirde, herhangi bir fenomeni bir diğeriyle "serbestçe" ilişkilendiremem. Ya da daha doğrusu bu yasayı ve ölçütünü dikkate almaksızın ilişkilendirirsem, ürettiğim bu bağlantıların (*association*) hiçbir nesnelliği olmayacak, tamamen öznel kalacaklardır.

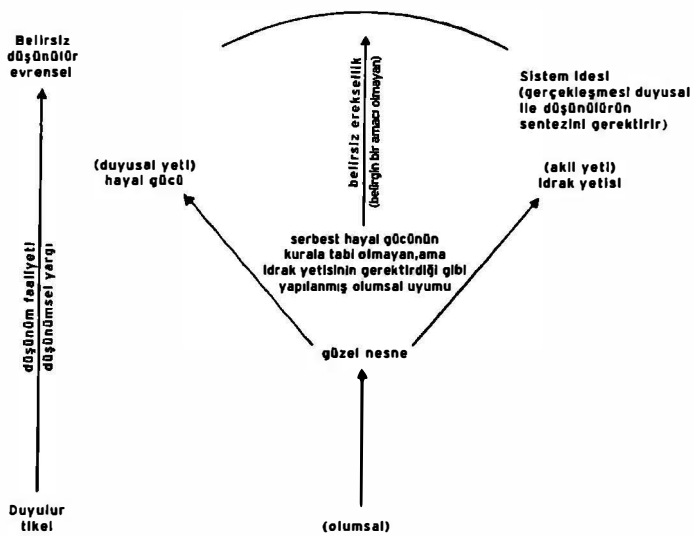
Öyleyse teorik felsefe düzeyinde iki tip ilişkilendirmeyi ayıracağız: Yalnızca öznel bir anlamı haiz, tamamen ampirik olanlar ve kavramın, yani hem belirli hem de belirleyici olan sentez kuralının müdahalesini gerektirenler, yani nesnel olanlar. Örneğin

önümde duran bir duvara kafamı soldan sağa çevirerek bakacak olursam, tamamen öznel algı düzeyinde, duvarın "soldan sağa var olduğu" duygusuna kapılabilirim. Fakat bu duyguya dayanan bir önermenin hiçbir nesnelliğe sahip olmadığı açıktır ve hakikatte duvarın farklı kısımlarının "eşzamanlı" bir şekilde var olduğu, özgül algımı aşıp nesnelliğe ulaşmak için bunları benim "ilişkilendirmem" veya bağlamam, "sentezlemem" gerektiği de aşikârdır.

Beğeni yargısının işleyişi bu iki tip ilişkilendime (ampirik-öznel ve kavramsal-nesnel bağlantılar) açısından tasvir edilmelidir. Bu yargı türü aslında her ikisiyle de, aynı olmamasına rağmen ilgilidir. Üçüncü *Kritik*'te geliştirilen analize göre, güzellik duygusu ve ona eşlik eden estetik zevk, hayal gücünün "serbest" bağlantılarından doğar: "en güçlü *duyusal* yeti" olan muhayyile, güzel nesnenin algılanması vesilesiyle, imajları ilişkilendirir ve bu, herhangi bir kavram tarafından hiçbir şekilde düzenlenmez. Bu bakış açısından, imajlar oyunu, görülerin bilimsel yargı üretmeyi gözeten, düzenlenmiş bir sentezinden çok ampirik öznel bağlantılara yakındır. Ancak hiçbir kurala uymayışıyla serbest olmasına karşın her şey bu oyun *sanki* belli bir mantık takip ediyormuş, sanki –Kant'ın deyişiyle– "olumsal bir yasallığa", kavramsız bir yasallığa uygun şekilde gerçekleşiyormuş gibidir: Kuramsal alana (görmeyle hiçbir türdeşliğe sahip olmadığı için) en uzak görünen sanat olan müzikte, sesler ve bunların bizde yarattıkları imaj bağlantıları sanki bunların bir anlamları varmış gibi, sanki bir şey söylemek istiyorlarmış gibi yapılanır ve organize olurlar (işte nedenini anlamadığımız halde müziği kolaylıkla "duygulara tercüman" eden şey budur). Bu bakış açısından muhayyilenin oyunu, tamamen duyusal düzen içinde kalmakla, kendi organizasyonunu düzenlemek için hiçbir kavrama başvurmamakla birlikte, *sanki* bilgi yargısının tâbi olduğu kuralların gereklerine kendiliğinden cevap veriyormuş gibi yapılanır.

Böylece hayal gücü ile idrak yetisi arasında serbest ve olum-

sal bir uyum, hiçbir şekilde öngörülemeyen ve denetlenemeyen bir uyum var olur – bir poetik sanatın ya da bir Güzellik biliminin ne şekilde olursa olsun mümkün olmamasının sebebi de budur. İşte duyusal ve akli yetilerin bu uyumu, ikinci bir yönden, *sembolik* bir iz, aklın İdelerinin gerçekleşmesi gibi işler. Gördüğümüz gibi bu İdeler, "mevcut kılınmak" için düşünülürün ve duyusalın mükemmel bir uzlaşımını gerçekleştirmelidirler ve bu uzlaşım ilahi bir aklın dünya üzerindeki bakış açısıyla örtüşür. Bunları aşağıdaki grafikle gösterebiliriz.



Tikelden belirlenmemiş İdeye giden düşünüm hareketinde iki uç aşama temeldir: Şayet *tikel* güzellik nesnesi, sistem İdesinin gerektirdiği yetiler arası uyuma *olumsal* biçimde yol açamıyorsa, şayet bu uyum iradeyle ve yapay olarak üretiliyorsa, düşünümün düzenleyici ilkesi addedilen Tanrı İdesinde bulunan sistematiklik gereği hiçbir yönden karşılanmış olmaz. Bu gereğin sağlanması aslında ilkelerimiz açısından olumsal ve dışımızda olan güzel nesnenin bizde uyandırdığı ereklilik duygusundandır; her şey *sanki kendiliğinden* bizim rasyonalite (duyulur ile düşünülür olanın uzlaşması) isteğimize karşılık veriyormuş gibidir.

Burada zevk veren şey gerçeğin, *müdahalemiz olmaksızın*, tamamen öznel olan gerekleri karşılaması olgusudur. Demek ki doğal güzellik sanatsal güzelliğe model alınmalıdır (daha sonra döneceğim gibi bu da, Kant'ın deha teorisini derin kılan şeydir). Diğer yandan, *belirlenmemiş* olmakla birlikte aklın İdelerinin *insanlık için ortak olduğu* düşünülmezse, güzel nesne bu fikirleri uyandırarak bir ortak beğeni yaratamaz; hatta anlaşmazlık durumunda zevkler üzerine konuşmayı da imkânsız kılar, zira böyle bir konuşma için "en azından anlaşma umuduna sahip olmak gerekir".

Bambaşka Bir Özne Düşüncesi: Düşünüm ve Ortak Beğeni

Güzelliğin olumsallığı beğeni yargısının dayanağı olan beklenti ufkunun evrenselliği; işte düşünüm bu iki terim arasında devinir. Mantıksal bakış açısından düşünüm faaliyetinin öncelikle aynılık ve farklılık kavramlarına, sınıf ve türleri teşkil eden öğelere göre yapılan karşılaştırmadan kaynaklandığını gördük. Kökeni Wolffçu[14] psikolojiye dayanan bu kabul *Witz*'in "zekâ" kuramı tarafından geliştirilir; burada zekâ, oldukça farklı yahut birbirinden bariz derecede uzak olan öğeler arasında öngörülemez ilişkiler kurma kapasitesi olarak anlaşılır.[15] Fakat Kant'ın söylediği gibi "nesnenin bu genişlemesi" aynı zamanda "öznenin genişlemesine" de karşılık gelir ve bu vesileyle de özne, "ortak beğeni" alanına erişmek üzere monadik egoizmin dar sınırlardan çıkar: "*Sensus communis* ibaresinden, herkese ait ortak beğeni fikrini, yani düşünümü sırasında yargısını insanlığın tamamının aklıyla, deyim yerindeyse cem etmek için, tamamen farklı bir insanın tasavvur tarzını düşünüp hesaba katan ve bunu yaparak, öznel ve tikel koşullardan kaynaklanan yanılsamadan kaçmaya

[14] Bkz. C. Wolff, *Psychologia empirica*, § 257-258.

[15] Bkz. A. Baümler, *a.g.y.*, s. 203.

çalışan bir yargı yetisini anlamamız gerekiyor..."[16] Düşünümsel yargı yetisinin düsturu, yani "genişlemiş düşünce" düsturu da buradan çıkar: "Kendini bir başkasının yerine koyarak düşünmek."[17]

Beğeni çatışkısının çözümü Kantçı savlamanın işte tam bu noktasında sonuca kavuşur ve Kant'ın hem yaklaştığı hem de radikal bir şekilde ayrıldığı, çatışkının kurucusu olan bu iki bakış açısının gerçek yapısını belirlemek gerekir. Dogmatik rasyonalizmde de, ampirizmde de gözetilen şey genel beğeni değildir. İlk durumda sanat yapıtı akla dayanan bir evrenselliği arar. İkincisindeyse görecelilik ilkesine karşın Hume'da olduğu gibi ampirik olarak temellendirilen bir genelliğe, yaygınlaşmış bir *sempatinin* sonucu olan bir mutabakata varabilir ancak; tıpkı aynı duygunun toplulukça paylaşılması *olgusu*ndaki gibi. Belli açılardan Kant'ın konumu rasyonalizme ve ampirizme *benzer olabilir*: Ortak beğeni, yukarıda gördüğümüz gibi, "tüm insanlığın aklına" yapılan tamamen "klasik" gönderme sayesinde temellendiriliyor değil midir? Ve üstelik bu ortak beğeni *bir sağduyu*, yani *duyusal*, *hissi* bir şey değil midir? Görünüş bir yana, Kantçı konum ile klasik rasyonalizmin konumu arasındaki fark köklüdür: ortak beğeniyi oluşturan düşünümün genişlemesi akla yapılan göndermeyle kavranabiliyorsa da, burada söz konu olan akıl kartezyenlerin belirleyici aklı değil, duyusal hayal gücü ile idrak yetisi arasındaki uyumun *belirlenmemiş İdesidir*. Yani ancak doğal ya da dâhiyane güzelliğin ortaya çıkmasıyla olumsal ve öngörülemez şekilde uyanan bir İdedir. Öyleyse güzel, öncelikle duyular ve hislerle ilgili olarak kalmaktadır. Fakat burada bile ampirizmde geçerli olanın aksine, duygu ile sempatiyi karıştırmaktan itinayla kaçınmalıdır; tıpkı Kant'ın bizi davet ettiği gibi: "İnsanın tikel olanı ancak evrensel içinde değerlendirebilme

---

[16] I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 40.

[17] *A.g.e.* Ayrıca bkz. *Réflexion*, n. 626.

özelliği duygudur. Sempatiyse bundan tamamıyla ayrıdır: O yalnızca tikel olanla ilgilidir, bu tikellik başkasına dair olsa bile (*Sie geht bloss auf das Particulare, obgleich an anderen*);" sempatide "kendimizi bütünün İdesi içinde değil, başkasının yerinde konumlandırırız," yani genel olarak insanlık gibi değil, basit ampirik varlıklar olarak düşünürüz. Ampirist estetikte genel beğeni basit bir olgusal genellikten ibarettir, yani *teoride* yalnızca tikeldir (kendisi de bizzat tikel olan hayvan türünün, yani insanlığın psikolojik ve fizyolojik tikelliklerine bağlıdır).

Öyleyse gerçek anlamda öznelerarası olan bir estetik genel beğeni olanağının transandantal koşulları üzerinde düşünmek gerektiğinde dogmatik aklı olduğu gibi sempatiyi de bir yana bırakmak gerekir. Ampirizmde olduğu gibi rasyonalizmde de, "ortak beğeni"nin temeli gerçekte öznelerarası bir temel değildir, zira biri gayrişahsi bir evrensel, diğeri ise kaba fiziksel yapı yararına öznellik fikrini iptal ederler, her ikisi de tartışma imkânını dışlarlar. Zira bu tartışma ve onunla birlikte *eleştiri* (elbette sanat eleştirisi de dahil) hem ortak bir bakış açısını hem de bu bakış açısının kavramsal değil, belirlenmemiş oluşunu kabul etmeyi gerektirir. Bu da: *tikel bir duygu ile evrensel bir İde arasında bireylerarası doğrudan iletişimi, kavramsal olmayan yolla temellendirilmiş bir ortak beğeniyi kurmak için düşünüm tarafından meydana getirilen bağdır.*[18]

"SENSUS COMMUNİS" Mİ "UYUŞMAZLIK" MI?

"Düşünümsel yargıda bulunmanın, 'doğrudan bir iletişim' sağlamaktan çok vaat edilen, ama daima ertelenen bir cemaat duygusunu uyandırdığı", yine bu yargının bir "genel beğeni" ve öznelerarasılık felsefesi içinde tamamlanmayıp tam tersine, "bi-

[18] *Réflexion*, n. 782.

linmezin, kabul edilemezin izinden giderek kurulu normlardan kopan, mutabakatları parçalayan, uyuşmazlık duygusunu güçlendiren uydurma bir yöntem ortaya koyduğu"[19] ileri sürülerek *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin bu çeşit bir yorumuna itiraz edilmiştir.

Kant'ın Heideggerci okunuşuna atıfta bulunan ve fenomenoloji kaynaklı olmaya aday bu eleştiri aslında basitçe ortadan kaldırılabilecek bir yanlış anlamaya, üçüncü *Kritik*'te bir "uyuşmazlık" felsefesi bulmayı amaçlayan bir yoruma bel bağlayan bir hataya dayanır.

Yanlış anlama "doğrudan iletişim" kavramıyla ilgilidir: Söz konusu itirazın varsaydığı gibi bu tabir hiçbir şekilde beğeni yargısının insanlar arasında *kendiliğinden* ve *basit* şekilde kurulan bir mutabakatın konusu olduğu anlamına gelmez. Hume'un formülünü hatırlamak mı gerekiyor yoksa? "Dünyada geçerliliği olan zevk ve kanaatlerdeki çeşitlilik kimsenin gözünden kaçmayacak denli aşikârdır. Bilgisi en kısıtlı insanlar, kendi tecrübelerinin dar çerçevesi içinde bile beğeni farklılıklarını tespit etmeye muktedirdirler." Daha iyi ifade edilemezdi: Genel itibariyle "uyuşmazlık" üzerinde ısrar etmek sıradandır, fakat beğeni konusunda bu, öylesine alışılmış bir şeydir ki, nasıl olup da felsefi ilginin konusu haline gelebildiğini kolayca anlayamayız. *Doğrudan* ya da *aracısız* iletişim fikrini anıştırdığımda kastettiğim şey, yokluğunda estetik bir tartışmanın bile mümkün olamayacağı farklılığı bir şekilde yok saymak değil, etik ve bilim alanlarında geçerli olanın aksine, estetik öznelerarasılığın bir yasanın yahut belirlenmiş bir kavramın aracılığından istifade etmediğini anlatmaktır. *Bizzat Kant'ın en açık tarzda durmadan hatırlattığı gibi*:

[19] Jean François Lyotard ve Jacob Rogozinski, *l'Autre Journal*, Aralık 1985, s. 34.

"Beğenisine göre yargı veren kişi [...] hislerinin *kavramların aracılığı olmaksızın* evrensel olarak iletilebilir olduğunu kabul eder" (§ 39); dolayısıyla beğeni yargısında, "*kavramlar olmadan gerçekleşebilen* duyumların evrensel iletilebilirliği" vardır (§ 17). "Hatta beğeniyi yargılama yetisiyle tanımlayabiliriz ki, bu da verili bir temsilden kaynaklanan hissiyatımızı, bir kavramın aracılığı olmaksızın evrensel olarak iletilebilir kılan şeydir" (§ 40) vb. Bu metinlerin varlığını –ve onlarla birlikte Kantçı estetiğin temel tezini– inkâr etmeden estetik iletişim, yani "aracısız" veya "doğrudan" iletişim hakkında "yeni-Kantçıların en ciddi yorum hatası"[20] değerlendirmesi nasıl yapılabilir anlamıyorum.

Daha da ileri gidelim: Kant burada, Rousseau'nun *D'Alembert'e Mektup*'ta, monarşinin sembolü tiyatro, yani sahne aracılığıyla gerçekleşen dolaylı iletişim ile demokrasinin sembolü şenlikleri, yani izleyicilerin bakışının dışarıdaki bir şeye yönelmeyip, bizzat bu seyircilerin birbirleri için gösteriye dönüştüğü doğrudan iletişim arasında kurduğu karşıtlığı estetik planda yeniden ele almaktadır. Rousseau şöyle yazıyordu: "Az sayıda insanı can sıkıcı bir şekilde izbe bir yere hapseden, onları sessizlik ve atalet içinde hareketsiz ve çekingen bırakan bu gösterilerden vazgeçelim artık. [...] Ey mesut insanlar hayır, sizin eğlenceniz böyle olmaz! Sizin açık havada, gökyüzü altında toplanmanız, mutluluğun keyfini burada yaşamanız gerekir. [...] Fakat nihayetinde bu gösterilerin amacı ne olacaktır? Ne gösterilecektir? *İsterse hiçbir şey gösterilmesin.* Özgürlük olduğu sürece kalabalığın olduğu her yerde bolluk da hüküm sürer. Bir meydan ortasına çiçeklerle süslü bir kazık kakın, halkı burada toplayın ve işte size şenlik. Yahut daha iyisini mi istiyorsunuz: Gösteriyi izleyicilere düzenletin, sanatçıları kendi hallerine bırakın; bırakın herkes kendini

[20] *A.g.e.*

bir diğerinde tanısın ve sevsin, öyle ki insanlar arasında daha sıkı birlik olsun." İşte üçüncü *Kritik*'te bir kural, bir kavram tarafından dolayımlanmayan özgür tartışmanın öznelerarası mekânı olarak kamusal alanın estetik düşüncesini kuran ve Kant'ın *mutatis mutandis*, yeni bir şekil verdiği tema tam da budur –gördüğümüz gibi bu hiçbir şekilde, bilmem hangi "uyuşmazlığın ilgası" anlamında değil tersine, *farklılığın genel beğeni fikriyle eklemlenmesi* anlamındadır.

Üçüncü *Kritik*'in bütün meselesi, onu bayağı bir fark felsefesinden köklü biçimde ayıran bu *eklemlenme* vasıtasıyla genelde kanıt muamelesi yapılan bir hataya düşmekten kaçınılmalıdır: Çarpıtılmamış bir iletişim içerisinde, bireylerin mükemmel uzlaşımından doğan bir "ideal cemaat" fikrinin İde olduğu aşikârken, ortak beğeninin bütünüyle idesel bir ufuktan ibaret olduğunu düşünmek Kantçı estetiğin hem ruhuna hem lafzına tamamen ters düşecektir. Ortak beğeni sorunu gerçekten de "kırılgan ve daima ertelenen bir cemaat"ten bahsedenlerin sandığından çok daha karmaşık bir sorundur.

Onların kastettiği, estetik tartışmanın oldukça varsayımsal bir mutabakat hedeflediği, beğenilerimizin illa ki paylaşılmadığı vs. ise inkâr edilemez bir sıradanlığa düşeriz. Fakat kastedilen, ortak beğeninin idesel bir statüsü olduğu ise, akıl ile ampirik olanı birleştiren bağın doğasıyla ilgili ciddi bir yanlışa düşüyoruz demektir: Mükemmel öznelerarasılık İdesi; *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin yalnızca *ideolojik* değil, *felsefi* bir statü de verdiği, kimi zaman çarpıcı bir yaygınlığa *de facto* ulaşan bir *ortak kanıdır*. Şu nokta temeldir: Ortak beğeni/kanı, evrenselin tikel karşısında sahip olduğu statü farkını teorik felsefede ve estetikte sorgulamaya açar.

Teorik felsefede evrensel, tikel olana karşı son derece buyurgan bir tutum takınabilir ancak: Bir yasa ya bilimseldir ya da

yasa değildir ve haklı olduğunu düşünen Newton bile olsa bunu düşünmesi için bir gerekçesi olmalıdır. Belirleyici yargının kendisine has doğasının bir sonucudur bu. Oysa beğeni alanında evrensel ile tikel, fikir ile ampirik arasındaki ilişki çok daha inceliklidir: Elbette ampirik bir mutabakatın ideolojik olması, denildiği gibi basit bir moda olması daima mümkündür. Fakat *eleştirmen* olarak, düşünüm yargısı alanında tam bir kesinlik içerisinde hüküm vermemi sağlayacak hiçbir mutlak evrensel ölçütün var olmadığını teslim etmeli ve "büyük" oldukları söylenen sanat eserleriyle ilgili ampirik mutabakatın da, yine bu sebepten ötürü, aklın İdelerinin sembolik bir temsili olduğunu en azından varsayım olarak kabul etmeliyim. İşte tam da bu yüzden tartışarak karar verme yolu önümde açık olan tek yoldur. Başka bir ifadeyle: Evrenselliğe ulaşma iddiasının tikelle *a priori* şekilde dostça anlaşması, düşünüm yargısının özünde olan bir şeydir ve bu durum, yargı kendiliğinden ampirik bir ortak kanı formu kazandığında da, hatta belki de özellikle bu koşulda geçerlidir.

Neden "mutabakat ideolojilerine teslimiyeti" getirdiğini hiçbir şekilde anlayamadığım bu önermeyi reddetmek, *Saf Aklın Eleştirisi* ile *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni birbirinden ayıran şeyi anlamayı doğrudan doğruya reddetmek demektir.

Zaten Kant bu temel noktada son derece açıktır: Ampirik bir mutabakatın kendi başına bu mutabakatın dayandığı beğeni yargılarının zorunlu doğruluklarının kanıtı olmadığı açıktır ve mutabakata katılma zorunluluğu bunlardan çıkartılamaz. Zira estetik yargının zorunluluğu, "güzel olduğunu söylediğim nesne karşısında herkesin duyacağı tatmini *a priori* öne sürdüğümüz, teorik nesnel bir zorunluluk değilse [...] deneyimin evrenselliğinden (bir cismin güzel olduğu yönündeki yargı birliğinden) de çıkartılamaz. Deneyim bu tür bir zorunluluğun örneklerini pek nadir vermekle kalmaz, bu yargıların zorunluluklarına dair herhangi bir

kavramı ampirik yargılar üzerine inşa etmemiz de mümkün değildir" (§ 18). Yine de ampirik mutabakatlar –Kant'ın *estetik görüş birliğini* tamamen yok saymadığını da belirtelim– kesinlikle yok sayabilecek ya da hakir görülebilecek şeyler değildir. Ve *bu mutabakatlar düşünüm yargısı çerçevesinde de yok sayılamazlar; bu çerçevede söz konusu mutabakatlar a priori mutlak ölçütler olmadıkları için, deyim yerindeyse özgünlükten yana beklentileri şekillendiren ampirik ölçütleri oluştururlar ve bu bağlamda eleştirilmeleri gerekir*: "Güzel olanı bir kavram yoluyla belirleyen, beğeninin nesnel kuralları yoksa" da, "duyumun (memnuniyetin ya da memnuniyetsizliğin) evrensel iletilebilirliği, elbette kavramlar olmaksızın gerçekleştiği ve belli nesnelerin temsillerinde, mümkün mertebe bütün zamanlar ve bu duyguya temas etmiş bütün halklar için bir mutabakat yarattığı ölçüde *ampirik ölçüttür*. Gerçi bu ölçüt zayıftır ve yalnızca bir kanı oluşturmaya yeter. Çeşitli örneklerin ortaya koyduğu bu beğeni, mutabakata varan bütün insanlar için ortak ve tamamen gizli bir ilkeden kaynaklanır. Bu mutabakat, nesnelerin kişilere veriliş biçimlerinde dair yine bu kişiler tarafından verilen hükümler arasındaki uyuma dayanır." (§ 17)

Böylesi bir metnin *Saf Aklın Eleştirisi* içinde hiçbir anlamı olamazdı, zira bu metin, bahsettiğimiz itirazların telkin ettiklerinin tersine, düşünüm yargısı söz konusu olduğunda, *ampirik* ve *tikel* de olsa *ortak beğeninin* bir İde'nin sembolik izini barındırabileceğini ve bu yüzden de hiç olmazsa dikkate alınması gerektiğini ifade eder. Nitekim Kant'ın vakarla şu iddiada bulunması da bundan ötürüdür: "Güzel doğada sayısız şey vardır ki, bunlar hakkındaki yargılarımızın herkesin yargılarıyla uyuştuğunu hemen kabul ederiz ve bu konuda geçek anlamda yanılma riski olmaksızın ısrar da edebiliriz" – şayet Kant'ın gözünde düşünüm yargısı "kırılgan ve daima ertelenen bir cemaat" İdesine

atıfta bulunsaydı bu metin tamamen anlaşılmaz olurdu.

Gördüğümüz gibi meseleler daha karışıktır ve genel beğeni ne *de facto* bir mutabakata ne de bir *saf fikre* indirgenebilir: Ampirik genelliği içinde genel beğeni, deyim yerindeyse İdelerin bir karışımı, onların sembolik izidir – en azından ideolojik olmadığı durumlarda... İşte *eleştirinin* yapılması gereken yer, *evrensel adına olduğu gibi farklılık adına da ilga edemeyeceğimiz tartışmanın* başlaması gereken yer burasıdır. Zira beğeni yargısında "herkesin onayı istenir, çünkü herkes için ortak bir ilkeye sahibizdir ve var olan durumun, onaylama kaidesi olan ilkenin altına doğru bir şekilde düştüğünden emin olduğumuz takdirde bu onaya daima güvenebiliriz." (§ 19)

Yüce ve Barok: Uyuşmazlık ile Evrensel İdenin Eklemlenişi

Belki burada savunulan yorumun güzelliğe dair düşünüm yargısı için geçerli olduğu, fakat yüce kavramıyla birlikte Kant'ın, evrensellik ya da mutabakat iddiasında olmayan bir 'aşırılık', 'biçimsizlik', 'uyuşmazlık' düşüncesine kararlılıkla yöneldiği itirazında bulunulabilir. Ne de olsa Kant güzellik söz konusu olduğunda genelde başkalarının onayına güvenebileceğimizi, "buna karşın yüceyle ilgili yargılarımızın başkalarınca aynı oranda kabul görmesini bekleyemeyeceğimizi" açıkça söylememiş midir? (§ 29) Ve güzel için geçerli olanın tersine yücede, "temsil edilemezin varlığına dair bir temsil"le karşı karşıya değil miyizdir? Zevk ya da acı gibi estetik duyguları oluşturan yetilerin uyumu bir yana, burada söz konusu olan estetik duyguların düzensizliği ve kaosu değil midir?

Ben bunun tam tersine inanıyorum; yüce olanda, bütün temsillerden "taşan", "temsil edilemeyen" sorunu bulunduğu içindir

ki, Kant bir farklılık felsefesi projesini değil, bu farkın (temsilden kaçan şeyin) düşünüm ilkesi olarak anlaşılan İdelerle eklemlenişi projesini nihai sonuçlarına doğru derinleştirmiştir. Bunun üstünde durmak gerekiyor, zira bu varsayım doğruysa Kantçı estetik ancak yüce felsefesi ve özellikle de onun harekete geçirdiği düşünüm öznesi fikri sayesinde doruk noktasına ulaşabiliyor demektir.

Kant'ın yüce tanımını inceleyerek başlayalım: Üçüncü *Kritik*'in bazı bölümleri yüceliği kimi zaman doğada, kimi zaman aklın İdelerinde, kimi zaman ise hayal gücünün faaliyetinde bulur. *Düşünümsel estetik yargıların sunumuna dair genel açıklama*'da verilen ("matematiksel" yüce için olduğu gibi "dinamik" yüce için de geçerli olan) genel tanıma göre yüce, "İdelerin mevcut kılınmalarıyla doğaya ulaşmanın imkânsızlığını düşünmesi için zihni hazırlayan bir doğa nesnesidir." Öyleyse yüce üç terimle ilgilidir: Doğa nesnesi, zihin (hayal gücü) ve aklın İdeleri. Doğal bir nesnenin (örneğin okyanusun) temaşasında, hayal gücü tek bir görü içinde bir bütün İdesini temsil etmeye itilir. Başarısız olur ve Kant'a göre tanımı gereği mütekabil temsilinin bulunması imkânsız olan bir İdenin "negatif temsil"i işlevi gören de bu başarısızlıktır: "(...) Sahici yüce hiçbir duyusal formda içerilemez. Yüce, temsilleri mümkün olmayan Aklın İdeleriyle ilgilidir; tam da bu gayri mütekabiliyetin zihinde canlandırıp uyandırdığı İdelerdir bunlar ve ancak bu gayri mütekabiliyetin duyulur temsili mümkündür." (§ 23)

Yücede temsil edilen demek ki hiçbir şekilde "nesnel" olmayan bir şeydir: Burada İdeler ister kısmi ister sembolik biçimde olsun hiçbir görü tarafından canlandırılamaz. Faaliyete katılan ve İdeleri canlandıran daha çok, söz konusu *temsil edilemezin varlığıyla* karşılaşan hayal gücünün *başarısızlığıdır*: "Zihnin yüce duygusuna yatkınlığı İdelere açılmasını gerektirir: Aslında doğa-

nın İdelere uygunsuzluğu, yani yalnızca İdelerin ve de hayal gücünün doğayı bu İdelerin şeması gibi görme çabasının varsayılması, duyular için korkutucu, ama aynı zamanda çekici olan şeyi oluşturur." (§ 29)

Öyleyse yüce olan aslında ne nesne (nesne, zihnin harekete geçmesi için bir vesileden ibarettir – yücenin bir "tümdengelimi"nin olmamasının sebebi de budur) hatta ne de (burada varsayılmalarına karşın) aklın İdeleri değil, hayal gücünün İdeleri temsil etmeyi amaçlayan hayal gücünün tüm belirsizliği (çaba ve başarısızlık) içindeki hareketidir: "Öyleyse duyuların nesnesi olan hiçbir şeye [...] yüce denilemez. Fakat tam da hayal gücünde sınırsız bir ilerleme çabası ve aklımızda bir gerçek İdeye, mutlak bütünlüğe iştiha olduğu içindir ki, duyulur şeylerin büyüklüğünün değerlendirilişinin bu fikre uymaması bizde duyular ötesi bir yeti hissi uyandırır." (§ 25)

İdelerin negatif temsili sırasında, hayal gücünün uğradığı bu başarısızlık nihaidir ve yüce duygusunu doğurur. Kısacası yüce, İdeleri "varsayar" ya da yine Kant'ın söylediği gibi İdelere "ilişkindir"; fakat *nihai olan* şeklinde anlaşıldığı takdirde yüce İdeye indirgenmez (bir başka bağlamda, sonsuzca büyük ölçüsünde olmalarıyla yalnızca aklın İdelerinin yüce olduklarını ileri sürebilmemize karşın. Fakat bu durumda yüce, düşünümsel yargı yetisini ilgilendiren ereklilik açısından değil, içeriği cinsinden –sonsuzca büyük olarak– tanımlanır).

Öyleyse hayal gücünün bir rasyonel Bütün İdesini temsil etmekteki bu başarısızlığı nereden kaynaklanıyor? Kant'ın cevabı gayet açıktır: "Ne koşulsuzun dolayısıyla ne de mutlak büyüklüğün *zaman ve mekân içindeki* doğaya ait olmadıklarına derhal kâni oluruz." Başka ifadelerle: zaman ve mekân, *duyarlık*, aşamayacağımız sınırı belirtir – işte bu yüzden yüce teorisinin merkezinde ve özellikle de matematiksel yüce teorisinde, *Saf Aklın*

Eleştirisi'nin kartezyen felsefenin genel perspektifini tersyüz etmekte kullandığı radikal sonluluk düşüncesini buluruz. Buna karşılık, bir İdenin temsil edilebilmesi için aşılması, "dışa genişletilmesi" gereken zaman ve mekândır ve matematiksel yüce söz konusu olduğunda hayal gücünün yapmaya çalıştığı şey tam da budur. Fakat Kant birinci *Kritik*'in kazanımlarını hatırlatmakla yetinmez; bir temsile mekânı, *hiçliği* dahil etme girişiminin yol açtığı tecrübe tanımını da buna ekler (hiçlik, çünkü "düşünüm kavramlarının amfibolojisi"ne ayrılan bölümün vurguladığı gibi mekân aslında var olan hiçtir). İşte anlaşılması gereken bu tecrübenin, yani "hayal gücünün bir Bütün İdesini temsil etmekte yaşadığı yetersizlik duygusu"nun ikircikli yapısıdır. (§ 26)

Öncelikle yücenin ikinci aşamasına geri dönelim: "Verili nesneyi bir görü bütününde kavramaya (dolayısıyla da aklın bir İdesinin temsiline varmaya) çalışırkenki müthiş çaba içerisinde hayal gücümüz sınırlarını ve yetersizliklerini ortaya koyar, *fakat aynı zamanda* eğilimini de ortaya koyar ki, bu da, tıpkı bir yasayla olduğu gibi, bu İdeyle uyumun gerçekleştirilmesidir." (§ 27) Burada iki aşama, ilişkileri ve farklılıklarıyla birlikte açıkça ortaya konuyor: Öncelikle başarısızlık, sınırlarını, yetersizliğini hissetmek; bu doğal olarak bir *acı* yaratıyor (bunun ne çeşit bir acı olduğunu henüz bilmiyoruz). Fakat başarısızlık, eğilimi ortaya koyan bir girişimi saklıyor ve acı derhal hazza dönüşüyor (keza bu hazzın da ne olduğu ayrıca açıklanmalıdır). Öyleyse acı ve haz birbirini takip ediyor veya § 27'de söylendiği gibi, haz ve acının yakın ilişkisini çağrıştırarak "*nesne ancak acının dolayımında mümkün olan bir neşeyle yüce olarak kavranır.* [...] Yüce duygusu, büyüklüğün estetik değerlendirilişinde hayal gücünün, aklın araçlarıyla yapılacak ölçüm/değerlendirme için yetersiz kalışının doğurduğu bir acı duygusudur, ama burada aynı zamanda rasyonel İdeler ile en güçlü duyusal yetinin yetersizliğine dair

yargının uyumundan doğan bir neşe de bulunur." Böylece "negatif temsile" "negatif haz" karşılık gelir.

Bu tür bir duygunun doğası açıklanmalıdır. Hayal gücünün başarısızlığı, "duyu nesnesi olarak doğanın bize büyük gelen her içeriğinin aklın İdelerine nazaran küçük" (§ 27) olmasından kaynaklanır. Neden? Çünkü doğa, zaman ve mekânın sınırlarına dahildir, bu sınırların içinde mutlak büyük olamaz. Başka deyişle (zamanla birlikte) mekân, doğanın asla İdelere karşılık gelmemesinin yahut İdelerin daima yalnızca İdeler olarak kalmasının sebebidir. İdelerin tasavvuru için mekânı "dışa genişletmeyi" denemek, demek ki bir şekilde "verili sonsuz büyüklüğü" tecrübe etmektir; kuşkusuz negatif olan bu tecrübe aslında Hiçliğin ürkütücü tecrübesidir: "Görünün yakalanmasına kapılmış hayal gücü için "taşkın" [*Transzendent*] ile karıştırılmasını önlemek için burada *Überschwengliche*'yi kelime anlamıyla çeviriyorum], içinde kendini kaybetmekten korktuğu bir uçurumdur, fakat yasaya uygundur ve duyular üstünün rasyonel İdesi için hayal gücünün bu çabası taşkın değildir ve duyular açısından itici olduğu ölçüde çekici hale gelen şey budur." (§ 27) Daima "taşan"ın, yani hiçlik olarak mekânın tecrübesinin ürkütücü" olmasının sebebi "en büyük birliğin estetik kavranışı" çabası içerisinde, "zihnimizde kendimizi estetik açıdan sınırlar içerisine hapsolmuş hissetmemiz"dir. (§ 27) Başka deyişle, İdeleri tasavvur etme çabası içinde hayal gücü estetik sınırı, transandantal sonluluğu, yani taşan mekânı (=hiçliği) tecrübe eder; bu şekilde hayal gücü, Kant'ın "ürkütücü uçurum" dediği şeye dalar. Böylelikle matematiksel yücenin iki aşamasını teşkil eden haz ve acının yapısını anlamış olduk: Söz konusu olan kaygı ve rahatlamadır; bu duyguların her biri, daha önce üstünde durduğumuz iki tip bütünlüğe atılan bakışa karşılık gelir: İlk durumda mekâna (hiçliğe), ikincisinde ise sisteme (İdeye).

26. paragrafta Kant tarafından verilen somut örneklerle bu analizi karşılaştırmak kalıyor geriye. 25. paragrafta yüce, mutlak büyük olarak, "kendisine kıyasla geri kalan her şeyin küçük kaldığı" şeklinde tanımlanıyor. 26. paragraf, mutlak büyük kavramını, ne çeşit bir büyüklük değerlendirmesine yol açtığını göstererek açıklamaya çalışıyor. Derken sayısal (matematiksel) değerlendirme ortadan kalkıyor: Her sayı bir diğerinden daha büyük ya da küçük olmaya uygundur. Böyle oldukları için hiçbiri mutlak büyüklüğü değerlendirme/ölçme iddiasında olamaz.

Fakat bizzat matematiksel değerlendirme/ölçme, büyüklüklerin belirlenmesi için, Kant'ın "estetik" dediği, yani "bir bakışta" yakalanan birliğe dayanan bir değerlendirmeyi varsayar. Sayısal değerlendirme/ölçüm sonsuza kadar ilerleyebilirken, estetik değerlendirme derhal, ötesinde yalnızca karanlık ve bulanık şeyleri temsil ettiğim bir sınıra ulaşır. Tahayyül fiili sırasında kısmi temsilleri birbirine ekleyen hayal gücü estetik düzeyde bu maksimuma, kısmi temsilleri aynı anda yakalayamadığı, kavrayamadığı anda ulaşır. Böylece hayal gücü "bir yandan kazandığını öteki yanda kaybeder." Bu durumda estetik kavrayışın bu sınırı, "büyüklüğün değerlendirilişinde en büyük estetik temel ölçüdür." Bu sınır bir maksimumu, bir öznel (estetik) mutlak büyüğü ifade eder; "bu mutlak büyük, kendisine nazaran hiçbir şeyin öznel olarak daha büyük olamadığı mutlak ölçü olarak değerlendirildiğinde [...] yücelik fikrini içerir ve sayılar tarafından yapılan hiçbir matematik ölçümün/değerlendirmenin duyuramadığı o duyguyu yaratır." (§ 26)

Yüce duygusu ile estetik kavrayışın sınırı arasında Kant'ın kurduğu bu ilişki (öznel mutlak büyük) birtakım zorlukları ortadan kaldırır. Yücenin, aklın idelerini tasarlamak adına mekânı dışa genişletmeye çalışan muhayyilenin çabasından kaynaklandığı görüldü. Gerçekten de bu çaba sırasında zihin bir transan-

dantal sonluluğu (mekân olan hiçliğin kaygı veren tecrübesini), aynı zamanda da kendi eğilimini (İdelerin tasarımını) deneyimliyordu. Fakat 26. paragrafa bakacak olursak matematiksel yücede söz konusu olan transandantal sonluluk değildir, yani ampirik duyulur ile akli olan arasındaki aşılamaz (İdelerin tasarımını engelleyecek) sınırı kuran bizzat mekân değildir. Tersine tamamen "öznel", "psikolojik" sınır ve sonluluktur burada söz konusu olan. Başka türlü söylemek gerekirse: "Estetik kavrayışın" sınırı doğrudan duyulur olanın içinden geçen (sınırın berisinde "kavranan") açık ve belirgin duyular ile (sınırın ötesinde, kavrayıştan kaçan, fakat aslında yine de duyulur olan) karanlık ve bulanık duyuları bir şekilde birbirinden ayıran bir sınırdır. Ama öyleyse öznel mutlak büyükte neyin yüce olduğunu sormak gerekir. Her şey bir şekilde duyulur alanın içinde gerçekleşiyorsa, burada aklın İdelerinden bahsettiren şey nedir?

Kant'ın yine 26. paragrafta ele aldığı örneklerde bu güçlük doruk noktasına ulaşır: Roma'daki Saint-Pierre Kilisesi. Kant bizlere, buraya "ilk defa" giren gözlemcinin "bir çeşit huzursuzluğa" kapıldığını söyler. Gerçekten de "gözlemci bir bütün İdesini tasarlamaktaki acizliğini hisseder burada. Hayal gücü bu sırada sınırına ulaşır ve bunu aşma çabası içerisinde, kendi içine geri düşer; bu sırada dokunaklı bir yetersizliğe gömülür." Bu örneğin yol açtığı güçlükler muhteliftir. Elbette matematiksel yücenin mekanizmasına özgü yapı burada da mevcut görünür: Bir yanda tasarlamaya çalıştığımız "bir bütünün İdesi", diğer yanda hayal gücünün beyhude çabası. Fakat örneği daha yakından inceleyecek olursak, tasarlamaya çalıştığımız bütünün rasyonel bir İdeyle ilgisi olmadığını, bir duyulur bütün olduğunu, halihazırda *doğada* verili bir bütünlük olduğunu görürüz: Bu da Roma'daki Saint-Pierre Kilisesi'dir (Kant'ın yüce ile estetik kavrayışın öznel sınırı arasında kurduğu ilişki göz önüne alındığında bu, ön-

görülebilecek bir şeydir). Öyleyse *olgusal olarak* bir bakışta tasarlanamasa da bu bütünlük *teoride* tasarlanabilirdir; dahası, bu kilisenin tek bir görüde tasarlanabilir olması hiçbir şekilde uygunsuz değildir (iyi bir bakış açısı yakalamak, hafızayı işletmek vs. belki de yeterli olacaktır). Üstelik bizzat Kant bu rahatsızlığın buraya *ilk defa* giren gözlemciyi yakaladığını söylüyor. Bu da ikincisinde, belki de üçüncüsünde (tamamen duyulur olan) kilise tasarlandığı anda bu duygunun da kaybolacağını düşündürüyor.

Kant'ın 26. paragrafın başında ele aldığı diğer örnek olan piramitler örneğinde de zaten bütün fiilen tasarlanabilirdir, yeter ki çok uzak ya da çok yakın bir yerde durmayalım. Kısacası, estetik kavrayışın sınırları duyulurdan geçiyorsa, bu kavrayışı aşan şey daima "tasarlanabilir" (en azından fiilen tasarlanır) türdendir. Matematiksel yücenin tecrübesini kuracak sonluluğun (bu örneğe bakacak olursak) transandantal sonluluk karşısında "psikolojik" olarak nitelendirebileceğimiz bir sonluluk olması gerekir. Bu örnekten çıkarak, "yalnızca aklın İdelerini ilgilendiren" bu yüceyle karşılaşmanın niçin ve nasıl ürkütücü olduğunu anlayamayız. Yücenin, "büyüklüğün estetik değerlendirilişinde hayal gücünün, aklın araçlarıyla yapılacak ölçüm/değerlendirme için yetersiz olması"ndan (§ 27) kaynaklandığı doğruysa, estetik değerlendirme ile rasyonel değerlendirmeyi birleştiren bağ burada yok olmuş gözükür. Transandantal bir sonluluk (saf mekânın = hiçliğin sınırı) ve rasyonel bir bütünlükle (İde) karşı karşıya olmak bir yana, burada sanki tamamen "öznel", "psikolojik" bir sonluluk (estetik kavrayışın sınırı) ve duyusal bir bütünlükle (örneğin kiliseyle) karşılaşırız.

Buna karşın Kant'ın bu örnekleri üstün körü seçtiği veya kendisiyle çeliştiği sonucuna varmak yanıltıcıdır. Estetik değerlendirme-rasyonel değerlendirme ilişkisini ifade eden bir cümle

belki de güçlüğü ortadan kaldırmaya yarayabilir: "(...) Birlik tasarımı sırasında hayal gücünün en büyük çabası olan büyüklüğün değerlendirilmesi mutlak büyükle ilişkidir..." (§ 27) Bu ilişkinin doğası nedir? İşte örneklerini anlayabilmemiz için Kant'ın bizi çözmeye davet ettiği sorun budur. Kaldı ki, 26. paragrafın notu sorunu açıklıyor: "Hayal gücü için, çok büyük sayısal bir kavramın değil de ölçü olarak büyük bir birimin (sayısal serileri kısaltmak üzere) verildiği her durumda, doğadaki matematiksel yücenin örnekleri basit görüde bizlere sunulmuştur. İnsanın boyutlarına göre değerlendirdiğimiz bir ağaç pekâlâ bir dağ için de ölçü sunacaktır; ve dağ bin kat yüksek olsa, yerkürenin çapını belirten sayı için bir ölçü birimi sunabilecektir; öyle ki dağ görülenmeye müsait hale gelebilecektir. Yerkürenin yarıçapı gezegen sistemimiz için ölçü olabilir; bir diğeri Samanyolu için; nebülöz denilen ve göründüğü kadarıyla kendi içlerinde bir sistem teşkil eden Samanyolu'na benzer sistemlerin ölçülemez çokluğu bize hiçbir sınır koymaz. Bu tür sayılamaz bir bütünün estetik değerlendirilişinde yüce, sayının büyüklüğünden ziyade, bir birimden gittikçe daha büyük diğerlerine ilerlememizin mümkün olmasındadır."

Burada hedeflenen örnek tipi öncekinden oldukça faklıdır. Burada İdelerin temsili için aşılması gereken aşılamaz sınır mekândır. Bu da baştaki yorumu doğruluyor: Matematiksel yüce psikolojik sonluluğun değil transandantal sonluluğun tecrübesidir pekâlâ. Burada, estetik kavrayışın sınırlarına hiçbir şekilde gönderme yapılmadığı ayrıca dikkat çekicidir. Tam tersine, daha küçük bir birimden daha büyüğüne geçiş sonsuza dek sürdürülebilir gibidir. Vurgulanan, sonluluğumuzun bizzat sınırsız, sonsuz olan karakteridir ki, bu da ifadesini mekânın "verili sonsuz büyüklük" olduğu önermesinde bulabilmektedir.

Şimdi sorumuza geri dönelim: estetik değerlendirmenin öznel mutlak büyüğü ile rasyonel değerlendirmenin mutlak büyüğü arasında nasıl bir ilişki vardır? Cevap açıktır: Bunların arasında negatif bir ilişki, bir başarısızlık ilişkisi vardır. İlki ikincisini tüketmez, ona karşılık gelme çabasında başarısızlığa uğrar. Peki, ama niçin? Kilise örneğinin düşündürdüğü gibi, belli bir sınırın ötesinde her şey karanlık ve bulanık hale geldiği için mi yalnızca? Bu da aslında bir başka soruyu getirir: neden "duyu nesnesi olarak doğanın bize büyük gelen her içeriği aklın İdelerine nazaran küçük"tür? (§ 27) Neden "duyarlığın *tüm* ölçüleri aklın İdeleri için yetersizdir?" (§ 27) Yalnızca estetik kavrayışın sınırlılığı tecrübesi (duyulurdan geçtiğine göre) bize bunu sağlamıyor. Öyleyse buraya, "Transandantal Estetik"in kabulünü, yani mekânın bir "verili sınırsız büyüklük" olduğunu ve doğanın mekânda bulunduğunu eklemek gerekiyor. Ancak bu koşulda ve yalnızca bu koşulda estetik kavrayışın sınırı bir mânâya sahip olabilir. Bu kavrayış bir biçimde, mekânsal estetik sınırlılığı hissetmenin aşağı, psikolojik şeklidir. Öyleyse 26. paragrafın örnekleri, gerçek yücenin *analogu* olarak anlaşılmalıdır, zira kilise ile hayal gücünün başarısızlığına yol açan estetik kavrayışın sınırı arasındaki ilişki, rasyonel İde ile mekânın oluşturduğu transandantal sınır arasındaki ilişkiyle aşağıda temsil edilen nispet uyarınca *özdeştir/aynıdır*.

$$\frac{\text{KİLİSE (duyulur bütün)}}{\text{Estetik kavrayışın sınırı (psikolojik sonluluk)}} = \frac{\text{İDE (rasyonel bütün)}}{\text{mekânsal sınır (transandantal sonluluk)}}$$

Estetik kavrayışın sınırı mekânsal, transandantal sınıra gönderdiği nispette İdeleri doğurabilir ve yüce ancak bu şekilde ortaya çıkabilir.

Akıl, Duygu ve Barok: Estetik Hümanizm

Kant'ın Üçüncü *Kritik*'te yüceye ayırdığı sayfalardan öğrenilecek çok şey vardır: Temsilleri daima aşan ve çağdaş felsefede "fark" adını alan bir radikal sonluluk fikri ile metafizik sistemin yapısökümünün Kantçı estetik bünyesinde nasıl bir arada var olduklarını en açık biçimde gösteren sayfalardır bunlar. Kant estetiğinin ne akıldan ne de beğeni yargısında asli bir rol atfettiği duygulardan vazgeçmeden kararlılıkla baroğa yönelmesi bu yüzdendir; en azından *aşırılığın* sanatı barok, "yüksek beğeni"nin sınırları içinde kalmayı başardığı ve böylelikle de (*akla* ait) İdelerle (*duygular* açısından) tatmin edici bir ilişkiyi muhafaza ettiği ölçüde böyle bir yönelimden bahsedilebilir: "(...) temsil yetilerinin serbest oyununun sürdürüldüğü durumlarda (elbette idrak yetisinin bundan etkilenmemesi koşuluyla), örneğin park ve bahçelerde, iç tasarımda, her türden mobilyada [...] vs., kısıtlayıcı nitelikteki düzenlilik mümkün mertebe ortadan kaldırılmalıdır; işte İngiliz bahçelerinin zevkliliği, mobilyalarda hayal gücü serbestisini groteske vardıran barok zevki buradan kaynaklanır ve beğeninin, hayal gücünün kavrayışlarında üstün mükemmelliğini göstermesi için fırsat sunan da, kurallara dayalı her tür kısıtlamadan söz konusu kopuştur."[21]

Temsile gelmeyenin aşırılığı, duygu, yapısökümüne uğramış akıl; işte bu üç aşamayı eklemlemek düşünümün (düşünüm yargısının) işidir; sonlu olan, fakat sonsuzun düşüncesine muktedir insanın özü bu yolla kurulur. Bu nokta hararetle tartışılmıştır.

J.-F. Lyotard tarafından öne sürülen bir teze göre –ona göre bu tez Heidegger'in Kant yorumunun ve onun Cassirer'le giriştiği polemiğin bir devamıdır– yeni-Kantçıların düşündüğü gibi "Kant'ın düşüncesi bir hümanizm değildir," hatta bu "yeni-

[21] I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, s. 82.

Kantçılara emanet edilemeyecek denli önemli bir meseledir."[22] Lyotard'ın savlaması esasen *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin klasik yorumuna ve özellikle de bu eserde, insan ile genel olarak akıllı varlıklar arasında yapılan ayrıma dayanır: "Kant sürekli bunun üstünde duruyordu, insan kategorik buyruğun tek muhatabı değildir: Bu buyruk "sonlu ve akıllı bütün varlıklara" hitap eder. Pratik aklın saf ilkesi olarak ahlak yasası sözcüğün tam anlamıyla *insanlık dışıdır*."[23] İfadeye yakından bakalım: Ampirik insanın üzerinde yer aldığına kimsenin itiraz etmediği aşkınlık alanını tanımlamak için neden doğrudan insani olmayan ya da insanlık üstü sıfatları kullanılmıyor? Transandantal felsefenin psikoloji veya antropolojiye indirgenemeyeceğini hatırlatan sözlerin sıradanlığını da bir tarafa bırakalım. Geriye sonlu ve akıllı varlıklar ile insan ayrımının ne anlama geldiğini bulmak ve özne fikrinin düşünüm yargısı teorisinde içerildiğini söylediğimize göre, bu ayrımın hangi ölçüler içinde bir "Kantçı hümanizm"den bahsetmeye elverdiğini belirlemek kalıyor.

Hiç şüphesiz *Yargı Yetisinin Eleştirisi* düzleminde, yani estetik düzlemde söz konusu olan yalnızca ve yalnızca insandır. Kant şöyle yazıyor: "Hoşa giden şeyin akıldan yoksun hayvanlar için bile bir değeri vardır. *Güzelliğin ise yalnızca insanlar için değeri vardır*, yani hayvanî bir doğaya sahip olmakla birlikte akıllı olan insan için ve yalnızca akıllı bir varlık oluşuyla değil, aynı zamanda hayvani bir doğaya sahip oluşuyla insan için. İyi ise tersine bütün akıllı varlıklar için değerlidir." (§ 5) Üçüncü *Kritik*'in 83. paragrafında uzunca açıklanan bu önerme tek başına, Kant'ın estetiğini nitelemek için "hümanizm" terimini kullanmayı meşru kılmaya yeter.

---

[22] *L'Autre Journal*, *a.g.y.*

[23] *A.g.y.*

Fakat daha da ileri gitmeliyiz: *Tuhaf olan şey, Pratik Aklın Eleştirisi'yle ilgili olarak Lyotard'ın Heidegger'e atfettiği tezin, yeni-Kantçılara ait olmakla kalmayıp, bundan de öte Kant'ın Heideggerci yorumuna Cassirer'in yönelttiği temel eleştiriyi oluşturmasıdır.* Açıklanması gereken bir nokta bu: Yalnızca filolojik bir kapsamı yok, fakat aynı zamanda ikinci *Kritik*'le ilişkisi içinde Kantçı estetiğin konumu gibi önemli bir meseleyi de içeriyor.

Heidegger'in *Kantbuch*'unda geliştirdiği yorum, Kant'ın düşüncesinin modern felsefedeki ilk radikal sonluluk düşüncesi olduğu ilkesinden –doğru bir ilkeden– yola çıkıyor. Duyular, idrak yetisi, teorik akıl, pratik akıl; kritik felsefenin hangi düzleminde olursak olalım *kökensel alıma açıklık/alıcılık* ile bağ kopartılmamalıdır – hem alıcı hem de kendiliğinden bir yeti olan hayal gücü algıya açıklıkla, yani sonlulukla bağın temalaştırıldığı bir alandır. Sonuç olarak *Kantbuch*'un 30. paragrafında Heidegger, *Pratik Aklın Eleştirisi*'ne ilk *Kritik*'te gördüğü projeye uygun bir yorum getirmeye çalışır: Heidegger'in meselesi, transandantal hayal gücüne bağlı bir radikal sonluluk fikri ile "pratik" düşünceyi, "kişi haysiyeti" düşüncesini yahut "otantik varoluşun temel ve bütüncül olanağı" düşüncesini uyumlu kılmaktır. Dolayısıyla Heidegger'e gereken, pratik akıl düzleminde sonlulukla bağın, sayesinde muhafaza edildiği bir *alıma açıklık* düşüncesi bulmaktır. Pratik alanda ahlak yasasına gösterilen *saygıyı*, teorik alandaki saf görüyle analog olarak yorumlaması buradan kaynaklanır: Ahlak yasasına nazaran ikinci planda kalmak bir yana, ahlak yasasının sonlu bir varlık tarafından, psikolojik olmayan saygı duygusunun çeşitli türleri vasıtasıyla alımlanması "ne rastlantısal ne de ikincil olabilir. Yasaya saygı [...] fail olan benliğin kendini açınlamasıdır."[24]

[24] M. Heidegger, *Kant et le probleme de la métaphysique*, Gallimard, s. 215.

Cassirer'in (Davos tartışmalarını anlamak için okunması gereken bir metin olan *Kantbuch* eleştirisinde) eleştireceği bu yorum Heidegger'e, pratik akıl düzleminde birleştirici bir yapı bulma imkânı vermiştir. Bu yapı hem alıcı hem kendiliğinden olan hayal gücünün yapısıdır: "Saf alıma açıklık itaatte [...], kişinin yasayı kendisine özgürce empoze edişindeki saf kendiliğinde ifade bulur; bu ikisi kökensel olarak birdir."[25] Bu yorumun sonucu açıktır: Ahlak yasasının muhatabı genel olarak sonlu varlıklar değil, insandır. Gerçekten de Heidegger'in *Kantbuch*'un 31. paragrafından hatırlattığı gibi, Kant'ta insan, sonlu ve akıllı varlıklar içerisinde özel bir türdür; bu tür için sonluluk, *duyarlığa* (teorik düzeyde *görüye* ve pratik düzeyde ise, Heidegger'e göre, *saygıya*) bağlıdır. Fakat duyusal değil de tümüyle *rasyonel* bir sonluluk tasarlamanın önünde hiçbir engel yoktur, bu sonluluk kendisini yalnızca olan ile olması gerekeni ayıran farklılıkta ifade eder: Sonsuz bir varlık için ahlak yasası, olma düzeni içindedir; sonlu bir varlık için ise ahlak yasası, olması gereken düzenindedir. Ancak Kant için bu farklılık zorunlu olarak duyarlığa, yani münhasıran insani olan sonluluğa bağlı değildir.

Gelgelelim *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ikinci baskısı için Heidegger'in ileri sürdüğü itiraz, Kant'ı sonluluk ile duyusal alıma açıklığı ayırmaya, dolayısıyla hayal gücünü ikincil kılmaya sürükleyen ayrımın ortaya çıkışıdır. Bu sebeple Heidegger, etik ile psikolojiyi birbirinden ayırma endişesine takan Kant'ın, *maalesef* insanlar ile sonlu ve akıllı varlıklar arasında bir ayrım yapma ve ahlak yasasının, genel olarak bu ikinciler için geçerli olduğunu ilan etme noktasına nasıl vardığını gösterir – bu da ahlak yasasını saygıdan bağımsız kılan ve sonuç olarak da onu, transandantal hayal gücünün zamansal yapısına indirgeyen şeydir.

[25] *A.g.e.*, s. 216.

Heidegger bu konuda şunları yazar: "Genel olarak rasyonel ve sonlu bir varlık ile bu varlığın tikel bir gerçekleşmesi olarak insan arasındaki ayrım sorununun, transandantal *dedüksüyonun* (tümdengelim) ikinci baskısında ön plana çıktığı tartışma götürmez."[26] Ve dahası: "İkinci baskıda Kant, sonlu ve rasyonel bir varlık kavramını, bundan böyle insan kavramıyla karıştırılmasın diye *genişletti.*"[27]

Bu genişletme Cassirer'in (ve hiç kuşkulanmamasına karşın onunla birlikte Lyotard'ın) düşündüğü gibi, "iyileştirme" nevinden bir şey, psikolojizme ve "insanbiçimciliğe" karşı kazanılan bir zafer midir? Heidegger'in bu soruya cevabı da yine çok açıktır: "Tersine bu [ikinci baskı] ilkinden çok daha psikolojiktir, çünkü münhasıran, saf haliyle ele alınan aklın işlevine yönelmiştir."[28] *Öyleyse durum hiç de Lyotard'ın, yeni-Kantçı Cassirer'in sandığı gibi değildir, Heidegger'in bizzat kendisi, biri duyulur, insana ait, diğeri tamamen rasyonel, genel olarak sonlu varlıklara ait olan iki çeşit sonluluk ayrımını eleştirmekten vazgeçmemiştir. Dahası, görünüşün aksine Kant'ı, "hayal gücünü geri plana itmeye ve böylece onun transandantal yapısını tamamen gözden kaçırmaya"*[29] *sürüklemesi sebebiyle, bu ayrımın hangi bağlamda* Eleştiri'nin *ikinci baskısının antropolojiye düşmesine yol açtığını ilk defa Heidegger göstermiştir.*

Heidegger'in kınadığı bu ayrımı çok önemli bulan ve ahlak yasasının yalnızca insana değil, genel olarak sınırlı varlıklara hitap ettiğini savunanın yeni-Kantçılık olduğunu gösteren bir başka kanıta, *a contrario* bir kanıta ihtiyaç duyulur mu acaba? Eğer varsa, Cassirer'in *Kantbuch* için *Kantstudien*'e yazdığı de-

[26] *A.g.e.*, s. 225.

[27] *A.g.e.*, s. 226.

[28] *A.g.e.*

[29] *A.g.e.*, s. 224.

ğerlendirme yazısını okumak yeterlidir. Cassirer şöyle yazıyor: Kant "problematiğinin transandantal sorunsalının psikolojiye kaymasından ve değerlendirmelerinin kaba antropolojiye sıkıştırılmasından itinayla kaçındı. Doğrudan ve yalnızca insan doğasından yola çıkan her analizin, transandantal özgürlük fikrini ve sonuç olarak etiğin temellendirilmesini ciddi biçimde sakatlayacağını büyük bir güçle ve yorulmak bilmeden iddia etti. Ahlak yasasının yalnızca insanlar için değil, genel olarak 'her akıllı varlık için' anlamı olması gereği dikkate alınmadan bu yasanın saf bir kavranışına ulaşılamayacağı şeklindeki, çoğunlukla yanlış yorumlanan ve bilinmeyen Kantçı tez işte bu endişeyle ileri sürülmüştür. Schopenhauer'ın alaycılıkla ona isnat ettiği gibi, gerçekte Kant'ın aklında "sevgili melekler" yoktur. Kant burada, bilimlerin sınırlarının "karışması"nı engellemeye önem veren, *etik* ve *antropolojinin* işlevlerini köklü ve net bir şekilde ayırmak isteyen bir eleştiri ve yöntem kuramcısı olarak konuşur. *Heidegger'in Kant yorumuna karşı ileri sürdüğüm itirazın aslı ve hakikati, özetle budur.*"[30]

Bu metin, Kant'ın Heideggerci yorumu olduğunu düşündükleri mirasa *sahip çıkma* iddiasında olanlar tarafından unutulmaya bırakılmıştır. Cassirer'in Heidegger'le gerçek ayrışma noktası olarak ilan etmekten çekinmediği tipik bir yeni-Kantçı tezi, Lyotard'ın neredeyse kelimesi kelimesine alıp yine yeni-Kantçılığa karşı kullandığını görmek pek hoştur. Bu da, Heideggercilerin yeni-Kantçıları küçümserken çoğunlukla tartışmanın temel noktalarından habersiz olduklarını kanıtlar. Böylesi bir yanılgı neden? Çünkü Davos ve *Kantstreit* tartışmalarını kuşatan hale, aceleci bir Heideggercilik açısından, insana veya hümanizme yapılan her tür referansın kaçınılmaz olarak antropolojiye, dolayı-

[30] A.g.e. s. 72.

sıyla da öznellik metafiziğine gönderdiğinin düşünülmesine yol açar. Bilenen bir şeydir, yeni-Kantçılık = pozitivizm = öznellik metafiziği, yani antropoloji, CQFD.*

Fakat bu filolojik yanlışlığın da ötesinde, Lyotard'ın savunduğu konum, Heidegger'in yorumunun tartışmalı olmakla birlikte sahip olduğu felsefi verimi gözden kaçırır. Başka bir yerde göstermeye çalıştığım gibi,[31] etiği zamansallıkla bağlantıyı kaybetmeden düşünme fikrinin, yani Heidegger'in haklı olduğu üzere, (yapısı şematize edici hayal gücü olan) sonluluğun zemini *insan*la birlikte düşünme fikrinin saçma hiçbir tarafı yoktur: Doğru olarak kavrandığında bu fikir *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde en yüksek ifadesini bulabilir. Bu, *Kritik*'te, düşünüm yargısının ilkeleri olarak anlaşılan aklın İdeleri ve pratik akıl estetikle, yani insan sonluluğunun kökensel işaretleri olarak anlaşılan zamansallık ve duyusallıkla (*sembolik* de olsa kopmaz) bağlarını muhafaza eder.

Bu analizin terimleriyle bakıldığında, "Kantçı uğrağın" hangi özellikleriyle, estetiğin ön tarihi dediğimiz şeyin en karakteristik üç eğilimini eklemlemek yolunda görkemli bir girişim sayılabileceğini kavrarız:

– Rasyonalizm, Boileau'nun klasik geleneği içerisinde göz dikebildiği bazı haklara sahip olabilir; fakat her hakka değil. Aklın ideleri, güzellik kuramında olduğu gibi yüce kuramında da, son

---

* CQFD veya Latincesi *quad erat demonstrandum*; soruya verilen cevapta ispatın bittiğini belirten ifade. Yazar saydığı terimler arasında özdeşliğin âdeta mantıksal bir kesinlik gibi varsayılmasını alaya alıyor. –ç.n.

[31] *Philosophie politique II*'nin bütün projesi de buydu. Yine bkz. "Heidegger'deki Etik Boyut", *Nachdenken über Heidegger*'in içinde, Gerstenberg Verlag, 1980 ve *la Pensée 68, essai sur l'anti-humanisme contemporain*'in son bölümü.

noktada ortak beğeninin kurucu kutupları olarak kalır. Rasyonalizm dogmatik karakterinden sıyrılmış değildir ve güzelliği hakikatin basit bir duyusal tasarımına indirgeme girişiminin yok olmasıyla, *Poetik Sanat*'ın kapsamı içinde yer alan bir güzellik bilimi projesi de geçersiz hale gelmiştir. Kaçınılmaz sonuç: Felsefi bir disiplin olarak anlaşılmakla birlikte estetik, gerçek beğeninin mutlak ölçütlerini kesin olarak belirleme iddiasından vazgeçmelidir. Üstelik "ideolojik" olmadığı varsayıldığında, genel beğeniyi, bir yapıtın büyüklüğünün bir karinesi olarak yorumlamak mümkündür.

– Duygular böylece dogmatik klasisizmin tanımayı reddettiği konuma yeniden kavuşur: idealara yapılan referans ortak beğeniyi temellendirmeye yararken, mantık ve estetik alanlarını, *birbirlerine indirgenme ihtimali olmaksızın* ayırmaya yönelik mihenk taşı rolü duyusallığa düşer. Bouhours'un, güzelin önceden kestirilemez olduğu kadar dile getirilemez de olduğu yolundaki tezi yeniden itibar kazanır – eleştiriciliğin zorlamasına karşın bu tez, kökensel görececi eğiliminde sınırlanmış olur.

– Barok estetiğin gereklerini de karşılayan yine bu noktadır: Klasik yüksek beğeni, aşırılıktan duyduğu metafizik korkuyla "dehanın kolunu kanadını kırıyor"sa, ona uçmayı yasaklayacak noktaya varmamalıdır bundan böyle. Güzel burada artık hakikatin duyusal imgesi, doğanın öz itibariyle ve rasyonel olarak barındırdığı şeyin taklidi değildir: güzel kendine has yapısını, özellikle de düzensizliği ve mantıksal düşüncenin içsel gerekleri karşısındaki olumsallığı ve özerkliği sayesinde kazanır; bu özerklik olmadığı takdirde en ufak bir estetik haz var olamaz. Mizah gibi, hakiki güzellik de şaşırtmalıdır, aksi halde mükemmellik estetiğinin sınırlarını aşamaz; bu sınırlar içinde "iyi tasvir" dehanın daima çok çok uzağında kalmıştır ve kalacaktır.

Kantçı uğrak böylelikle tam mânâsıyla gediğin açıldığı uğrak

olarak ortaya çıkar: Kendi içlerine hapsolmuş birey monadların aralarındaki iletişime aracılık eden kutsallık teolojisinde açılan gedik; duyarlığın düşünülür dünyanın bulanık idrakine ve akli hakikatin bozulmuş bir kopyasına indirgenmesinde açılan gedik. Son olarak da insanın, "kendinde" varlığı ispatlanabilir olan kutsallık tarafından sonluluğu ilelebet gözden düşürülmüş bir varlık olarak kavranışında açılan gedik.

İşte Hegel'in eşi görülmedik bir heybetle, kavramın gücü vasıtasıyla kapamaya çalışacağı gedik budur.

IV

HEGELCİ UĞRAK: SALTIK ÖZNE YA DA SANATIN ÖLÜMÜ

Hakikat birdir, ama yine de birbiriyle çelişen çok sayıda felsefi sistemin varlığını inkâr etmek mümkün değildir: "İşte, bir bilgiç edasıyla, felsefe tarihinin kısır olduğunu, bir filozofun bir diğerini yalanladığını ve bu çeşitliliğin de felsefi çabanın boşunalığını ispatladığını iddia eden son derece yavan savlamanın dayanağı."[1] Şüpheciliğin yönelttiği bu itiraz, gerçekten de sıradan olmakla birlikte cevap gerektirmiyor da değildir. Daha da kötüsü: Filozoflar kendilerini ciddiye aldıkları için, felsefe dışından yöneltilen meydan okumaların olayları işin içinden çıkılmaz hale getirdiğini gayet iyi bilirler – sorun olağanüstü yalın olduğu için daha rahatsız edici bir tespittir bu: İnsan aklının gerektirdiği gibi, gerçeğin herkes için aynı olması gerekiyorsa bu rahatsız edici çokluğa nasıl bir statü atfetmeli?

Kararlılıkla itiraf edilmesi gereken şey şu: Bu "son derece yavan savlama", bu soruya (kendi açısından) tatmin edici bir yanıt vermesini sağlayabilecek olan sistem son şeklini almadan çok önce Hegel'i meşgul etmeye başlamıştı. Hegel gençliğinde, dostu Schelling'le birlikte Jena'da *Kritisches Journal der Philosophie*'yi (1802/1803 yıllarında Tübingen'de yayımlanır) kurduğunda, derginin ilk sayısını bu hassas soruya ayırdı. *Genel olarak felsefi eleştirinin özü, özellikle de bu özün felsefenin güncel durumuyla iliş-*

G. W. F. Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, s. 115.

kisi üzerine başlıklı sayı, kuruyu yaştan ayırmanın, yani yalnızca felsefe olanı olmayandan değil, felsefe ismini hak edenler içinden gerçek bir sistem olanlar ile olmayanları da birbirinden ayırmanın, eleştiri için hangi şartlar altında meşru biçimde mümkün olduğunu belirleme amacındaydı. Hegel'in o yıllarda önerdiği çözüm ilgiye değerdir: Schelling'den esinlenen bu çözüm *felsefe tarihini, sanat tarihiyle benzerliği içinde, tek ve aynı idenin çeşitli şekillerdeki sunumu olarak tasvir etmeyi içeriyordu.* Böylece felsefi eleştiri modeli haline gelen şey sanat eleştirisi oluyordu: Nasıl ki sanat eseri bir idenin duyusal biçimde (renklerle, seslerle vs.) sunumu (*Darstellung*) ya da ifadesidir, nasıl ki eleştirinin görevi bariz olan gösterenin altındaki ideyi, gösterileni ifşa etmektir, biz de her felsefi sistemde, ismine layık her düşüncede aslında ortak olan "rasyonel çekirdeği", içeriği ve bu düşüncenin ifade edildiği olumsal formu ayrıştırmalıydık.

Böylelikle genç Hegel yalnızca formun değişken olduğunu, her devre özgü *kültüre (Bildung)* bağımlı olan formun *tarihsel olarak belirlenmiş* olduğunu iddia ederek şüphecilerin savını çürüttüğüne inanır. Felsefi eleştirinin görevi, "bu koşullar altında, gün ışığını görmeyi arzulayan içsel atılımı engelleyen kabuğu kırmak"tır. Böylelikle farklı felsefi sistemler arasında gerçek bir çelişki kalmaz, zira bunların hepsi de son kertede *aynı ideyi* ifade eder. Bu sistemlerin görünüşteki çeşitliliği, filozofun döneme ve kültüre göre, fikirlerini göreli ve olumsal formlar içinde ifade etme zorunluluğundan kaynaklanır sadece. İşte eleştirinin en yüksek felsefi bakış açısına, yani bir ayniyet felsefesine yükselerek ortadan kaldıracağı çeşitlilik de budur: tarihsel olarak belirlenmiş şu ya da bu kültüre has tikel boyutlarından sıyrılabilen formun, bizzat felsefe İdesiyle özdeş hale geldiği bir ayniyet felsefesinin bakış açısına yükselmek gerekliydi (1802'de Hegel, zemin ile formun bu uyumunun tanımladığı sistemliliğin,

Schelling felsefesi içinde gerçekleştirildiğine inanıyordu hâlâ).

Belki burada felsefi eleştirinin –ve elbette sanat eleştirisinin– nesnellik iddialarını neyin temellendirdiğinin anlaşılmadığı söylenebilir: Şu ya da bu eserin doğru bir ideyi ifade ettiğini, ancak diğer bazılarının doğru olmayan birtakım kanaatlerden ibaret olduğunu iddia etme hakkını nereden alıyoruz? Hegel'in cevabı yine Schelling'den alınmıştır: Bu cevap, devrin kültürüne bağlı ve tikel olması dolayısıyla kusurlu olan formu dağıtmak için yapıtta mevcut olan İde'ye dayanabileceğimiz yolundaki tezden çıkar. Dolayısıyla sistematik bir forma dökülmediği için tatmin edilmeden kalmış bir "felsefe ihtiyacı" söz konusudur ve eleştiri meşrulaşabilmek, yani nesnesine köklü biçimde *dışsal* kalmamak için kendi temellerini bu ihtiyaç üzerine bina eder (aksi halde nesnesine kabul görmeyen, kaba bir tarzda yaklaşmış olur).

Daha sonra son şeklini alacak sistem açısından bu ilk çözümün zayıflıklarını görmek oldukça kolaydır. Öncelikle bu şekilde temellendirilmiş olmakla birlikte eleştiri, Hegel'in *Fenomenoloji*'sinin giriş bölümünde dogmatizm olarak tanımladığı şeyin tamamen dışında kalamaz: Gerçekten de eleştiri daima doğru kabul edilen bilgi, yani tamamlanmış bir sistem açısından iş görür – eleştirinin gerçek anlamda bir iç eleştiri olamamasının sebebi de budur ("felsefe ihtiyacı" varsayımı deyim yerindeyse dogmatizmin erdeme sunduğu övgü haline gelir). Daha da kötüsü: Şüpheci sav ancak tarihselliği yadsımak gibi münasebetsizliğe düşen bir felsefe tarihi anlayışı zemininde çürütülmüş olur böylece. Çünkü üzerinde düşünürsek, felsefi sistemlerde tarihsel olan şeyin aslında tam da bu sistemler için öze ait olmayan (*Bildung*'a bağlı) şeyler olduğunu görürüz. Eğer bütün sistemler temelde aynı ideyi ifade ediyorsa, bunların zaman içinde çeşitlilik göstermelerinin hikmetini anlamak zordur ve bu sistemler içinde

içeriğe ait olan ile olumsal formdan ibaret olanı ayıran eleştirinin kendini doğrulamaktan başka bir amacı yok gibidir.

Gelgelelim estetik alanıyla gerçek bir benzerliğin kurulduğu yer de burasıdır: 1801'de Hegel henüz, bir ve ebedi/ezeli olan felsefi İdenin zamansallığını, bu İdenin bir başka formdaki (*Bildung*) ifadesi, ama aynı zamanda *zamansallıktan başka* bir şey olarak düşünüyordu – oysa sisteminin son halinde, felsefi İde kendisine has bir gelişime, kendi içinde farklı uğrakları başından beri bir nüve halinde barındıran bir *içsel* evrime sahiptir: tarihsellik tam da ideyi kuran şey haline gelmiştir, ne olumsaldır ne de basit dışsal forma bağlıdır, tersine İdenin serüveni için zorunludur.

Hegel'in entelektüel güzergâhındaki bu esaslı kopuşu yalnızca ilke düzeyinde de olsa anlamak önemlidir. Nitekim 1801-1802'de estetik ve felsefe hâlâ belli oranda aynı planda yer alırken (biraz kaba, fakat uygun bir milat vermek gerekirse) *Fenomenoloji*'den itibaren bu hiç de böyle değildir. Elbette –Hegel için hakikat fikri olan ve o şekilde kalacak olan– güzel idesi de "tarihselleşecek", bir *iç* evrim tarafından kat edilecektir. Fakat her şeye karşın felsefe ile estetik arasındaki muazzam farklılık korunur. Nitekim sanat, 1801'de olduğu gibi gerçek idesinin *kendisine dışsal* (duyusal) bir formda yabancılaşması ("sunum" yahut serimleme) olarak düşünülmeye devam etmekle birlikte, felsefe İde'nin *düşüncedeki* ifadesi, yani deyim yerindeyse kendindeki ifadesi haline gelir. Demek ki sanat eleştirisi 1801'de sahip olduğu aynı işlevi muhafaza eder: Mesele daima, duyulur olan gösterenin "ardında" yatan düşünülür olan gösterileni saptamaktır; ve bu anlamda güzel, bir *yorum* nesnesi olmaya devam eder. Öte yandan içerik ile formun, ide ile idenin ifadesinin ikiliğini aşan felsefe, sanat dünyasından kesin şekilde ayrılır. Sanat dünyasını *tinin ilerleyişinde aşılmış bir konuma indirir*. Aslında

esas olan İde ya da içerikse, onu kendinde ve kendisi için kavramak yerine niçin bir duyarlık formu üzerinden, yani ideyi veya içeriği deforme eden bir form üzerinden kavramakla yetindiğimizi anlamak güçtür. Hegel tarafından göz kamaştırıcı biçimde ilan edilen sanatın ölümü Platonculuğun kuşkulu bir izi olarak görülebilecektir.

Fakat bu konuda içimizi rahatlatmak adına, sanat ile felsefe arasındaki ayrımın gerçek kaynağını daha derinlemesine kavramak uygun olur. *Felsefe Tarihi Dersleri*'nde sistemlerin çokluğundan yola çıkan şüpheci savı yeniden gözden geçiren Hegel, bu sava 1801'de getirdiği yanıtın tam tersi bir yanıtla karşılık verir: Felsefe tarihi artık İdenin "kendi ötekisinde" –dışsal bir formda– açınımı olarak değil, içsel bir gelişim, kendi kendine bir açınım olarak düşünülür. Bu içsel gelişim üçlü bir yapı sunar ki, bu yapının ilkesini kavramak önemlidir ("Hegelci diyalektiğin üç uğrağı"yla ilgili sarf edilen harcıalem sözler aslında çoğunlukla, anlaşılması göründüğünden daha fazla incelik gerektiren bir düşünceyi gizleyen paravanlardır).

İdenin gelişimine dair bu üçlü yapının ilk ayağı, Hegel'in genellikle Aristotelesçi *dinamis*'le, yani (en azından bizi burada ilgilendiren düzeyde) yalnızca kuvve halindeki, zımni varlıkla kıyasladığı *kendinde*'dir. İyi bilinen (ve "oluş" kategorisine dair karmaşık bir mantıksal savlamayı içeren) bir tasvire göre *kendinde*, ortaya çıkacak gerçekliğin bütün zenginliğini *kuvve halinde* barındıran bir nüveye benzetilebilir. İkinci aşama ise *buradalıktır* (*Dasein*). Terim gündelik Almancada *var olanı*, varoluşun özgül gerçeğini ifade eder: İdenin meydana gelişindeki bu ikinci aşama ögelerin, yani nüvede zımnen içerilen *belirlenimlerin* varoluşa geçtiği aşamadır. Üçüncü aşama *kendi-için*'dir. Bu, birliğe geri dönüşü, İdenin geliştirilen tikel belirlenimlerinin bir *sis-*

temde bir araya toplanmasını ifade eder. İfade ettiğimiz düşünüşe göre, kendi-için, hem gelişimin nihai ürünü olan bir meyveye hem de yeni nüvelerin (yeni "kendinde"lerin) taşıyışıcısına benzetilebilir.

Hiç ayrıntıya girmesek de, bu mantıksal yapının şüpheci savın ortaya koyduğu probleme uygulanışının, felsefi eleştirinin üzerindeki akıldışılık örtüsünü sıyırmak için sanat eleştirisini model haline getirmekten bambaşka bir çözüm sunduğu kolaylıkla anlaşılabilir: Burada sistemlerin çeşitliliği artık hakikat fikrine karşı bir sorun yaratmamakla kalmaz, böylesi bir çeşitliliğin yokluğu bir sorun oluşturabilecek hale gelir. Zira anlaşıldığı üzere bu çeşitlilik, idenin açınımının ikinci aşamasına, yani çoklu belirlenimlerin tek tek felsefi sistemlerin *varlığında* vücut bulduğu "buradalık" aşamasına tekabül eder. "Kendi-için"de toparlanır toparlanmaz bu çeşitlilik nihayet olduğu haliyle görünür: Gerçek anlamda bir sistem, yani bütünleyici parçasını tarihselliğin oluşturduğu bir felsefi sistem olarak... Hegel'le birlikte felsefe tarihi kendi felsefi oluşumunu tamamlar, çünkü bu tarih, düşüncenin belirlenimleri kuşatan bütünlüklü sisteminin öz açınımıyla tamamen iç içe geçer. Şüpheciler *bir* mânâda haklıdırlar, birbiriyle çelişen pek çok felsefi "sistem" vardır; yine de gerçek sistemin, bu saygın ismi hak eden yegâne sistemin hiçbir şekilde bu sistemlerin dışında olmadığını eklemek gerekir. Tersine bu sistem diğerlerinin toplamıyla iç içe geçer.

Hakikat idesinin zamansallığının sonucu şudur: Sanat tarihinden farklı olarak felsefe tarihi bir idenin duyulur tecessümlerinin hikâyesi değilse ve tersine, bu tarihin farklı uğrakları hakikat idesinin öz açınımının mantıksal ve zorunlu uğraklarıysa, bu tarihin akışını belirleyen eserleri *yorumlama* gereği yoktur artık: "Her nesnenin" diye yazıyor Hegel, "anlamını sorgulayabiliriz; aynı şekilde bir sanat yapıtında formun ne anlama geldiğini, bir

ifadenin dilde anlamını [...] vs. Böylelikle biri iç, diğeri dış ya da biri kavranabilir fenomen, görü nesnesi ve diğeri tamı tamına bir ide olan anlam olmak üzere iki öğeyle karşı karşıya geliriz. Gelgelelim (felsefe tarihinde olduğu gibi) nesnemiz bizatihi ide olduğu için burada iki farklı şey yoktur, ide kendisi için anlamlı olandır."[2]

Kuşkusuz nihai sistemde güzellik idesi de tarihselleşmiştir. Ne ki sanat, kendi muhtelif uğraklarının duyulur bir form içinde sunuluşu olmaya devam eder ve bu şekliyle de felsefeye eşit saygınlık iddiasında bulunamaz. Böylelikle Hegelcilik Kant'ı atlayarak, duyulur dünyanın Leibnizci değerden düşürülmesine bir geri dönüş gerçekleştirir.

Yeniden Başvurulan Teodise

Hegelci estetik, Baumgarten'in *Aesthetica*'sının duyulur olanın özerkliğini sağlamak ve gerçek bir sanat felsefesine entelektüel alan temin etmek için çerçevesini kırmayı elzem gördüğü monadik bireyciliğe mahkûm kalan bir metafiziğin göbeğinde gelişir. Bu o kadar doğrudur ki, sistemin özgün yapısında bile *Monadoloji*'nin beş kurucu ilkesi zorlanmadan tespit edilebilir – diyalektiğin müdahalesi ve tarihsellik, hiç şüphesiz önceden tesis edilmiş ahengin yapısı içine *a priori* kazınmış biçimde ortaya çıkan "sanatın ölümü" tezini yetkinleştirirler, ancak bu tezi belirgin biçimde değiştirmezler. Yalnızca bazı göstergeleri sıralayalım:

1. *Özdeşlik (ayniyet) ilkesi*: Bu ilke Leibnizci anlamda ele alındığında, Hegel'in geniş anlamıyla düşüncenin "belirlenimleri" (*Bestimmtheiten*) olarak adlandırdığı *bireyliği* gizliden gizliye ta-

[2] *A.g.e.*, s. 115-116.

nımlamaya devam eder – söz konusu olan Tin'in, bilincin ya da mantık kategorilerinin farklı görünümleri olabilir. Tamamen açık olmak adına, bu belirlenimlerin sistem içindeki yerinin teodisedeki monadlarla özdeş olduğunu söyleyebiliriz: her uğrak – örneğin *Fenomenoloji*'deki bilincin uğraklarını düşündüğümüzde– Tanrı ya da filozof açısından (matematiksel anlamda) ahenkli bir bütünlükle entegre olmuş bir *görüş açısını*, bütünün kısmi bir *perspektifi*ni temsil eder.

2. *Zemin/neden ilkesi*: Bu ilke, monadik belirlenimlerin sıralanışlarına en ince ayrıntıya varıncaya kadar hükmeder. Yine burada da model sunabilecek olan *Fenomenoloji*'dir: Naif bilinç tarafından yaşantılanan deneyimin her aşaması bir diğerini üretmekle kalmaz, dünya görüşünün barındırdığı çelişkilerin keşfiyle kaygılanan bilinç, her türlü geri çekilme imkânını *sistematik olarak* araştırarak, dünya görüşünü umutsuzca korumaya çalışır; faaliyeti sırasında, sahip olduğu veya sahip olduğunu düşündüğü bilgiyi *nedensiz yere* bir yana bırakmama ilkesi tarafından yönlendirilir sürekli. Daha genel olarak, bir belirlenimden diğerine geçişe yeterli zemini sağlayan şeyin diyalektik bir çelişkinin kavranışı olduğunu söyleyebiliriz.

3. Böylelikle farklı uğrakların ve görüş açılarının entegrasyonundaki süreklilik garantilenmiş olur: *Monadoloji*'nin boşluğun varlığını inkâr etmesi gibi (doğada sıçramalara yer yoktur), sistem de aynı şekilde çatlaksız olarak ortaya çıkar ve bir belirlenimi diğerinden ayıran mesafe sonsuzca küçüktür.

4. Aynı nedenle, sistem varlıkları ancak bir zorunluluğa binaen çoğaltabilir: dolayısıyla İdenin öz açınımı olan bu tanrısal sürecin içinde birbirinin tamamen aynısı iki aşamaya asla rastlayamayız. Başka deyişle bu aşamalar *ayırt edilemez* olacaklar ve gerçekte tek ve bir belirlenim oluşturacaklardır.

5. Leibnizci dünya kavrayışında olduğu gibi, sistem her yön-

den *en iyi ilkesi*ne uyar: En ekonomik ve en seçkin görünüm altında, yani dairesellik içinde entegre olmuş en çok sayıdaki belirlenimi içerir.

Hegel'in Leibnizci monadolojiye açıkça eklediği tarih boyutunu gözlerden gizlediği gerekçesiyle bu karşılaştırmaya itiraz edilebilir belki. İtiraz anlaşılırdır. Ancak bu itiraz da *estetik* bakış açısından, duyulur olanı bulanık bir düşünülür olmanın ötesinde anlamayı engellemesi dolayısıyla, Hegelci zamansallık kavrayışının Leibniz'inkiyle süreklilik gösterdiğini gizlememelidir. Burada da yine bu sürekliliğin bazı göstergelerini tespit etmekle yetineceğim.

Daha önce, Kant'ın duyusal alanın özerkliğini saf görüler teorisinde nasıl temellendirdiğini göstermeye çalıştım. Hegelci zaman düşüncesinin tuhaf biçimde nasıl "Kant öncesi" bir düşünce olduğunu daha iyi kavramak için bu noktaya dönmek gerekiyor. "Transandantal Estetik"in bütün meselesi, Leibnizcilere karşı (ayırt edilemezler ilkesine karşı) duyusal görüyü kavramdan ayırmaktır: Kant bu perspektiften, zamanı (ve mekânı) "verili sonsuz bütünlükler" olarak tanımlıyordu. Gerçekten de estetik zaman ile kavramsal zamanı itinayla birbirinden ayırması gerekmişti: estetik zaman, bütünlüğün parçaları öncelemesi olgusuyla nitelenir – sınırsız anlar bütünlüğü ufkunda düşünmeksizin herhangi bir zaman aralığı düşünemeyiz. Aksine kavramsal zaman, örneğin bilimsel ilerlemeler tarihinin zamanı kısımların (bilimlerin kat ettiği aşamaların) eklenmesi suretiyle, yani sonunda bir bütünlük teşkil edecek biçimde *ideal olarak* (metafiziğin tasarladığı şekliyle İdeler düzeyinde) kavranır. Böylesi bir ayrım sayesinde ve yalnızca bu sayededir ki, Kant duyulur ile düşünülürü *niteliksel olarak* zıtlaştırabilmiştir; Leibniz ise ilkini ancak ikincisinin epifenomeni yapabilmiştir. Yine bu sayede ve yalnızca bu

sayede kavram karşısında duyulur olanın özerkliği bir kere kazanıldıktan sonradır ki Kant, Baumgarten'in projesini, Leibnizci metafizik içerisinde gerçekleştirilmesi imkânsız olan bu projeyi tamamlayabilmiştir.

Gelgelelim paradoksal bir şekilde –Hegel'i tarihselliği felsefeye dahil eden kişi olarak kabul eden bilinen düşüncenin aksine– onun zamansallık kavrayışı, zamanın kavramla Leibnizci entegrasyonuna *geri dönüşü* imler ve bu geri dönüşün iki boyutu vardır:

1. Kavram ve duyusal arasındaki Kantçı ayrımın sonuçlarından biri, zaman ve mekânın asla boş olarak kavranamamakla birlikte boş çerçeveler olarak düşünülmesi gereğidir. Hegel Kant'a karşı, kavramda olanın bütünlüğünü ele geçirme arzusuyla, zamanın, Leibniz'in meşhur ifadesi uyarınca "ancak değişen şeylerin ayrıntısı dolayısıyla algılanabileceği" fikrine geri döner. Bu tez sistemin bütününde görünür haldedir, zira zamansallık "burada olan kavram" şeklinde tanımlanır: Dolayısıyla zamansallık İdenin çeşitli belirlenimlerinin "akli" gelişimine indirgenmiştir; öyle ki hakikati bilen biz filozoflar için, tıpkı Leibniz'de olduğu gibi Tanrı'nın görüşü açısından (*für uns*) zamansallık yalnızca bir görünümden ibarettir. Aslında zamansallık düşünüm öznesinin, sonlu öznenin, ebedi/ezeli biçimde var olan belirlenimlerin gelişimini kavrayış tarzındaki bulanıklıktan ibarettir. Efektif gerçek ile olumsal ayrımını vazeden bu tez mantıksal diyalektiğin en kilit noktasında karşımıza çıkar; zira Varlık mantığının birinci temel kategorisini, yani oluş kategorisini içerir. Saf oluş (ya da kavramsal olmayan, estetik zaman) düşünülmez olduğu için onu derhal *bir şeyin* oluşu biçiminde düşünmek gerekir. Öyleyse daha baştan, *Mantık*'ın ilk sayfalarından itibaren estetik zamanın sonluluğun saf illüzyonu olarak Leibnizci kavranışı yeniden gündeme getirilir; bu illüzyon son nokta-

da tanrısal görüş açısının mükemmelliğinde aşılabilir.

2. Fakat daha da ileri gidilmeli: Hegelci tarih felsefesinde Leibnizci teodisenin ontolojik yapısının tümünü bulmak mümkündür. Kaldı ki Hegel bunu gizlemiyor: *Tarihteki akıl*, sistemin bütününü, daha önce Leibniz'de nüve halinde olan şeyin basitçe derinleştirilmesi olarak tanımlamaya kadar varacaktır. Hegel burada şöyle yazar: "Öyleyse aracımız bir teodise olacaktır; Leibniz'in kendi tarzında, metafizik açıdan ve yeterince belirli olmayan kategoriler ile teşebbüs ettiği Tanrının meşrulaştırılması."

İnsanın bakış açısı karşısında Tanrı'nınkine yeniden değer atfetmenin iki sonucu vardır; bunlar, Hegel'in düşüncesinde estetiğin neden *aşağı* konumda olduğunu kavramak açısından temeldir.

1. Hegel paradoksal biçimde, modern bireyciliğin monadolojik biçiminden sakınamaz: Hegel'in tarih felsefesinin metafizik kaynağını teodiseden alması bir yana, bu felsefenin en kâmil ifadesini siyasal kuram içerisinde, liberallerin meşhur "görünmez el"inde bulması hiç de tesadüf değildir; öyleyse estetik iletişim bir kere daha *dolaylımlı* bir iletişim haline gelir: İzleyiciler kendilerini, hakikatle akraba olan estetik fikri içinde tanıyabilirler ve aralarındaki iletişim bir sistem (önceden tesis edilmiş ahenk) aracılığıyla kurulur.

2. Duyulur olanın kavram karşısındaki özerkliği yok olur – hiç değilse bu özgünlük, basit ve saf olumsallıkla karışmadığı ölçüde: *Enzyklopädie*'inin girişinde gösterildiği gibi, görü tohum halindeki bir yetidir, yalnızca aklın layığıyla düşünebileceği şeyleri bulanık bir tarzda kavramaya yazgılıdır. Buna bağlı olarak sanat da, idenin hakikatini kavramak için kullanılan aşağı bir araç, kısaca bir "*gnoseologia inferior*"dur. Bu koşullarda *Yargı*

Yetisinin Eleştirisi'nde klasisizmden kopmak için ortaya konan tüm çabanın altı oyulmaktadır – bu da göreceğimiz üzere Hegel'in sanatsal güzelliğin doğal güzelliğe üstün olduğu iddiasında bir başka ifadesini bulur.

Karşı Kopernikçi Devrim: Sanatsal Güzellik mi, Doğal Güzellik mi?

Kant sık sık sanatsal güzelliğe görece ilgisiz, hatta bu konuda zevksiz olmakla itham edilir. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin 49. paragrafında sanatsal dehanın doruğu olarak naklettiği Fredric le Grand'ın dizeleri insanı gülümsetir. Güzel sanatların sınıflandırılmasına ayrılan bölümler şüphesiz derinliklidir, fakat burada bile otantik bir estetik kültürün izlerini aramak beyhudedir. Hiç şüphe yok, bu noktada üçüncü *Eleştiri*'yle kıyaslandığında Hegel'in *Ders*'leri oldukça üstündür. Kaldı ki, "doğal güzelliğin sanatsal güzelliğe üstünlüğünü," "bu güzelliğin, ahlak duyguları gelişmiş her insanın aydınlık ve ciddi düşünüş tarzlarıyla uyumlu" (§ 42) olmasına bağlayış şekli, bugün öyle görünüyor ki en iyi ihtimalle demodedir. Daha da kötüsü: transandantal felsefe açısından bile bu savlama tamamen ampirik, dolayısıyla da oldukça zayıf görünür. Sanatsal güzelliği doğal güzelliğin oldukça üstünde konumlandıran pek ciddi ve saygın bir sürü insan vardır. Pek çok yorumcu Kantçı estetiğin tek zayıf yanının bu olduğu sonucuna varmıştır.

Hegel'den başlayalım. Derslerinin giriş bölümünün ilk sayfalarından itibaren Kantçı tezin tersini savunur. Gerçekten de Hegel burada genel olarak güzelin değil, yalnızca sanatsal güzelliğin estetiğin konusu olduğunu vurgular. Üstelik "güzel" sıfatının gerçek anlamıyla doğal varlıklara atfedilebileceği pek de kesin değildir. "Sanatsal güzelliğin doğal olanın epey üstünde" olduğu

kabul edilmelidir. Kantçılığın bu tersyüz edilişinin Hegel tarafından gerekçelendirilişi ilgiye değerdir: Değeri olan tek güzellik sanatsal güzellik ise bu, "zihinden doğan ve onun tarafından kurulan tek güzelliğin" sanatsal güzellik olması sebebiyledir. Ve "zihin ve onun üretimleri, doğanın ve onun fenomenlerinin üstünde konumlandıkları ölçüde sanatsal güzellik de doğal güzelliğin üzerine çıkar. Dahası, formel açıdan değerlendirildiğinde, herhangi birinin kafasından geçen sıradan bir düşünce bile doğanın her türlü ürününden üstündür, zira bu düşüncede özgürlük ve tinsellik daima mevcuttur." İnsani olanın insandışı olandan üstün olduğunu ve bu koşulda, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin sanatın doğa karşısındaki açık üstünlüğünü görememesinin tuhaf bir naiflik, hatta kültüre yönelik şaşırtıcı bir kayıtsızlık olduğunu kim inkâr edebilir?

Bu iki tip güzellik arasındaki ilişki sorunu aslında göründüğünden çok daha karmaşıktır. Çok çabuk bir yargıya ulaşmaya çalışırsak hedefi şaşırma riskiyle karşılaşırız, sanatı gerçek anlamda küçümseyenin sandığımız kişi, yani Kant olmadığını; doğanın "önceliği" savının, paradoksal biçime sanatı klasisizm içerisinde uğradığı kaçınılmaz zafiyetten kurtarmanın belki de en iyi, hatta tek yolu olduğunu göremeyebiliriz. Güzellik hakikatin duyusal bir ifadesinden ibaretse, bu ifade de tamamıyla bir öznenin (sanatçının) işiyse şüphesiz sanat doğaya üstün olacaktır, zira bundan böyle güzelliğe atfedilen amaçların gerçekleştirilmesi için en elverişli yol sanattır. Fakat bu koşullarda sanatın nasıl olup da "şeyin kendisi"ne daha doğrudan ve güvenilir bir erişim imkânı sunduğu kabul edilen bilim ve felsefeden daha aşağı bir konuma düşmeyeceği anlaşılamıyor. Yapay karşısında doğal olana öncelik tanınırken, güzelliğin bir kısmının zihin gücünden kaçırıldığı doğrudur, fakat estetik bir "aşağı bilgi teorisi"ne indir-

genmemeyi ancak bu yolla umabilir, yani idrak yetisi tarafından, gerçek spekülasyon düzeyinde anlaşılamayacak denli soyut olan hakikatleri ortak idrak yetisine iletebilme yollarına işaret eden basit bir reçete olmaktan ancak bu şekilde çıkabilir.

Bu paradoksu daha iyi anlayabilmek için Kant'ı, güzelliğin *her şeyden önce* insan zihninden bağımsız, doğal bir öğe barındırması gerektiği yolundaki tezine götüren saikleri akılda tutmak lazımdır. Güzel nesnenin tamamen duyulur (doğal) olmakla birlikte, sonuçta İdelerin gerçekleştirilmesi için gereken uyumun benzeşiği (*analog*) olan bir akli uyumu bizde yaratan nesne olduğunu biliyoruz. Aslında aklın istediği doğanın ve zihnin uzlaşmasıdır; tıpkı tamamlanmış bir bilimin ya da aynı şeye karşılık gelen sonsuz, kadir-i mutlak bir idrak yetisinin, yani tanrısal idrak yetisinin bakışından bu ikisinin uzlaştırılması gibi. Fakat *bundan bir fayda sağlanabilmesi için, doğa ve zihin arasındaki uzlaşımın yine doğadan gelmesi gerekir.* Güzel nesnenin bizde Tanrı idesini çağrıştıran nesne olduğunu söyleyebiliriz. Fakat yine Kant'ın dediği gibi, bu İdenin "bizde canlanması" için, aklın gereksindiği doğa ile zihin arasındaki bu uyumun *uydurma* olmaması gerekir: Bu uyum yapay bir şekilde üretilemez, aksi takdirde onu çekici kılan şeyi, yani olumsallığını, doğallığını, irademiz ürünü olmama özelliğini yitirir. Güzellikte akla hoş gelen şey özellikle de bu olumsallıktır: Doğanın sonuçta anlığın yasalarına uyması yönündeki akli gereklilik sebebiyle, bazı nesnelerin bizden bağımsız olarak, *biz onları zorlamaksızın*, bir "ize" yahut zamana tabi olmayan bu gereğin karşılanmasına benzer bir şey ortaya çıkarır. Mizahta da güzellikteki gibidir: o da asla tamamen "kasten" yapılamaz.

Bu tezin meselesi küçük bir mesle değildir. Genel felsefi planda burada söz konusu olan düşünüm ile belirlenim arasındaki farktır: düşünüm yargısı daima doğa ve zihnin uyumunun ilkece

olumsal, dolayısıyla da doğal olduğunu varsayar, zira bu uyum tikelden genele doğru ilerler, genelden tikele değil. Bu sayede ve yalnızca bu sayededir ki, güzel nesne bizim için daima bir *sürpriz* olarak kalır. Böylece, özgül bir disiplin olarak ele alınan estetik düzleminde ortadan kaldırılan şey klasisizmin merkezi sorunsalıdır: Güzellik belirleyici yargıdan kaynaklanmadığı için, "poetik sanat" hem güzelliğin yaratım kurallarını hem de bu kuralların doğru uygulanma ölçütlerini *belirleyebilecek* bir güzellik bilimi olamaz.

İşte Kant'ın taklit işlemini estetik dışı olmakla itham ettiği meşhur *örneklerin* ifade etmeye çalıştığı şey budur. Leibniz gibi Kant da böceklerin ve çiçeklerin güzelliğine hayrandı: Doğa, bazı bok böceklerinin kanatlarını süsleyen o ender karmaşıklıktaki simetrik desenlerde ya da kelebeklerdeki olağandışı renk çeşitliliğinde *sanatın bütün görünümlerini sergiler*. Bunu kasıtlı bir şekilde, amaçlı şekilde yaptığını düşünürüz ve tam da hiç böyle olmadığı için (doğanın niyeti yoktur), insan aklı en gerçekleştirilemez kimi gereklerinin az da olsa teyit edildiğini görmekten zevk duyar. Yine de "gizlice kandırıldığımızda", güzellik aşığı "ya (doğal çiçeklere tıpatıp benzer üretilebilen) yapma çiçeklerin bulunduğu bir ortamda ya da ağaç dallarının üstünde sanatkârane yontulmuş kuşların olduğu bir mekânda üçkâğıtçılığın farkına vardığında, bu şeylere gösterdiği doğrudan ilgi birdenbire yok olur", zira "doğanın bu güzelliği ürettiği düşüncesi" (§ 42) güzel şeyin *varoluşuna* gösterdiğimiz dolaysız ilgiyi sağlayabilecek tek şeydir. Kant bunda pek çok kez ısrar eder: "Burada güzelliğe gösterdiğimiz ilgi, söz konusu olanın doğanın güzelliği olmasını gerektirir mutlaka ve yanıldığımızı fark ettiğimizde bu ilgi tamamen ortadan kalkar" (*a.g.e.*). Yine "şairler için ıssız bir çalılıkta, ayın yumuşak ışığı altında ve sakin bir yaz gecesinde öten

bülbülün güzel ve şakrak namesinden daha çok hoşa giden bir şey daha yoktur" (*a.g.e.*). Fakat yine de bülbülü "mükemmelen taklit etmeyi bilen genç bir yaramazın" bizi yanılttığını öğrendiğimizde, az önce bize güzel gelen şey "dayanılmaz olur."

Bülbül örneği üçüncü *Kritik*'in şüphesiz en meşhur –ve belki de en yanlış anlaşılan– bölümlerinden biridir: Hegel bu bölümü yorumladı ve ondan sonra pek çokları da burada pek büyük bir naiflik, hatta üzücü bir zevksizlik görme konusunda ona katıldılar – sanki asıl sorun Kant'ın şahsıyla ilgiliymiş gibi. Sanki önemli olan, sanat tarihçisinin kültürünü ortaya koymasıymış gibi. Elbette olay tümüyle başkadır: Kant'ın burada *işaret etmek* istediği şey yalnızca insan öznelliğinin dışında olan, yani *doğal* olan şeylere güzel denebileceğidir, *en azından güzellik ile hakikati, sanat ile bilimi kabaca ve tamamıyla birbirine karıştırmamak istiyorsak.* Zira burada söz konusu olan olumsuz açıdan sanattır; sanatın doğanın taklidine veya sergilemek niyetinde olduğumuz amaçların *mükemmelen* gerçekleştirilmesini sağlayan basit bir *tekniğin* uygulanışına indirgenemeyeceği olgusudur. Öyleyse otantik sanat bir parça doğallık, öznelliğin denetiminden ve bilincin sanata yüklediği amaçların farkındalığından kaçan bir öğe barındırmalıdır. Boileau'nun klasisizminin sakıncalarından kurtulmak istiyorsak şu paradoksu çözmemiz gerekir – ki küçük bülbüle yapılan göndermenin derindeki mânâsı da budur: Sanat hem kendisi için bilinçli amaçlar tayin edip, belli bir güzellik formunu açık bir şekilde gerçekleştirmeyi amaçlarken, hem de nasıl "iyi bir fikrin" (herhangi bir akli hakikatin) teknik açıdan başarılı biçimde gerçekleştirilmesine indirgenmeyecek şekilde yine de doğaya ait olabilir?

Bu tuhaf denkleme cevap deha kuramıdır. Kant'ın klasik karşıtı perspektifinde sanat bizi şöyle bir ikilemle karşı karşıya bırakır: "Sanat ya doğanın illüzyona varan bir taklididir ve bu

durumda ancak doğal güzellik oluşuyla (doğal olduğu düşünüldüğü takdirde) bir etkiye sahiptir yahut da görünür biçimde insanı tatmin amacına yönelen bir sanat söz konusudur, fakat bu durumda da "sanat asla kendi başına değil, yalnızca amacı dolayısıyla ilginç olabilir." (§ 42) İşte Kant'ın, kendi bilincine sahip zihne ve bu zihnin tatbik ettiği kurallara kıyasla doğanın önceliğini, *doğal* yetenek olarak deha anlayışıyla sanata dahil ederek aşmaya çalıştığı ikilem budur. Kuşlar tarafından gagalanacak denli iyi taklit edildikleri Platon tarafından nakledilen Zeus üzümleri, güzelliğe kopya sıfatıyla ulaşabildikleri için aslında güzel değildirler; bu koşullar altında –sanatı basit bir teknik performansla karıştırmadığımız sürece– asıllarının bu üzümlere tercih edilir olduğunu anlamak kolaydır. Fakat aktardığımız bu bölümdeki diğer varsayımda sanat bundan daha iyi bir konumda değildir: Aslında klasisizmdeki gibi bu durumda da, güzel ahlaki fikirleri tinsel bir şekilde sunarak "her şeyden önce hoşa gitmek"tir söz konusu olan, sanatın amaç ve değerinin bir kere daha kendi dışında konumlandığı açıktır; burada da sanat, unsurları aslında başka bir alana ait ikincil bir iletişimin enstrümanı, aracı olmaktan ibarettir.

Dolayısıyla sanat hakkındaki Kantçı tezin özü şudur: "Doğa, sanat görünümüne sahip olduğu müddetçe güzeldir; ve sanata, ancak söz konusu olanın sanat olduğunun farkındaysak ve yine de bu bize doğa şeklinde görünüyorsa güzel denebilir." (§ 45) Daha açık olunamazdı: mademki güzellik, zihin ile doğa arasındaki bir çeşit uyuşmadan kaynaklanıyor, mademki bu uyuşma insan aklı için eşsiz bir sürpriz, öngörülemez ve olumsal bir uyum olduğu sürece önem arz ediyor, öyleyse doğal güzellik söz konusu olduğunda doğa, zihne benzemek suretiyle, *yani sanat görünümü kazanarak* bizi şaşırtmak durumundadır. Sanatsal gü-

zellik söz konusu olduğunda, yapıtta *doğanın eserini* ancak deha sayesinde tanımak durumundayız: "Yine güzel sanatlar alanındaki yapıtların erkselliği, her ne kadar kasıtlı olsa da, öyle görünmemelidir... Kitabi kurallar görünür hale gelmemelidir, başka deyişle, sanatçının göz önünde bulundurduğu kurallar olduğunu ve bunların sanatçının ruhsal yetilerini sınırladığını belirten bir iz bulunmamalıdır." (§ 45) Klasiklerin düşündüklerinin aksine sanat hiç de mükemmellik kavramına bağlı değildir: söz konusu olan iyi bir fikrin sunumu değil, benzersiz, köklü bir yeniliğe sahip, fakat yine de herkes için doğrudan anlamlandırılmaya müsait bir yapıtı *bilinçdışı yaratmaktır*.

Bu koşullar altında Kant'ın duygu estetiğinin belli kavramlarına, hatta barok sanata katıldığını görürüz: Gerçek deha bilinçdışı olmakla kalmaz –ki bu bilinçdışılık dehada doğallığın bir parçasını oluşturur, bu olmaksızın güzel sanatlar asla uygulamalı sanatlardan öteye gidemezdi– fakat aynı zamanda gerçek dehanın uygulama sırasında ürettiği kurallar kendisi için olduğu kadar izleyicisi için de *gizemlidir*: "Deha eseri bir ürünün yaratıcısı, eserde ortaya koyduğu fikirlerin nasıl olup da kendisinde bulunduğunu kendisi de bilmez." (§ 46) Dehayı güden "estetik fikir" açıkça ne kavranır ne de dile gelir: "bellirlenmiş bir kavramı gösteren hiçbir ifade bu fikir için uygun olamaz"; bu fikir "bir kavramdan çok daha fazlasını düşünceye sunar, söze gelmez pek çok şeyin duygusu bilme yetisini harekete geçirir." (§ 49) Öyleyse deha sahibi sanatçı kural izlemez: O kuralları icat eder ve sanatın mucizesi olan bu icadın bilinçdışı, *yani doğal* oluşu, diğer insanlar için dolaysızca bir anlam ifade eder. Bunun sebebi de *doğal güzeli aklın idelerinin sembolik izi haline getiren ilkelerdir*. Böylelikle sanatsal güzellik insandaki doğal güzelin tam benzeşiği olarak ortaya çıkar. İşte sanatın kuralının, eğer böyle bir kural varsa, "ilke yerinde geçebilecek hiçbir formülle ifade

edilemeyeceğini" (§ 47) klasisizme karşı savunmanın esas oluşu bundandır.

Kabaca mizah için de durum sanatta olduğu gibidir: Mizah, öğretilmeyen doğal bir yetenekten kaynaklanır, bu yetenek tamamen *orijinal* olmakla birlikte, doğrudan "ortak beğeni" teşkil etmesi dolayısıyla *iletilebilirdir*. Her sanata özgü teknikleri, "matrak hikâyeler" anlatmayı öğrenebiliriz, ama bu zahmetli birikim hiç kimseyi bir mizah ustasına ya da bir sanatçıya dönüştüremez. Belleğe sığabilecek şeyleri biriktirmek ile (gayet güzel söylendiği gibi) mizah *duygusuna* sahip olmak arasında hiçbir azmin asla aşamayacağı uçurum vardır. Yapayın doğala önceliğinin güzel olanı zihinsel güçlerin yörüngesine oturtmayı amaçlayan silme kartezyen proje dahilinde bizlere unutturabileceği şey, beğenelim ya da beğenmeyelim, işte bu "estetik hakikat"tir. Ve işte Kant'ın eleştirisinin Hegelci estetiği kaçınılmaz olarak yönlendirdiği yol, bu yenilenmiş klasisizmin yoludur.

Yeni Bir Klasisizme Doğru: Gerçeğin Duyulur Temsili Olarak Sanatın Üç Boyutlu Tarihselliği

Öncelikle klasisizm kelimesindeki anlam bulanıklığına bağlı yanlış anlamaları engelleyelim: Bu terimle ne Hegel gibi Yunan sanatını ne de 17. yüzyılın en çarpıcı Fransız yapıtlarını kastediyorum. Kastettiğim kartezyen kaynaklı estetik doktrinidir. Bu doktrine göre sanatın temel işlevi aklın hakikatlerini, bu hakikatlere dışsal, fakat ortak idrak yetisinin erişimine açık bir unsur olan duyarlıkta temsil etmektir. Bu şekilde anlaşılan klasisizmde güzel olanın merkezi konumunun *ide* olduğu, duyusal öğenin ise hakikatin *hoşa gider* şekilde *algılanır* hale geldiği bir zemin olduğu, fakat bu zeminin özü itibariyle uygunsuz olduğu

açıktır. Sanatın fikri içeriğinin duyulur form karşısındaki bu "klasik" önceliğinin ilk büyük entelektüel temalaştırılmalarından birisinin Boileau'nun *Poetik Sanat*'ı olduğunu gördük. Boileau'da, güzel olanın bu temsiline, sanatın ebediyete özenişinin eşlik edişinden de bahsettik: Mademki hakikat tek ve zamandışı olmak durumundadır, mademki hakikatin estetik formlar vasıtasıyla hitap ettiği insanlık dokunulmaz ve değişmez bir öze sahiptir, sanat, bilim dünyasını altüst eden tarihsel ilerlemelere benzer ilerlemelere şahit olamaz.

Hegelci estetiğin özgünlüğü tam da bu öne sürüşü tersine çevirmesindedir: Hakikatin bir tarihi olduğu için –ya da daha iyisi, hakikat bizzat tarih olduğu içindir ki– bu hakikatin duyusal temsili olan sanat da tarihsellik alanı içerisine girmelidir. Demek ki, tıpkı *Fenomenoloji*'nin tasvir ettiği bilinç durumlarının yahut mantıksal idenin veya tinin farklı formlarının (ki sanat da zaten bu farklı formlara aittir) açınlanışında olduğu gibi sanatın da "etapları" olacaktır. Ancak benim yine de burada açıklamak istediğim tez şu şekildedir; Kantçı estetiğin topa tuttuğu klasisizm *ilkece* hiçbir değişikliğe uğramadan kalmıştır: *zira tarihsel hale gelmekle birlikte hakikat, gerçeğin duyulur bir temsili olarak anlaşılmaya devam eden sanat yapıtının esas zemini olarak kalır*. Öyle ki Hegelcilik metafizik planda Leibnizci teodisenin tarihselleştirilmesini gerçekleştirirken, estetik planda bir *tarihselleştirilmiş klasisizm* olarak ortaya çıkar.

Yine de bu formül bir açıklama yerine geçemez: Hegelci estetikte güzelin tarihselleştirilişinin kiplikleri öylesine derinliklidir ki, bunları takip ederken sanatın, içerisinde aşağı bir mevki işgal etmeye yazgılı olduğu bir metafizik sistem içerisinde hak iddia edebileceği nihai konumunu gerçek anlamda kavrarız. Baumgarten'in *Aesthetica*'sı ve *Yargı Yetisinin Eleştiri*'si, Leibnizciliğin duyusalı bulanık bir düşünülüre indirgenmesine karşı, tanrısal

bakış açısının insanın sonluluğuna öncelenmesine karşı, estetiğe saygınlığını kazandırmaya çalışıyordu: Bunun için estetiğe nesnesinin özerkliği temin edilmeliydi. Hegel'in hakikate tarihselliği dahil ederek yeniden tesis etmeye çalıştığı şey tanrısalın ve düşünülürün bu önceliğidir. Sonuç olarak, duyulur olanın meşruluğundan doğan estetik alan da, sistemin bütününe yeniden entegre edilmelidir. Sanat felsefesi, nesnesini, onu daha iyi yıkmak için kucaklamalıdır veya daha hakkaniyetli olmak istenirse şu söylenebilir; bunu, nesnesinin asla kaçamayacağı aşağı ve bağlı konumu sağlamlaştırmak için yapar.

Hegel estetiğinin klasisizmin temel temasını kullanması, sanatın ulvi amacını tanımlarken kullandığı kipliklerde en bariz şekilde doğrulanır: Estetik üzerine derslerin* girişine göre bu amaca, "artık bir ifade şekli, *tanrısalı*, insanın en derin menfaatlerini, tinin en engin hakikatlerini bilince taşıma aracı olmaktan çıkan sanat, din ve felsefeyle aynı alanda konumlandığında" ulaşılır. "Bu amaç sanatın din ve felsefeyle paylaştığı bir

---

İki filolojik tespitte bulunmak gereği doğuyor. İlki eserin Fransızca çevirisiyle ilgili: öyle bozuk ki, burada ona gönderme yapmaktan vazgeçmek zorunda kaldım. Alıntılarda izlenecek olan benim kendi çevirimdir – belagat aramaksızın sadakati gözetmekle yetinen basit bir çeviri... Hegel'in estetiğinin, öğrencileri tarafından bir araya getirilen ve ilk defa bu öğrencilerden H. G. Hotho tarafından 1835'te yayımlanan, ardından 1842'de geniş ölçüde iyileştirilmiş bir ikinci baskısı yapılan ders notları vesilesiyle tanındığını hatırlamak gerekiyor. Burada, Suhrkamp'ın çıkardığı ikinci baskıyı izledim. Hotho tarafından bir araya getirilen metinlerin sahihliği hakkında Annemarie Gethmann-Siefert'in makalelerinden faydalanılabilir. Şunu söylemekle yetinelim; eserin sistematik yapısı noktasında Hotho'nun metni, doğrudan Hegel'in kendi elinden çıkma metinler tarafından geniş ölçüde destekleniyor. Sadece, Goethe ve Schiller hakkında verilen şu ya da bu estetik yargının ayrıntısıyla ilgili bazı soru işaretleri söz konusu olabilir gibi gözüküyor.

amaçtır, fakat sanat en ulvi olanı bile duyulur biçimde temsil eder ve böylece onu doğaya, duyulara ve duyumsamaya özgü tezahür kiplerine yaklaştırır."[3]

Hegel bunu durmadan tekrar ediyor: "Sanat hakikati sunma amacındadır." Belli bir Platoncu geleneğin düşündürebileceği gibi saf illüzyon olmak bir yana sanat, din ve felsefeninkine özdeş bir hedefe sahiptir ve sanatta hakikat *fenomenler*, *yapıt* denen duyusal tezahürler şeklinde sunulsa bile, "sanatın bu fenomenlerine çok daha yüksek bir gerçeklik (*Realität*) ve gündelik gerçeklikten (*Wirklichkeit*) çok daha sahici bir varoluş (*Dasein*) atfetmek" uygundur. (I, s. 22) Zira Hegel derslerinde defaten bu nokta üzerinde durur; hakikatin duyusal sunumu güzel eserde o şekilde gerçekleştirilmelidir ki, var olan iki öğe birbirleriyle keyfî değil, tersine, kelimenin en güçlü anlamıyla muvafık biçimde ilişkilendirilsin: "Sanatın malzemesi idedir, formu ise bu idenin duyusal ve imgelenmiş yapılanışıdır. Gelgelelim sanat bu iki boyutu o şekilde dolayımlamalıdır ki, bunlar uyumlu hale gelmiş serbest bir bütünlük teşkil etsinler." (I, s. 100) Hegel yalnızca güzellik kavramının farklı algılanışlarını değil, bizzat farklı sanatları da konu alan *kronolojik* hiyerarşi ilkesini böylesi bir uyumlulaştırmanın farklı kipliklerine oturtacaktır. Bu ilkeyi açıklamadan önce –ki bu, Hegelciliğin hangi noktalarda, elbette çok genel bir şekilde, Kantçı estetiğin kazanımlarına geri döndüğünü tam olarak anlamayı sağlar– bu basit sanat tanımının ne şekilde klasisizme bir üçlü geri dönüşü ifade ettiğini kavramış olmamız gerekiyor.

1. Öncelikle burada yeniden canlandırılan "kartezyen" zihin

[3] Hegel, *Vorlesungen über die Asthetik*, Theorie Werkausgabe, Suhrkamp Verlag, 1970, cilt I, s. 21.

kavrayışıdır. Hegelci zihin/tin kavramının *Metafizik Meditasyonlar*'dan alındığını iddia etmek elbette söz konusu değildir; kartezyen bilinç ile Hegelci zihin/tin arasındaki mesafe elbette büyüktür ve yok sayılamaz. Ne ki, Descartes'ta olduğu gibi (ve Kantçı deha kuramındakinin aksine) zihin/tin burada kendisini sınırsız idare edebilme gücü yüklenmiş olarak görülür: Bu da en azından son kertede, yani kavramına uygun düşünüldüğü takdirde zihnin/tinin en küçük bir *kapalılığı*, Kant'ın sanatçının yaratıcı gücüne atfetmekte tereddüt etmediği o *doğallığın* en küçük bir parçasını bile barındıramayacağı anlamına gelir. Hegel için bu noktada şüpheye hiç yer yoktur: Gerçek güzellik zihnin/tinin bir yaratımıdır ve yadsıyamayacağımız bir şey varsa o da, "zihin kendini düşünmek, kendi bilincine, hatta kendisinin ve kendinden çıkan her şeyin *düşünsel* bilincine varmaya muktedirdir. Zira zihnin en asli özünü teşkil eden şey tam olarak, *düşünmektir*. [...] Oysa gerçek bir şeyler barındırdıkları ölçüde sanat ve sanat yapıtları, tasarımları duyusal görünüşlerin etkisini taşımalarına ve duyusala zihin yoluyla ulaşmalarına karşın, zihinden neşet etmeleri ve onun tarafından üretilmeleri dolayısıyla bizatihi tinsel düzen içinde yer alırlar." (I, 27)

2. Bu durumda Hegelci felsefenin duygu estetiğinin tam zıttı bir yerde durduğunu ve Hegel'in, Dubos ve Bouhours için "inceliğin özü" demek olan "kalbin" o "dile gelmezin" akıldışılığını, özellikle "Fransa'da" kartezyen klasisizme karşı savunanlara karşı mesafe almasının bu geleneği tanıması sayesinde olduğunu anlarız: Gerçekte söz konusu olan, "özellikle güzellik üzerine yazılmış bazı Fransa menşeili yazılarda" (I, 19) rastlanan, "güzel sanatların esaslı bir bilimsel değerlendirmesine karşı gelişen çekincelerle" –ve açıkça söylemek gerekir ki, Baumgarten ve *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'yle de– hesaplaşmaktır.

3. Öyleyse kesinlikle iddia edebiliriz ki –burada Hegel'in, klasik estetiğin yörüngesine dönmek için Kant'tan ne derece ayrıldığını görüyoruz– güzel sanatlar yalnızca felsefi düşünüme yol açmaya layık olmakla kalmaz, fakat bu sanatlar özellikle, gerçek anlamıyla bilimsel bir değerlendirmeye tamamıyla uygun birer nesnedirler. (I, 18) Buradaki nüans önemlidir: Bu nüans sanatın, felsefi düşünümün kendisine dışarıdan uygulandığı akıldışı bir nesne olmayıp, bilimin gelişmesinin, yani zihnin/tinin bütün sistematikliği içerisindeki gelişiminin *asli bir parçası* olmasını ifade eder.

İşte sanat bu sıfatla, tam olarak olduğu şey haline gelir: Sanat hakikatin, kendi has (içsel) bir gelişime (tarihselliğe) sahip bir uğrağıdır, fakat yalnızca bir uğrak olması dolayısıyla *dışsal* tarihselliğe de sahiptir: Bilimin bütüncül sistemi içerisinde, sanatın bir *öncesi* (burada incelemeyeceğimiz devlet) ve bir *sonrası* (bir sonraki alıntıda belki de daha iyi anlayabileceğimiz gibi din ve felsefe) vardır: "Sanat, öncesini doğada ve hayat alanlarında bulduğu gibi, bir *sonra*ya, yani mutlağı kavrama ve sunma kipliğini aşan bir alana da sahiptir. Zira sanat kendinde hâlâ bir sınır barındırır, dolayısıyla da bilincin daha üstün formlarına dönüştürülmesi gerekir" (I,141): İşte Hegel'in, önce din sonra da felsefede sanatın *kendisini ortadan kaldırmasının* aşamalarını kronolojik olarak kademelendirmekten ibaret olan estetik ilkeyi bizlere sunduğu bölümdür bu. Zira bildiğimiz gibi sanatın barındırdığı sınır hiç de duygu estetiğinin safça düşündüğü gibi (ki bir başka saflık da duygu estetiğinin bu sınırda, güzelliğin hakikate üstünlüğünü bulmasıdır), sanatın akıldışı bir öğe içermesi ya da onda aklın haricinde bir düzen bulunması olgusu değildir. Elbette Hegel'in bahsettiği sınır, hakikatin kendisini içinde ifade ettiği *duyarlığın sınırıdır* – felsefi bakış açısından, tanrısalın bakış açısından bu duyarlık, Leibnizci teodisede oldu-

ğu gibi Hegelci *sistem* içerisinde de hiçbir ontolojik değere sahip değildir.

Demek ki, bizatihi tarihsel olan bir hakikatin duyusal sunumu olarak sanatın içerisine tarihselliği dahil etmenin klasisizmin tersi olmadığını, aksine bunun, klasisizmi nihayet kendi kavramına, barok ve duyguculuğa karşı savaşındaki haklılığına uygun hale getirmek ve fiiliyata geçirmenin en emin yolu olduğunu anlamak gerekir. *Dersler*'in tamamını şekillendiren güzelin *üç boyutlu tarihselliği*, Hegelci estetiğin bu düğüm noktasında bütün mânâsına kavuşur. Bunu uygun bir şekilde ifade etmeyi deneyelim:

1. İlk Tarihsellik: Sembolizm, Klasisizm, Romantizm

Hegel'in sanatsal güzellik kavramının kurucu iki uğrağının *eklemlenişini* tanımlama tarzını yeniden ele alalım: "*İlk olarak* bir içerik, bir amaç, bir anlam; *ikinci olarak* bu içeriğin ifadesi, fenomeni ve gerçekliğiyle" karşı karşıyayız; "*üçüncü olarak* ise bu iki uğrak birbirleriyle o kadar iç içe geçmiştir ki, dışsal olan, tikel olan münhasıran içsel olanın temsili şeklinde ortaya çıkar." (I, 132) Sanat bir dil gibi, bugün söylediğimiz şekliyle gösteren ve gösterilen olarak yapılanmışsa da, gösterenin, duyusal biçimin ilkece hiçbir şeyi keyfiliğe bırakmaması dolayısıyla sanat dillerden oldukça farklıdır: "Sanat yapıtında içerikle özsel ilişki içinde olmayan ve bu ilişkiyi ifade etmeyen hiçbir şey yoktur." (*a.g.e.*) Bir hakikati estetik tarz dışında ifade etmenin farklı şekilleri vardır; fakat estetik tarzı diğerlerinden ayıran şey, duyusal olmakla birlikte ifade biçiminin kesin biçimde hiçbir şeyi olumsallığa bırakmayışıdır. (I, 101)

Bu basit tespitten büyük sanat türlerinin kademelendirilmesi ilkesi çıkar: "Sanat, düşünce ve tinsellik biçimlerinde değil de

duyusal biçim içerisinde, ideyi vasıtasız görüye genel olarak sunmaktan sorumlu olduğu için ve bu sunum değerini ve saygınlığını, ide ile form gibi iki uğrağın birliğinden ve örtüşmesinden aldığı için sanattaki mükemmelik düzeyi, hakikatin kavramına uygunluğu söz konusu olduğunda, idenin ve formun birbirlerini şekillendirişindeki bütünlük ve sıkılık derecesine bağlıdır." (I, 103) Kademelendirme ilkesi böylece iki ayrı boyutu kapsar hale gelir:

– Bir sanat türünün üstünlüğü önce idenin hakikatini, *duyusal şekille de olsa* birebir ifade etme kapasitesiyle ölçülür; bu bağlamda sanat, Kant'tan sonra Hegel'in "*ideal*" olarak adlandırdığı şeyin, yani idelerde içerilen tümel ile idenin büründüğü duyulur forma içkin olan tikelin sentezi olarak anlaşılan bireyliğin peşindedir: "Zira bu şekliyle ide kuşkusuz kendinde ve kendisi için olan gerçektir, fakat bu gerçek henüz nesnelleştirilmemiş bir tümelliğe göredir", oysa güzellik idesinde, yani tikel bir formla bireyleşmiş ya da tikel bir formla birliği içinde bireyleşmiş olan ide ideale yakınlık arz eder: Öyleyse sanattaki gerekliliğin, "ide ile somut gerçeklik olarak formunun mükemmelen uygun kılınması" (I, 104, 105) olduğu söylenebilir. Ve işte, estetik tarihini sarsan "ilerlemeler" de bu gereklilik uyarınca değerlendirmelidir.

– Fakat bu şekilde ifade edilen kademelendirme ilkesinin tamamen yetersiz (soyut) kalacağı ortadadır. Zira sanatın değeri – ki burada da Hegel'in klasisizmi kendini gösterir– idenin derinlik (somutluk) ve zenginliğine (ki derinlik ve zenginliğin aslında bir olduklarını göreceğiz) bağlıdır. Gelgelelim bu somutluk özelliği de *tarihsellikten* kaynaklanır: "Zira tin, saltık özünün hakiki kavramına ulaşmadan önce, bu kavram içerisinde temellenen aşamalarla dolu bir güzergâh izlemelidir ve sanki doğrudan bağlıymışçasına uygunluk gösterdiği şey, içeriğin bu güzergâhıdır; bu, tinin sanatsal tin olarak içinde kendi bilincine ulaştığı sanat

türlerinden oluşan bir güzergâhtır." (I, 103)

Hegel'in klasisizm ile tarihselliği tam olarak ancak bu belirli noktada uyuşturmayı başardığını kavrayabiliyoruz; burada tarihsellik klasisizme azami gücü bağışlamış olur: Dubos'da olduğu gibi, sanatın hakikatin duyusal bir tezahürü olduğu tezine karşıt bir sav oluşturan sanat tarihinden epey farklı biçimde, tarihsellik burada bu tezi ustalıkla doğrular; "gerçek" hakikat bizzat tarihi olduğu (en azından 17. yüzyılda klasiklerin "hâlâ" bu terime atfettikleri naif anlamıyla "ebedi/ezeli" olmadığı) için, bu hakikatin duyusal tezahürlerinin bir tarihi de zorunlulukla var olmalıdır. Demek ki burada, sanatı bilimsel nesneye dönüştürme projesinden vazgeçmeyi gerektirecek hiçbir şey yoktur; ne de sanatın "aşılamazlığı"nı savunabilmek mümkündür. Tam tersine, bu iki tema sıkı sıkıya birbirine bağlıdır ve sanat *duyusal düzeyde*, kendisi de tarihsel olan hakikatin tarihsel bir tezahürü olduğu içindir ki, *bir süreliğine* yararlandığı duyusallığa *son kertede* burun büken içeriğin tinselliğiyle daha uyumlu ifadelere ulaşmak adına sanatı aşmak düşünülmelidir.

Sanat diğer dillere benzemeyen bir dil olduğu için, form ve içeriğin, gösteren ve gösterilenin ilişkisi keyfilikten bir şey barındırmadığı için, içeriğin tarihselliği aynı zamanda formun da tarihselliğidir. Başka deyişle, sanatların kademelendirilmesi ilkesini, estetik alanda formun kusurluluğunun kökensel olarak içeriğin kusurluluğuyla bağlantılı olduğunu söyleyerek tamamlayabiliriz: "Sanatın kusurluluğu, örneğin konuya bağlı bir teknik beceriksizlik olarak değerlendirilmemelidir, formun kusurluluğu içeriğin kusurlu oluşundan da kaynaklanır"; ve Hegel konuyu kültürel terimlerle de ortaya koyar: Şayet "Çinliler, Hintliler ve Mısırlılar" Tanrı'yı ancak "biçimsiz olan yahut yalnızca kötü ve asılsız bir belirlilik sunabilen bir form"dan müteşekkil imgeler

yoluyla yaratmayı başarabildiyseler, bu onların "mitolojik temsillerinin" bizatihi belirlenmemiş ve soyut olmaları sebebiyledir. (I, 105) Demek ki sanatsal güzellik, "tikel form ve aşamalar bütününü yalnızca idenin gelişimi sayesinde" katedebilir; böylece üç büyük uğrak: *sembolik*, *klasik*, *romantik*, "içerik ve formun farklı ilişkilerinden, bizatihi ideden çıkan ve böylece bu farklı alanların ayrımı için hakiki bir ilke sunan ilişkilerden" ibarettir. (I, 107)

Büyük üretim biçimlerinin, *sanatın tarihsellikle ilk ilişkisi* şeklinde ortaya çıkan bu üçlü dağılımı (nispeten) iyi bilinir. Öznelliğin tarihi olarak anlaşılan bir estetik tarihi açısından bu üçlü dağılım, *olumsuz yönden* de olsa Kant'ta, *felsefi laiklikten* ayrılmaz olan tanrısalın gerileyişini estetikle birleştiren özel bağlantıyı teşhis etmeke açısından çok önemli bir fırsat sunar: Hegel, Leibnizci mükemmel sistem projesini gerçekten tamamladığı için ve bunu yaparken de felsefeyi, insanın sonluluğu bakış açısının (*düşünümsel öznelliğin*) tanrısal bakış açısı (*mutlak öznenin* veya bilginin) lehine insan tarafından aşılması girişimi haline getirdiği içindir ki, sanat biçimlerini kademelendirişi yalnızca kronolojik bir mahiyet, bir zamansallık mantığı özelliği kazanmakla kalmamış, sanatın ölümünü ilan etmeye de varmıştır. Gerçekten bu üçlü dağılım iki türlü de okunmaya müsaittir: idenin derinleşmesinin formların çeşitliliğine dayattığı farklı aşamalardan geçen sanatın kendini açınlayışı olarak; ama aynı zamanda da sanatın öz yıkımı olarak... Zira bu süreç içerisinde sanat, kendi türü içinde mükemmelliğe ulaştığı anda bile kaçınılmaz olarak, idenin en uygun ifade şekli olmadığını, tanrısalın din ve nihayet felsefi düşünce tarafından gerçekleştirilen *temsilinden* aşağı konumda olduğunu fark etmek zorunda kalacaktır. İşte diğer iki tarihsellik biçimine dalmadan önce kavranması gereken sanatın bu paradoksal yapısıdır; diğer iki biçim bu kendini açınlama ve

kendini aşma yapısını bu yolla etkiler ve tamamlar.

Öyleyse sanat işe *sembolik* olmakla başlar. Bu ilk uğrak özel bir güçlük çıkarmaz, kademelendirme ilkesi uyarınca onu etkileyen ikili kusurluluğu tespit etmek kolaydır: Gerçekten de sembolik sanat formu kusurludur, nitekim bir yandan "bu form içerisinde ide bilince ancak belirlenmemiş şekilde, soyut bir belirlilikle ulaşır ve öte yandan tam da bu yüzden anlam ve formun uyumu da ancak kusurlu ve soyut olarak kalır." (I, 109) Bunun iki *görünür* sonucu vardır.

İde henüz, kazanacağı biçimi somut biçimde saptayamayacak denli belirlenmemiş olduğundan, sembolik sanat, isminin de telkin ettiği gibi, genellikle ifade edilecek içeriğin basit *temsilleri* olan doğal nesneleri kullanır; örneğin güç, bir aslan resmiyle sembolize edilebilir. Bu durumda doğal nesne olan form *sanki* ideyi barındırıyormuş gibi hareket edilir, fakat açıktır ki, sanatın iki uğrağı arasındaki ilişki burada tamamen dışsaldır. Zira gerçekte ide doğal nesnede bulunmaz ve bu ilişki de, gayet güzel söylendiği gibi yalnızca *sembolik* olmakla kalır.

Bu durumda ide, formuna dışsal olan böyle bir ilişkiyle yetinemez ve Hegel'in gözünde yücenin uğrağı olan bu yetersizlik içerisinde sembolik sanat kendi yıkımını başlatır, kendini açınlama kendini aşmaya dönüşür. Yüce ile sembolik arasında nasıl bir bağ kurulabilir? Almancada yüce bir şeyin *üzerinde* yükselen mânâsındaki *erhaben*'le karşılanır. Gelgelelim ide kendisine uyan formun bu yetersiz aranışı sırasında kendi aşkınlığını, yani beceriksizce kendisine iliştirilen bütün duyusal biçimlerin üstünde oluşunu tecrübe eder. Dolayısıyla ide tam anlamıyla işkence ettiği doğal fenomenler karşısında zorba kesilir ve en nihayet onları kendine uydurma girişimini reddeder: Öyleyse sembolik sanat abidevi ve görkemli nitelikleriyle, henüz tamamen

soyut ve belirlenmemiş olan idenin üstünlüğünü anlatmaya çalışan "devasa ve kocaman yapılarda" olduğu gibi, rahatsız edici çeşitlilikleri ve yapay zenginlikleri aynı yetersizlik duygusunu yaratan "yüz kollu ve yüz gövdeli" Hint heykellerinde ifade bulur.

İşte *klasik* sanatın taçlandırdığı, kifayetsiz kalan bu çabadır: Şayet ideal, formun ve içeriğin, duyulur temsil ile fikrin mükemmel uyumu şeklinde tanımlanırsa, bu ideale yalnızca klasik sanatla ulaşabilir ve mükemmel güzellik alanına ancak bu yolla dahil olabiliriz. Burada bizi ilgilendiren bakış açısı içerisinde, ikinci aşamanın bu kurucu paradoksunu iyi anlamak önemlidir: Gerçekten de bu ikinci etap Hegel'in sistemi içinde sınırlandırılmış bir düzenin üstün mükemmelliği, en kâmil sanat şeklinde ortaya çıkar; yine de her şeye karşın ideyle uyumsuz bir sanattır bu. Çünkü ide, sembolik sanatta olduğu gibi burada da, isterse mümkün en büyük uygunluğa ya da içeriği tarafından azami oranda içsel belirlenmişliğe sahip olsun, duyusal bir form içerisinde tam olarak somutlaşmakla tatmin olamaz. Sembolikten klasiğe geçişte meydana gelen şey gerçekte nedir? Kademelendirme ilkesine göre, kendisini belirleyen idenin hem daha somut ve zengin hale gelmesi, hem de bunu yaparken deyim yerindeyse kendine özgü formu üreterek, yalnızca içeriği değil, fakat aynı zamanda kendisine tam olarak uyan biricik ifadeyi de belirlemesi gerekir. Öyleye klasik sanat *dışsal* doğadan, ideyi sembolize eden formları, tinselliği almakla yetinemez artık. Ve yine de bir sanat olarak ve bu şekliyle de hakikatin duyusal bir sunumu, yani bir anlamda her şeye karşın tamamen doğal olan bir sunumu olarak kalmalıdır: "Dolayısıyla böyle bir içerik için, doğanın düzeninde, kendinde ve kendisi için tinselliği *asli* yüklemi olarak barındıran bir şey aramak gerekir." (I, 110)

Bu şekilde ifade edilen bir denkleme uygun tek doğal form

insan formudur ve esas itibariyle Hegel'in gözünde klasik sanat, insanın ve tanrısalın görünür birliğini sunan Yunan heykellerinde somutlaşmıştır: İnsan bedeni, özellikle de yüz, "tine uygun tek duyusal fenomen" olarak ortaya çıkar. Elbette estetik hayatın bu yeni aşamasında, sembolik aşamada olanın tersine, bedensel olan "artık basit bir duyusal varoluş (*Dasein*) değil, tinin doğal formu ve varoluşudur; bu yüzden de onu yalnızca duyusal olanın her tür eksikliğinden ve fenomenin olumsal sonluluğundan kurtarmak gerekir." (I, 110) İşte Yunan sanatının beden ve yüzlerin dingiliğinde diğer sanatlardan ziyade ifade etmeyi başardığı şey budur. Bu sanat böylece ideal olana ulaşır, çünkü bir yandan ide, kendisini öznellik olarak kavrayabilecek kadar yeterli bir gelişme göstermiş, diğer yandan ise bu öznellik hiçbir keyfilik barındırmayan ifadesini insanda bulmuştur. Fakat tam da bu noktada sanatın paradoksu gün ışığına çıkar.

Zira en kâmil sanatta kendisini bu şekilde ifade eden öznellik henüz sonlu, insani bir öznellikten ibarettir ve tam da bu sebeple doğal olan, yani *estetik* (duyusal) bir hüviyete girer. Bir anlamda sanat bu konuda bir şey yapamaz: Mademki ideyi bir duyusal form içerisinde sunmak sanatın özüdür, duyusallığa, dolayısıyla da sonluluğa yapılan her türden referansı nasıl aşabilir? Bir başka anlamda, sanatın mükemmelliğe ulaştığı uğrağı bile mahkûm eden şey tam olarak budur: Bu uğrak *öncesinde*, söz konusu sınırlılık raslantısal ve geçici bir kusurluluğa yüklenebilirken, nihayet ideale ulaştığımız bir durumda bu artık mümkün değildir. Hegel'e gerçekten de *gevşek* terimlerle, en kâmil sanatın insanmerkezliliğini tanımlama gereğinden bahsettiren sebep budur: "Gerçi şahsileştirme ve insanileştirmeyi tinsel olanın bayağılaştırılması diye mahkûm ettik; fakat sanat, tinseli duyusal şekilde görünebilir kılma eğiliminde olması dolayısıyla bu insani-

leştirmeye takılıp kalmak durumundadır..." (I, 110) Doğru ide, Yunan heykellerinin temsil ettiği insanın ve tanrısalın bu birliğidir; fakat aynı zamanda insan bedeninde ifade bulması dolayısıyla bu temsilin estetik, duyusal nitelikli kalması, bizatihi tinselliğin kavranışından kaçınılmaz şekilde doğan bir sınırdır: "Bu yüzden tin de tamamen saltık ve ebedi değil, tikel ve insani olarak belirlenir..." Dolayısıyla mükemmelliğine karşın klasik biçim de, bu halini sürdüremez: "Klasik biçim şüphesiz sanata özgü olan duyusal form verme işleminde en yüksek düzeye ulaşır ve şayet onda kusurlu olan bir şey varsa bu, yalnızca sanatın kendisinden ve sanatsal alanın sınırlılığından kaynaklanır." (I, 111) Burada geçen "yalnızca" kullanımına dikkat çekelim. Bu ifade biçimi ilginçtir; estetiğin tarihinin aklın metafiziği dahilinde, aslında estetiğin aşılmasının tarihi olduğunu doğrular. Klasisizmden romantizme geçişin en somut şekilde tanıklık ettiği şey de budur.

Romantik dönemle birlikte aslında "sanattan çıkışın sanatı" şeklinde adlandırabileceğimiz bir döneme gireriz: Romantizm aslında "sanatın kendisi tarafından aşılması" olarak tanımlanır; bu aşma "yine de sanata özgü biçim ve alan içerisinde kalır." (I, 113) Paradoks, üzerinde durulmayı hak ediyor. Nitekim kademelendirme ilkesinin ikili yapısını (içerik/form) dikkate alıp almadığımızı açığa vurur.

Bir yandan romantik sanatın içeriği klasik sanatın içeriğinden daha yüksek düzeydedir: Klasik sanat tinin, sonlu ve sonsuzun, tanrısalın ve insani olanın sentezi olduğu fikrine ulaşmıştır, bu birlik duyulur alanda *ideal* bir şekilde Yunan heykelleri tarafından temsil ediliyordu. Fakat sonlu ile sonsuzun bu birliği Yunanlarda halen bir *kendinde* olarak, gelişmemiş ve belirlenmemiş bir dolaysız birlik olarak kalır. Tam da bu yüzden, bizzat sınırlılığı dolayısıyla bu tinsel içerik, duyusal alanda kendisine mü-

kemmellen uygun bir ifade bulabilir. (I, 111) Buna karşın romantik sanatta bu, kendinde, kendi için haline gelir: Tin, tanrısal ile insaninin, sonsuz ile sonlunun birliği olduğunun *bilincine varır*. Yunanların tanrısından tin, yani *içsellik*, *kendi için* olan Hıristiyanlığın Tanrı'sına geçeriz.

İçerikteki bu değişiklik kaçınılmaz olarak forma da sıçramak durumundadır: Bu yeni şartlar altında, "bu içeriğin gerçekliği açısından *doğru* öğe artık tinselin dolaysız ve duyusal varoluşu, insan bedeni formu değil, *kendinin bilinçli içselliğidir*. İşte bu yüzden Hıristiyanlık Tanrı'yı *tin olarak*, tikel, bireysel değil, fakat saltık tin olarak tasarlaması dolayısıyla *tinde* ve hakikatte temsilin duyusallığından tinsel içselliğe çekilmek durumunda kalır ve içeriğin maddi öğesini ve varoluşunu (*Dasein*)" tanrısalın Yunan temsillerinde olduğu gibi "bedenden değil, tinsel içsellikten çıkarıp almak durumundadır." (I, 112) Romantik sanatın paradoksal durumunu kavrarız böylece: Tanrısalın doğru, tinsel bir temsiline nihayet ulaşmış olan bu sanat, tanrısalın artık onu tikelleştiren, dolayısıyla da bireyleştirerek deforme eden duyusal malzeme içinde ifade edilemeyeceğini fark eder: "Bu şekilde elde edilen yeni içerik duyusal temsile, sanki bu temsile tekabül ediyormuş gibi bağlı değildir; tersine, tinsel birlik içerisinde düşünülmek, aşılmak ve olumsuz olarak vazedilmek zorunda olan bu dolaysız varoluştan özgürleşir." (I, 113) Öyleyse romantik sanatın içeriğini kurmak durumunda olan *iç dünyadır* ve artık sunulacak olan da budur.

Paradoks da buradadır zaten: Sanat romantik olurken sanatlıktan çıkmamıştır ve bu haliyle duyusala, dolayısıyla da dışsallığa bir şekilde içsel olarak bağlı kalmıştır. Öyleyse formla ilgili bütün sorun, saf içsellik (bilinç, kendi-için) olan içeriğin duyusal dışsallıkta uygun şekilde nasıl sunulacağını bilme sorunudur.

Romantizmle birlikte "içsellik, dışsallık üzerindeki zaferini kutlar ve bu zaferi bizzat dışsallık içinde ve onun aracılığıyla görünür kılar" (*a.g.e.*): Sonuç olarak romantik sanat içsel hissin, duygunun ve *duyarlığın formları* bakımından düşünecek olursak, mekândan ziyade zamanın sanatı olacaktır. Burada estetiğin Hegel için nasıl duyarlığı aşmak gibi tuhaf bir misyona sahip olduğunu, romantik sanatın bu bağlamda sanattan çıkışın ve dine geçişin sanatı olduğunu görürüz. Romantik sanatın kendisine doğru yükseldiği ide tinin idesidir, Yunan bireyselliğinde dışsallaştırılmamış olan güzel, kendinin bilincidir; romantik sanat rasyonel olarak klasik sanattan üstün olmakla birlikte *estetik açıdan* bir şekilde ondan aşağı hale gelmek durumundadır: Gerçekten de mesele bundan böyle açıkça düşman olarak tanımlanan bir duyarlıkla mükemmel uygunluğu aramak değildir.

İşte romantik sanatın klasik sanata özgü mükemmellikten vazgeçmesini ve semboliğe özgü rahatsız edici içerik ve form parçalanmasını sürdürmesini gerektiren şey de budur. Bu uğrak bir ölçüde yüce uğrağına benzer, zira İde, yeniden duyusalın üzerinde konumlanır, fakat burada büsbütün farklı bir sebeple böyledir: Henüz belirlenmiş olmadığı için değil, fazlasıyla zengin ve somut bir hale geldiği için formla arasına bir mesafe koymalıdır: "Böylelikle alakasızlık, uygunsuzluk ve fikir ile içerik arasındaki ayrım –sembolikte de olduğu gibi– bir kez daha ortaya çıkar. Fakat arada şu temel fark vardır: İdenin semboldeki kusurluluğu formdaki kusurları da yönlendirir, fakat romantizmde ide, kendi başına, mükemmel ruh ve tin olarak tecelli etmek durumundadır; bu yüksek mükemmellik sebebiyledir ki dışsallıkla uygun bir uzlaşımdan kurtulabilir, zira ide burada hakiki gerçekliğini ve tezahürünü yalnızca kendi içinde aramalı ve gerçekleştirmelidir." (I, 114)

İdenin formuyla olan ilişkisindeki bu üç uğrak (sembolizm,

klasisizm, romantizm) "güzelliğin gerçek idesi olarak idealin araştırılması, yakalanması ve aşılması"nı içeren bir sürecin üç safhası biçiminde ortaya çıkar. Bu ilk tarihsellik böylece bir ikincisinde, estetiğin özünde yakalanamaz, yani aslen eğreti olan karakterinin içinde belirginlik kazandığı daha özgül bir tarihsellikte çözünür.

2. İkinci Tarihsellik: Mimari, Heykel, Resim, Müzik ve Şiir

Farklı sanatların yine sıkı bir şekilde *kronolojik* olan kademelendirilme çabası oldukça öğreticidir. Bunun derin anlamını kavramak için öncelikle estetiğin bu yeni bölümlenmesinin öncekinden nerelerde ayrıldığını, bu sonuncuyla doğrudan ilişki kurarak anlamak gerekir; büyük sanat formları üçlemesi *–sembolizm/klasisizm/romantizm–* en genel olan ve bizzat güzel idesinin uğraklarını belirten bölümlemedir. Şimdi söz konusu olan özgül sanatları dikkate alarak, güzellik kavramının tek tek yapıtlar biçiminde, "dışsal buradalık"ta somutlaşmasının başlıca aşamalarını çözümlemektir. Demek ki farklı sanat türleri ile güzel idesi arasında yakın bir bağ olmalıdır, çünkü türler aslında bu idenin duyusal gerçekleştirilişidir. (I, 114, 115) Romantik sanat hakkında söylenenler yardımıyla ikinci kademelendirme ilkesini kavramak kolaydır: Hegel, akli hakikatin "duyusal temsil"i olarak sanata içsel olan paradoksu izleyerek, gayet mantıksal bir şekilde, en yüksek sanatın duyusal alanı, yani bir açıdan *sanatı sanat yapan şeyi* azami ölçüde aşmayı başaran sanat olduğu tezine ulaşır. Koşut olarak, sanat, maddi malzemenin dışsallığı tarafından engellenmiş olarak kaldığı oranda, kademelendirmede daha aşağı düzeyde bulunmayı hak eder.

Demek ki sanat her şeyden önce, duyarlığın (dışsallığın) en

mükemmel formu oluşuyla mekânsallıktan özgürleşmelidir ve bu şartlarda Hegel için aşağıdan yukarıya doğru bakıldığında ilk sıradaki sanatsal biçimin neden *mimari* olduğu anlaşılır; yalnızca mekânın üç boyutlu düzeninde ortaya çıktığı için değil, fakat bunun da ötesinde, ideyi temsil için –ya da belki de ihata* etmek için demeliyiz, çünkü en gözde uygulama alanı tapınakların inşasıdır– kullandığı malzemeler tamamıyla inorganik doğadan alındığı için böyledir. Dolayısıyla mimari tinsellikten en uzakta konumlanır, özü itibariyle sembolik sanata tekabül etme eğilimi de buradan kaynaklanır.

Tam da duyusal malzemeyi ideye daha uygun, yani daha az dışsal kılma projesi çerçevesinde, mimariden heykele geçeriz: Heykel de şüphesiz üç boyutluluk öğesi içinde kalır, fakat duyusal malzemeyi, ona örgütlü bir biçim kazandırmak adına yalnızca *mekanik* bir şekilde düşünmeyi bırakır, *bireylik* de buradan kaynaklanır – heykel, klasik ideale tamamen uygun bir şekilde ortaya çıkar: "(...) Mimariyle birlikte inorganik dışsal dünya saflaştırılır, simetrik bir şekilde düzenlenir, bu şekilde tinle akraba haline getirilir ve Tanrı'nın tapınakları ve sadık kullarının evleri bu zeminde yükselir. *İkinci aşamada* bireylik ateşi atıl yığına dokunduğu ve nüfuz ettiği ölçüde bizzat Tanrının kendisi bu tapınağa teşrif eder" (I, 118) sonsuz tine örgütlü insan vücudunun biçimini vererek...

Sanat bir kez kutsal tapınaklar inşa etmekten hoşlandıktan, buralara malzemenin yontusal örgütlenişinde somutlaşan bireylik olarak Tanrı'nın kendisini soktuktan sonra geriye cemaatle ilgilenmek kalır. Diyebiliriz ki bu üçüncü aşamada Tanrı insanlaşmıştır: Tanrı, görünmez kilisesini inşa edenlerin çokluğunda, düşünülmüş tin haline gelir. "Tanrı'nın heykeldeki sarsılmaz bir-

* Ar. *Havt – hita* "kuşatmak"tan *ihâta.* –ed.n.

liği ayrı bir içselliğin çokluğunda parçalara ayrılır; bu içselliğin birliği duyusal değil tamamen fikridir": Klasisizmden romantizme geçişte karşılaştığımıza benzer bir içselleştirme devinimi içerisinde heykel, sanattan kurtulma yolunda üç sanata, mekânsallıkla köprüleri atma projesinin gerçek anlamda tamamlanacağı üç aşamaya bırakır yerini.

Resimle başlayacak olursak, resim yalnızca inorganik malzemeden vazgeçmekle kalmaz (ya da aşağı yukarı vazgeçmekle demeliyiz: gerçek anlamda malzeme resim açısından asli bir unsur değildir), fakat aynı zamanda üçüncü boyutun zorlamalarından kendini kurtararak "görünür kılma edimini tinselleştirir." Hegel'in güzel ifadesiyle: "Resim, sanatı duyusal/mekânsal tamlıktan [*von der sinnlich-räumlichen Vollständigkeit*: Almanca metinde iki terim ayrılmayacak şekilde birbirine bağlıdır] yüzey boyutuna indirgemek suretiyle de malzemesel ögeden kurtarır." (I, 121) Dışsal hacmin "tamlığını" bir yana bırakmanın karşılığında elde ettiğimiz yeni sanatsal tür öznel duyguların ilk ifadelerini, içselliğe yaklaşmayı mümkün kılar: "Duygu, temsil, gaye olarak insan kalbinde yer bulabilen her şey, insan kalbinde doğabilecek her şey, resmin çok renkli malzemesini teşkil edebilir." (*a.g.e.*)

İşte müziğin altını oyacağı bu içselliktir, çünkü müzik diğer estetik türleri arasında mekânsallıktan tamamen kurtulabilen ilk türdür: "Hâlâ duyusal olmakla birlikte, müziğin malzemesi öznelliğin ve tikelleşmenin daha derin bir düzeyine erişir." (I, 121) Aslında ses bizi zamansallık düzenine, yani Kant'ın diliyle konuşmak gerekirse içsel duyunun alanına sokmak üzere "mekâna özgü kayıtsız bir arada-varoluşu" (*a.g.e.*) aşar. Müzikal notalar *noktalar* gibi değerlendirilebilir: Mimariden heykele, ondan da resme geçerken hacimden yüzeye geçtiğimiz gibi, burada da çizgiden noktaya geçeriz. Ve aynı benzetmeyi sürdürürsek, dışsal-

lıkta kaybettiğimizi içsellikte kazanırız: Müzik, insan ruhunun tutku ve duygularındaki sonsuz çeşitliliğin ifadesiyle gerçek anlamda akrabalık kuran ilk sanattır.

Romantik sanatlara özgü bu içselleşme devinimi şiirle tamamlanır. Müzikte ses hâlâ duyarlığa bağlıdır, burada duyarlık artık dışsallık biçiminde bulunmamakla birlikte, bilincin zamanı içinde somutlaşır. Gayet basit bir şekilde söylemek gerekirse: Müzikal sesler *doğaları gereği duygusaldırlar*. Şiirde ise tersine, ses bu tinselleşmiş duyusallık biçimiyle arasına mesafe koyar: Ses burada, bugün dilbilimde "işaretin keyfiliği"nden bahsederken kullandığımız anlamda *keyfi* hale gelir: "*Ses*, anlamı temsiller ve düşünceleri ifade etmek olan eklemlenmiş sesler vasıtasıyla *sözcük* haline gelir..." (I, 122) Böylece bir "tinsel/zihinsel nokta" haline gelir: zira "müzikte henüz içsellikle dolaysız biçimde bir olan bu duyusal öğe burada bilinç içeriğinden ayrışır, oysa zihin bu içeriği kendinde ve kendisi için belirler; bu içerikten şüphesiz sesler olarak faydalanır, ancak yine de bu sesler değeri ve içeriği olmayan kendinde bir işaretten ibarettir." (I, 122, 123)

Öyleyse şiir, estetik tarihinin başından beri hedefe koyduğu sanattan çıkışın sanatıdır; şiirde, en azından Hegel'e göre, duyarlık yerini öznel bilinçte *temsil edilen* tinselliğe bırakacak denli silikleşir. Şayet sunulacak idenin tanrısal olanın idesi olduğu hesaba katılırsa, sanatın sonunun tinden daha üstün bir alana geçiş anlamına geldiği anlaşılır; yine bu alanın, Hegel tarafından daima, tanrısalın *temsiliyet* kipliğinde kavranması olarak tanımlanan dinden başkası olamayacağını da fark ederiz. Fakat bu tespitle birlikte üçüncü bir tarihsellik biçimine geçeriz. İlk iki – bizi sembolizmden romantizme ve ardından da mimariden şiire götüren– tarihsellik estetiğe içseldiler. Şimdi eksenden ayrıldığımıza göre, estetiği, onu kapsayan bir zamansallık içinde, yani onu önceleyen ve sonralayan bütün bir sistemle ilişkisi içinde

konumlandırmamız mümkündür.

3. Üçüncü Tarihsellik: Sanatın Dinde Çözünümü

Sanatın, insanlık tarihinin miadını doldurmuş bir devrine ait olduğu yolundaki meşhur Hegelci tez burada tam olarak anlamına kavuşur. Hegel'in "en yüksek yönelimi açısından sanat bizce aşılmış (*ein Vergangenes*) bir şeydir ve öyle kalacaktır"; *bize göre* otantik hakikatini yitirmiş ve "yaşayan bir şey olmaktan çıkmıştır" (I, 25) diyerek ortaya koyduğu önerme ardışık iki düzeyde anlaşılmalıdır.

Elbette buradaki "bize göre"nin, öncelikle tarihsel bir bağlamı olduğu ve insanlığın çocukluk döneminden çıkmış "biz modernler"i kastettiği açıktır. Geçen zaman burada Yunan antikçağına göre değerlendirilir: "Yunan sanatının güzel günleri gibi, geç ortaçağın altın çağı da miadını doldurdu" (I, 24) ve durum buysa, bunun sebebi biz hakikati düşünmeyi amaçlarken duyusalın sınırlarını aşmamızı sağlayan bir "düşünüm kültürü", hatta akıl kültürü içinde yaşıyor oluşumuzdur: "İşte temelde bu yüzden bizim zamanımız sanata elverişli değildir." (I, 24) Yunan kültürü her şeyden önce bir estetik kültürü, bir güzellik diniyken, Hıristiyan modernlik, dini o kadar iyi tinselleştirmiştir ki, kültürel iklimimiz sanatla arasına belli bir mesafe koyabilmiştir. Bu konuda ikna olabilmek için, klasik sanatta ideal şekilde tecelli eden antik tanrısal ile Hıristiyanların tinselliği arasındaki farkı düşünmek yeterlidir: "Yunan tanrısı soyut değil bireyseldir; doğal formla ahenk içindedir. Hıristiyan Tanrı'sı da kuşkusuz somut bir karakter olmakla birlikte *tamamen* tinseldir ve *tin* olarak tin içerisinde bilinmek durumundadır. Demek ki onun varoluş ögesi, tanrı kavramının bütün derinliği hesaba katılmadan, içerisinde ancak noksan bir şekilde temsil edilebileceği bir dışsal

doğal form olmayıp esasen içsel bilgidir." (I, 103)

"Bize göre" böylece belirlilik kazanıyor. Artık şu anlama geliyor: Hıristiyan kültürün filozofları olan bize; tanrısalın bilinçte *temsil edilmek* için duyusal bir forma, dolayısıyla da *sanata ihtiyaç duymadığını* anlamayı başarmış bize göre. Mademki tanrısal olan saf tinselliktir, dünyanın estetik kavranışına, saltığın duyusal bir tasavvuruyla yetinebileceğimizi düşündüren şey katıksız bir saflıktır. Hakikatin duyusal temsili olmanın klasisizmin ve sanatın misyonu olduğunu düşünen Hegel, sanatın *–hakikatin temsilinin basit (şüphesiz daha az duyusal olduğu için daha üstün) bir kipliği biçiminde kavranan–* din içinde eridiğini ileri sürmeye kaçınılmaz şekilde sürüklenmiştir. Baumgarten vasıtasıyla Leibniz'den Kant'a süregelen geçişte hâkim olduğunu gördüğümüz mantık hem tersine çevrilir hem de doğrulanır: Kant, Leibniz'e karşı duyusalın özerkliğini temellendirirken tanrısalı basit bir ide, dini ise aslında aklın gereklilikleri tarafından dayatılan bir mazbut "pratik inanç" haline getirmeye sürüklenmişti. Böylece Kant bizleri *felsefi laiklik* alanına yönlendiriyordu. Hegel, Tanrı'nın bakış açısını bütün boyutlarıyla yeniden kurarak, insan aklının basit bir idesi olarak değil de hakikat olarak saltık özne kavramını yeniden üstlenerek, kaçınılmaz biçimde, duyusallığı "bulanık akliyatın krallığı" gibi gören eski Leibnizci tezi kullanmak durumunda kalmıştır. Dolayısıyla Kant'ın güzergâhını tersten kat ederek Hegel'in bizleri duyusal alanı, yani *estetik düşünümün bakış açısını* dinsel olanda aşmaya davet etmesi hiç de tesadüf değildir. Bu da sanatın "üçüncü tarihselliğini" açıklar.

Gerçekten de Yunan dünyasında sanata dair birtakım sınırlar belirmeye başlar: "Bize göre sanat, hakikatin varlık kazanmak için kullanabileceği üstün bir kiplik olarak değerlendirilemez artık. Aslında düşünce, tanrısalı duyusal kılan temsil olarak

sanat karşısına çok çabuk dikilir: Yahudilerde ve Müslümanlarda, hatta daha o zaman Hesiodos ve Homeros'un tanrılarına kuvvetle karşı çıkan Platon gibi Yunanlarda vardır bu. Doğrusunu söylemek gerekirse, kültürün ilerlemesiyle birlikte her halk için sanatın kendisini aşma sinyali verdiği bir an gelir." (I, 141-142) Ve Hegel'e göre bu an Avrupa'da Reform'la gelmiştir, bizzat sanattan istifade eden Hıristiyanlık en nihayet sanattan vazgeçmek zorunda kalmış, Tanrı temsilleri artık aynı şekilde heder edilemeyecek kadar yüksek bir tinsellik düzeyine ulaşmıştır: "Bilme, araştırma tutkusu ve aynı şekilde içsel bir tinsellik ihtiyacı Reformu tetiklemiş, dinsel temsiller de ruhun ve düşüncenin içselliğine dahil olabilmek için duyusal öğeden geri çekilmişti. Sanatın *sonrası*, hakikate uygun doğru form olarak tinin, yalnızca kendi içinde bir tatmin bulma ihtiyacı tarafından yönlendirilmesidir." (I, 142) Daha açık olunamazdı ve Reformla yaşanan bu geçiş, dinin form olarak *temsiliyeti* benimseyerek sanata kattığı her şeyi yoğunlaştırılmış bir halde ifade ediyor: Bu benimseyişle "saltık, sanatın nesnelliğinden öznenin içselliğine doğru yer değiştirir", öyle ki Hegel, "sanatın dine doğru *tekamülünden*" bahsedebilmektedir. (I, 142, 143)

Bildiğimiz gibi bu tekamül felsefeyle tamamlanır: Yalnızca felsefe içselliği, saltık tinin doğasına tamamen uygun bir şekilde düşünmeyi başarabilir. Zira din, saltık tini içselleştirebilmek adına, Tanrı'yı bilince dışsal bir nesne gibi temsil etmekten vazgeçmez: Bu olgu aslında *bizzat temsiliyetin* yapısına içseldir. Bu temsil aslında daima düşünümseldir; dolayısıyla da kaçınılmaz şekilde her nesnenin kendisine bir biçimde dışsal olduğu sonlu bilinç öğesi içinde yer alır. Sonlu bilincin düşünümünü anlamayı başaran spekülatif felsefe, saltık öznelliğin açınımının bir uğrağı olmaktan ibarettir ve bu bağlamda otantik tin saf düşünce hari-

cinde, sanatın nesnelliğiyle dinin öznelliğini uzlaştırabilecek başkaca hiçbir form içinde kendisini ifade etme yolu bulamaz.

Bu tuhaf uzlaşımın kiplikleri burada pek bir önem taşımaz (hem zaten bu uzlaşım olanağını doğrulamak için sistemle ilgili en genel tezleri, hatta sistemin tamamını açmak gerekir – elbette bunun başarılabileceğini kabul ettiğimiz takdirde). Buna karşın kavranması gereken şey, bu uzlaşımla birlikte doğal ya da sanatsal güzelliğin zihnin yetilerine indirgenemeyeceği yolundaki Kantçı fikrin "aşılmış" olduğudur. Kant öznellik metafiziğini eleştirmek niyetindeydi ve eleştirisinin doruğunda hiç şüphesiz estetik yer alıyordu. Bu çabanın Hegelci "aşılması"nın felsefi açıdan meşru olup olmadığı sorusu aslında Kant'ın ne ölçüde Hegel sonrası bir düşünür olduğu veya olmadığı şeklindeki başka bir soruyu getirir. Zaten bu soruya cevap vermeye çalıştım. Her halükârda pek az şüphe görütürür olan şey, estetiğin gidişatının uzun zamandan beri, belki günümüze kadar, bu iki model arasında tereddüt etmekte oluşudur. Belli bir ölçüde, duyusalın özerkliğini yeniden tasdik edişi bağlamında Nietzscheci estetik de bir "Kant'a geri dönüş" biçimi olarak anlaşılabilir. Fakat onu Kantçı estetikten yahut Hegelcilikten köklü şekilde ayıran, sanatın bir *dünya* olduğu fikriyle hesaplaşma yönündeki direngen iradesidir.

"Tarihsel Dünya" Olarak Sanat Üzerine

Kant'ın çok tuttuğu bir tez varsa o da bir güzellik *dünyasının* var olduğu yolundaki tezdir; bu dünya yalnızca *kozmolojik* fikirle ilişkisi içinde (ki yalnızca bu fikrin ona bir nesnellik –ortak beğeninin nesnelliğini– kazandırdığını kabul etmek gerekir) anlam kazanmakla kalmaz, bunun da ötesinde, bizzat sanatsal güzellik insan zihninin ürünü olmakla birlikte doğallıktan bir

parça barındırır; bu olmadan estetik alana ait olma hakkını tam olarak elde edemezdi. Deha kuramının anlamı, gördüğümüz üzere buydu.

Bu açıdan Hegel'in bu teoriyi, sanatsal güzelliğin doğal güzelliğe üstün olduğunu ileri sürerek sorgulayışının, sanatın *dünyasallığına* indirilmiş ölümcül bir darbe olduğunu düşünmek yanlıştır. Hegel'in dehasında doğallık kısmı âdeta yok olma eğilimindedir. Aslında bu kısım yok olmaya meyleder ve sanat kendisini tarihin ve öznelliğin güçlerine boyun eğmiş bulur: Metafizik muzaffer işleyişine kavuşur. Yine de öte yandan bir "klasik", yani burada tanımlandığı anlamda bir *rasyonalist* olduğu için Hegel güzellik âlemini bir dünya olarak tanımlamayı sürdürmeden edemez; hatta Kant'tan itibaren bu dünya baştan aşağıya *fikri ve tarihi* bir hale gelmiş olsa bile... Hegel bunu, özgül sanatlara ayırdığı estetiğinin üçüncü kısmında şu şekilde açıklıyor: "Gerçekleştirilmiş güzelliğin *dünyası* (dünya sözcüğünün altını Hegel çiziyor) olarak açımlandığı haliyle sanatsal güzellikle ilgileniyoruz." (I, 115) İşte Hegel'in metinde konuyla ilgili verdiği ve tamamen tercüme edilmeyi hak eden tanım:

"Bu dünyanın içeriği güzelliktir ve gördüğümüz gibi hakiki güzellik, bir biçim içerisinde somutlaşmış tinsellik, ideal ve nihayet saltık tin, yani hakikatin kendisidir. Görü ve duyum için sanatsal şekilde sunulan bu tanrısal hakikat alanı, özerk ve özgür bir tanrısal biçim olarak anlaşılan bütün bir sanat dünyasının merkezi noktasını oluşturur. Bu dünya formun ve malzemenin dışsallığına tamamen uygun kılınmıştır ve dışsallıktan, bu tanrısal formun kendi tezahürü oluşundan başkaca bir iz taşımaz... Yine de güzel burada nesnel fiiliyat (*Wirklichkeit*) şeklinde geliştiğinden ve böylece bireysel uğrak ve veçhelerin özerk tikelliği formunda ayrıştığından, bu merkez, tikel bir gerçeklik içinde fi-

iliyata geçmeyen kendi uçlarıyla zıtlaşır. *Henüz tinden yoksun olan nesnellik*, Tanrı'nın eseri kaba doğal çevre, bu uçlardan ilkini teşkil eder. Burada dışsallık, dışsallık olarak form kazanır, tinsel amacını ve içeriğini kendisinde değil bir başkada barındırır. Buna karşın en uç başka, tanrısal olandır; içsellik olarak, tanrısallığın farklı şekillerde tikelleşmiş öznel varoluşu (*Dasein*) olarak tanıdığımız tanrısallıktır." (I, 116)

Bir ilk tespit yapabiliriz: Güzellik dünyasının ya da dünya olarak güzelliğin bu tanımında, sanatın içinde ve dışında geçerli olduğunu gördüğümüz üç hiyerarşi ilkesini –üç tarihsellik biçimini– bulmak kolaydır. Bu üçlüde olduğu gibi, tanımda da sanatın asıl özü (ideal) merkezdedir, daha doğal olan tarafından öncelenip daha tinsel olan tarafından sonralanır. Ardından şunu görmeliyiz; Kant'ta olduğu gibi burada da dünyasallığı belirleyen, âdeta onun belkemiği olan tanrısal idesidir: bu ide olmaksızın sistematik birlik de olamaz ve bu sonuncusunun yokluğunda dünya da olamayacaktır. Hegel için olduğu gibi Kant için de, *bir* dünya olmayanın *dünya da* olamaz. Fakat esasen dünyasallıkla ilişkili ve bu iki sanat görüşünü birbirinden ayıran muazzam fark, her ne kadar önemli problemler yaratacak olsa da kolayca telâfi edilebilir: Şöyle ki, Kant'ta bile dünya fikri olumsallığı ve doğallığı sayesinde sanat (daha genel olarak güzellik) tarafından çağrıştırılabilir; ve tam da bu yüzden sanat bütünüyle öznellik tarafından yönlendirilemez. Ve ancak bu sayede sanat *evrensel*, yani bir anlamda zaman ve tarih dışı bir geçerlik iddia edebilir. Şayet insan tarafından taklit edilen küçük bülbülün şarkısı dünya fikrini çağrıştırmıyorsa, şayet böyle bir taklit güzel, hatta etkileyici bile değilse, bunun sebebi onu öznelliğin *tahakkümüne uğramış* olarak görmemiz ve onda hiçbir şeyin kozmosu çağrıştırmamasıdır.

Gelgelelim Hegel'de sanat hâlâ bir dünya ise, bu dünya, *sal-*

tık öznellik olarak anlaşılan öznelliğe dışsal olmaktan çıkmış bir dünyadır: Baştan aşağı tarihselleşmiş olsa da sanat dünyaya aittir, çünkü saltık öznellik ancak zamansal bir öğe içerisinde açınlanabilir. Ve böylece Hegelciliğin *kendine rağmen,* Nietzsche'nin estetiğinde sahnelenecek bir yola, yani dünyanın Nietzsche'nin meşhur formülü uyarınca, "olguların değil yalnızca yorumların söz konusu" olduğu tarihsel bakış açıları, perspektifler sonsuzluğuna ayrışması yoluna kapı açıp açmadığını sormak hakikaten meşru hale gelir.

Bu sorunun cevabı gerçekte göründüğünden daha karışıktır. Zira Hegelci tarihselciliğin tarihsellikten iğrendiği ve daha iyi yıkabilmek için ona sarıldığı söylenmeyecekse, en azından tuhaf bir yapısı olduğu dikkate alınmalıdır. Bugün herkes Hegelciliğin, daha başından "yapısalcı" olan transandantal felsefe tarafından ihmal edilmiş tarihsellik sorununa ilk felsefi bakış olduğunu kolaylıkla kabul eder. Bilincin, mantıksal İdenin, tam mânâsıyla evrensel tarihin yahut gördüğümüz gibi estetiğin ardışık "aşamalar"ının sistemin her parçasında bulunduğu gerçekten de o kadar az şüphe götüren bir şeydir ki, ortak bir nokta, hatta klişedir. Fakat bir başka bağlamda bu iddianın bir hata –bu terim felsefi bir anlamda alınırsa– olduğunu söylemekten de çekinmemek gerekiyor. Zira Hegelci proje katiyen felsefeyi tarihe açmamış, fakat *tarihselliği kavram içinde eritmiştir* ki, bu iki şey aksi kanıtlanana kadar aynı şey değildir. Doğrudan Leibniz bağlantısı (ki Hegel üzerine yapılan çalışmalar bu bağlantının etkisinden fazlasıyla habersizdir) içinde zamansallığın, Kant'ın düşündüğünün aksine *hiç de kavramın dışında olmaması, Fenomenoloji*'nin meşhur deyişiyle "var olan kavram"dan (*der daseiende Begriff*) ibaret olması söz konusudur.

Ve Hegel Nietzsche'ye deyim yerindeyse bu yolla direnmek-

tedir: Hegel tarihsel olmakla birlikte yine de tek bir dünya fikrini destekleyebiliyorsa, bunu Kant gibi tarihi, kavrama dışsal bir gerçekliğe dönüştürerek değil, tam tersine, tarihselliği ister istemez sistemin içine entegre ederek yapar; öyle ki artık tarihsellik sistem içerisinde düzensizliğe yol açmaz. İşte Nietzsche'nin Hegelcilikte var olan tarihçi potansiyeli serbest bırakmak için öncelikle yıkması, parçalaması gereken bu bütün Leibnizci sistematik, artık "saltık özne" adını almış olan, sonlu bakış açılarının bir üst ahenk içerisindeki birliğidir: Sanatın yeni biçiminin ifade etme iddiasında olduğu uçuşan atomların saf parçalanışının çağı, dünyasız bir çağ ancak Nietzsche'nin bu hamlesinden sonra ortaya çıkabilecektir.

V

NIETZSCHECİ UĞRAK: PARÇALANMIŞ ÖZNE VE ÇAĞDAŞ ESTETİĞİN DOĞUŞU

Foucault ve Deleuze'ün çalışmalarından bu yana, Fransa'da baskın hale gelen bir yoruma göre Nietzsche kusursuz bir Hegel karşıtı filozoftur: "Nietzsche felsefesinin kararlı bir şekilde diyalektik karşıtı olan karakterini ciddiye almak" gerekir, zira Nietzsche'nin düşüncesinin tamamı "kime karşı geliştirildiği keşfedilmediği takdirde soyut ve anlaşılmaz kalır;" bu kişi de esasen Hegel'dir, nitekim Deleuze'ün takdire şayan kitabında[1] yazdığı gibi, "Hegel karşıtlığı bir saldırganlık hattı şeklinde Nietzsche'nin bütün düşüncesini kat eder." "Soybilim" denilen bu yapısöküm faaliyetinde, yaygın tabiriyle "Platon'dan bu yana bütün felsefe"yi niteleyen özdeşlik kategorilerine karşı ağırlığını koyan "fark" felsefesidir.

Heidegger'in kuvvetli biçimde savunduğu tez uyarınca, Nietzsche'nin düşüncesi ile Hegel'inki arasında gizli bir sürekliliğin bulunduğunu da göreceğiz. Ne var ki en azından ilk bakışta her şey, hayatın indirgenemez çokluğunun trajik düşüncesini, bir uzlaştırma felsefesi olan Hegelcilikle karşıtlaştırmaktadır. Çatışma ve çelişkiler diyalektiğin erdemleriyle ve ahenkli bir sentez içerisinde daima aşılmaya yazgılıdır. Nietzsche bunun imkânsızlığını, hatta düzmece olduğunu savunmakla kalmaz, tüm antitrajik felsefenin "nihilist" anlamını da soybilimsel açıdan gözler önüne serer. *Tragedyanın Doğuşu*'ndan itibaren şu hipoteze ula-

---

G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.

şacaktır: "Eski tragedya diyalektiğin itişiyle bilgiye ve bilimin iyimserliğine doğru yolundan saptırıldığına göre buradan, dünyanın *teorik* kavranışı ile *trajik* kavranışı arasında ebedi bir uyuşmazlık olduğu sonucu çıkartılmalıdır."[2] İşte her "farkı", her çelişkiyi, nihai uzlaşımın özdeşliğine varan basit bir geçiş aşaması ilan ederek diyalektiğin doruk noktasına çıkardığı, teorinin bu anti-trajik tutkusudur.

Trajiğin ve teoriğin karşı karşıya geldiği bu "tanrılar savaşı", Nietzsche'nin Hegelci diyalektiğe yöneltmekten asla vazgeçmediği iki eleştirinin zemininde yatar.

Bunlardan ilki kaba bir eleştiri gibi görülebilir: "Filozofun gerçekliğe tabi kılınmasını", rasyonelin gerçekle düzmece özdeşliğinin getirdiği "diyalektik kaderciliği"[3] hedef alır. Hegel bu eleştiride, "tarihin gücüne duyulan hayranlığın tohumlarını kuşakların zihnine ekmekten" sorumlu tutulmaktadır; "bu, pratik olarak bizi her an kaba bir başarı hayranlığına yahut olgusal olana tapmaya sürükleyebilir."[4] Yanılgıya düşmeyelim: Nietzsche burada yeni-Kantçıların itirazını kullanıyor değildir. Marx'ın *Feuerbach Üzerine Tezler*'ini de haber vermez. Nietzsche'nin amacının, diyalektiğin kaderciliğine karşı dünyaya dair herhangi bir ahlak anlayışını ihya etmek olmadığı da açıktır. Gerçek ile rasyonel olanın karıştırılmasında soybilimsel bir çözümlemenin konusu olan şey ideal kavramının tasfiyesi de değildir kesinlikle; tam tersine Hegel'in, olanın olması gereken olduğu fikrine boyun eğmek yerine hâlâ olması gerekenlerin olduğunu göstermeye çalışmak söz konusudur. Mükemmel bir kuram insanı olan Hegel tarihte tanrısalın tedrici tecessümünü görürken, soybilimcinin

---

[2] F. Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, § 14, K. Schlechta baskısı I, s. 95 (*Tragedyanın Doğuşu*).

[3] *La Volonté de puissance* III, s. 447 (*Güç İstenci*).

[4] *Considérations inactuelles II*, § 8, K.Schlecta baskısı I, s. 263.

daha uyanık nazarında, "Tanrı'nın tarih tarafından yaratıldığı"[5] açıktır. Rasyonel olduğu kabul edilen gerçeğe Hegelci tapınma, "başarının kutsallaştırılması"na[6] varıyorsa, bu Kantçıların zannettikleri gibi "ahlaksızlık" yüzünden değil, tersine bir ahlak aşırılığındandır, çünkü Hegel ne pahasına olursa olsun hâlâ, olması gereken ile olanın uzlaştırılması düşüncesini destekler ve açıktır ki bu uzlaşım ancak bir ilk terim (ideal, yani akıl) aracılığıyla gerçekleşebilir.

Hegelciliğin aldığı sistematik biçime Nietzsche'nin yönelttiği ikinci eleştiri de aynı bakış açısından anlaşılmalıdır; zira "psikolojik nihilizm hem olayların nedenlerini hem de olayların arasındaki bağlantıyı idare eden bir *bütünlük*, bir *sistemleştirme* yahut bir *organizasyonun* varsayılmasıyla açığa çıkar; öyle ki, hayranlıkla ve yüceltmeyle bozulmuş ruh, yüksek bir kuşatıcı hâkimiyet ve organizasyon biçimi olduğu fikriyle büyülenir (bu eğer bir mantıkçıysa, mutlak katılık ve reel diyalektik bu fikri bütünle uzlaştırmaya haydi haydi yeter). Bir birlik şekli, herhangi bir çeşit 'tekçilik' hayal ederiz ve bu inancın akabinde insan, kendisini aşan bir bütüne derin bir bağlılık ve uyum hissine kapılır; insan tanrısalın basit bir kipliğidir..."[7]

Sistem istenci, Platonculuğun mirası olan metafiziğin takındığı son maskedir: Paradoksal şekilde bu istenç, görünüm ve hakikate dair Platoncu ikiciliği devam ettirir, çünkü tekçilik yanılsamasını sürdürmek için çokluğun nasıl birliğe indirgendiğini, tikelin nasıl tümele dahil olduğunu göstermek gerekir sürekli – bu "felsefi işçilik" pratiği, teoriğin trajik karşısındaki zaferini sağlayan şeydir. Hegel diyalektiği kullanarak, "kendini gerçekleştiren

---

A.g.e.

[6] *A.g.e.*, s. 169.

La Volonté de puissance, III, s. 677.

kavram", "halkların tininin diyalektiği", "dünya mahkemesi"[8] olduğu ölçüde tarihi diğer tinsel güçlerin, sanat ve dinin yerine tek egemen konumuna" yerleştirir. "Sanatın ölümü"nü ilan etmeye götüren bu dünya anlayışıdır. Dolayısıyla nihayet estetiğe kendisine yaraşan konumu kazandırmak için geride bırakılması gereken de budur.

Diyalektiğe Karşı: Estetiğe Yeniden Değer Kazandırmak

Yunan kaynaklarına, daha doğrusu "Sokratesçi" kaynaklara bakıldığında diyalektik yalnızca anti trajik gözükmekle kalmaz, Nietzsche'de mutat olan bir tema uyarınca estetik dışıdır da: "Sokratesle birlikte Yunan beğenisi diyalektik namına bozulmuştur: Tam olarak ne olmuştu? Her şeyden önce, mağlup olan *seçkin* beğeniydi; diyalektikle birlikte halk zafere ulaşmıştır. Sokrates'ten önce diyalektik yordamlar toplumdan dışlanırdı. Bunlar kötü usuller olarak bilinirdi." ("Sokrates Vakası," § 5) Nietzsche'de sık rastlandığı gibi, burada da kısa ve özlü bir yargı, içinde bir *savlama formu* barındırıyor; diyalektiğin estetik dışı özünü hakkıyla kavramak ve Nietzsche'nin talip olduğu Platonculuğun altüst edilişinin duyusal ile sanatsalın uzlaşımında nasıl doruğa ulaştığını anlamak için bu savlamanın ortaya çıkartılması gerekiyor. Açıklanması gereken bir bağlamda, "Nietzscheci uğrak" sanatın diyalektik, Platoncu-Hegelci yadsınmasıyla Kantçı uğrağın klasik rasyonalizmle ilişkisini *andıran* (aynısı olmayan) bir ilişki geliştirir: Her ne kadar iki durumda izlenen yollar çok farklı olsa da, her iki durumda da mesele duyusal olanın özerkliğinin elde edilmesi yahut yeniden elde edilmesi –

[8] *Considérations inactuelles, II*, § 8; I, s. 263.

Kant'taki "kavram"a Nietzsche'de "hakikat istenci" karşılık gelir– ve bu şekilde estetiğin varlığı için elzem olan alanın açılmasıdır.

Her şeyden evvel hangi açıdan diyalektik "popüler," yani incelikten uzaktır (Nietzsche diyalektikçiyi "elleriyle çalışan" kimseyle kıyaslar)? Burada cevap kısa tutulabilir: Sokratesçi yöntem diyalog yoluna başvuruyorsa bu, İdeye (düşünülür olana) dair bir hakikate ulaşmak adına karşıdaki insanın konumunu daha iyi sarsmak içindir. Gelgelelim herkesin bildiği gibi, çok sayıda olan yanlışların aksine hakikat tek olmak iddiasındadır. Hakikat bütün zamanlar ve mekânlar için, herkes için geçerli olmayı gözetir. Bu açıdan da "demokratik", "avâma has", hatta Nietzsche'nin terime verdiği anlamda "tepkisel"dir, çünkü burada hakikat ancak yanılgının ve yalanın güçlerine, yani özellikle sanata karşı vazedilebilir – Platon *Devlet*'in en meşhur bölümlerinden birinde bu konu üzerinde durur.

Daima hakikat istenciyle güdülenen teorik insan (âlim yahut filozof) olarak diyalektikçi karşısında sanatçı, aristokratik bir şahsiyet olarak ortaya çıkar: Henüz geleneğin demokrasi öncesi dünyasında (örneğin Sokrates öncesi "büyük Helenler"in dünyasında) yaşayan sanatçı değerleri tartışmadan, kanıt getirmeden, *otoriteyle* vazeder. Kullandığı güç tepkisel değildir: Bu güç, hakikatin aksine, kendini vazetmek için diğer güçleri yadsımaya ihtiyaç duymaz. Böylece diyalektiğe karşı duran bu kararlı iddiayı anlıyoruz: "Önce ispatlanmaya muhtaç olan şeyin pek büyük değeri yoktur. Otoritenin henüz seçkin olduğu her yerde, ispat yapılmayan fakat yönetilen her yerde diyalektikçi bir tür soytarıdır" (*a.g.e.*). Ve Sokrates, "kendisini ciddiye aldırmış bir soytarı" ise, bunun sebebi onun estetik seçkinciliğe karşı bütün "gaddarlığını" derin "popüler hınç"tan devşirerek, muhataplarını kendi kendileriyle çelişkiye düşürmek suretiyle onlara "kötü bilinç" bu-

laştırma girişiminde başarılı olmasıdır. "Arık kötücüllüğü"yle, diyalektikle ve "kıyâs bıçağı"yla silahlanmış (a.g.e.) olarak, duyusal güzelliğin yanıltıcı girişimlerini hakikat namına kökünden sökmeyi başarmıştır. *Çirkinlik* ve *halktan* gelmek bu çok belirleyici anlamıyla Sokrates'in ayrılmaz özellikleridir. Nietzsche'nin vurgulama fırsatını kaçırmadığı gibi: "Sokrates köken itibariyle en alt tabaka halktandı: Sokrates ayaktakımındandı. Ne kadar çirkin olduğu biliniyor, hatta görülüyordu"; bu da onun gerçekten Yunan olup olmadığından şüphe ettirmeliydi (*a.g.e.*, § 3).

Belki de işin özü şudur: Diyalektik, duyusal dünyanın düşünülür olan namına yadsınmak durumunda kaldığı bir İdeler teorisi çerçevesinde uygulanabilir ancak. Duyusalın yanıltıcı olduğunu, aynı gerçekleri bize farklı görünüşler altında gösterdiğini ve *sonuçta*, başta özdeşlik ilkesi olmak üzere mantığın en kutsal kurallarına aykırı düştüğünü herkes bilir. Doğru fikirler ise sabittir: Bunlar duyusal dünyayı sürekli etkileyen değişimlerin olumsallığı altında var olmaya devam ederler. Bütün bunlar gayet iyi bilinen şeylerdir ve Nietzsche, kabul gören bir kanının aksine, zamana tabi–ebedi/ezeli ve duyusal-düşünülür karşıtlıklarını tersine çevirmekle yetinmez. Her şeyden önce estetiğin bu olumsuzlanmasına, yani *her teorinin ilkörneği olan Platonculuğa* yöneltiği bakış bir soybilimcinin bakışıdır: "Bu duyular, bir yandan o kadar ahlaksız olan bu duyular, bizi gerçek dünya konusunda yanıltır." İşte Nietzscheci ironiye göre bilimsel-felsefi söylemin temeli budur. Burada geçen "bir yandan" elbette bir süs değildir: Aslında (daima ahlaksız olan) kösnüllük korkusu yüzünden (daima düzmece olan) duyusalı değersizleştirmeye varırız. "Soybilimci"nin (daha sonra da psikanalistin) gözünde felsefi tezler, Nietzsche'nin daha o zaman söylediği gibi (*ibid.*, § 2) tamamen "semptomlar"ın "rasyonelleştirilmesi"nden, belli bir *pathosun* yahut patolojinin ifadesinden ibarettir.

Nietzsche'nin meşhur özdeyişinde belirttiği gibi, onun felsefesi "tersyüz edilmiş bir Platonculuk" ise, bu tersyüz edişten, estetiğin temellendirilmesi (ya da yeniden temellendirilmesiyle) ilgili ne sonuç çıkabilir? Cevap *Putların Alacakaranlığı*'nın "Hakikatler Dünyası Nasıl Masala Dönüştü" başlıklı bölümde veriliyor. Heidegger bu cevabın, burada yalnızca temel sonucunu vermekle yetineceğim kusursuz bir yorumunu yaptı. Nietzsche'nin metninin merkezi teması açıktır: Düşünülür ve duyusal dünyaların zıtlığına benzer şekilde "Görünümler dünyası" ile karşı karşıya getirilen "Hakikatler dünyası"nın, Platon'la başlayıp Zerdüşt'le son bulan uzun bir tarihsel süreçte nasıl mükemmel bir yanılgı olarak ortaya çıktığını göstermektir mesele. Buna karşın daha da önemli olan, bu tarihsel süreç sonunda söz konusu olanın kesinlikle görünüme (duyusala) değer atfetmek değil, görünüm diye bir şeyin var olabileceği yolundaki fikri ortadan kaldırmak olduğunu göstermektir: "Hakikatler dünyasını ortadan kaldırdık: hangi dünya kaldı bizlere? Görünümler dünyası belki de? [...] Ama hayır! *Hakikatler dünyasıyla birlikte görünümler dünyasını ortadan kaldırmış olduk.*" İşte bu bedel, yalnızca bu bedel karşılığında, sanatın felsefeye üstün gelmesini mümkün kılan şartlar yaratılır. Zira görünümün ve duyusalın bu şekilde özgürleşmesini sağlayan hakikatler dünyasının soybilimi aynı zamanda sanatın da özgürleşmesidir; nitekim sanat, "hakikat sıfatı yakıştırılan dünyaya değer verilmesini yadsıyan şeyler ileri sürer."[9]

Sanat aslında "duyusal olan görünümü istemekten başka bir şey değildir"[10] ve bu görünüm değindiğimiz üzere, bir "gerçekte" olmadığı için, Nietzsche'yle birlikte "görünüm, yanılgı, düzmece, oluş ve değişim istencinin hakikat, gerçeklik ve varlık istencin-

---

[9] M. Heidegger, *Nietzsche*, I, s. 72.

[10] *A.g.e.*, s. 73.

den daha derin, daha "metafizik" olduğunu söylemek gerekir. Özü itibariyle anti-Platoncu olan sanatın "hakikatten daha değerli;" hayatın, "varlığın en asli özünü" oluşturan güç istencinin en doğrudan ifadesi olması da bu mânâdadır. *Tragedya'nın Doğuşu*'nun özlü şekilde ileri sürdüğü gibi: "Mümkün tek hayat sanattadır. Yoksa hayattan yüz çevirmiş oluruz." Buradan kalkarak fark ediyoruz ki, Platoncu hakikatin soybilimsel yapıbozumu her türlü hakikat kavrayışını ortadan kaldırmaz, belki de sanat, deyim yerindeyse felsefi veya bilimsel rasyonalizmi tetikleyen fikirlerin hakikatinden daha derin, daha "gerçek"tir; *bu düzeyde, "oluşu, yok oluşu ve değişimi göstermeleriyle" bize yalan söylemeyi bırakanlar yalnızca duyular olduğu için belki yalnızca sanatın sağlayabileceği bir hakikat* söz konusudur. Dolayısıyla en azından iki hakikat ve iki yalan olacaktır, sağaltıcı, gerçek olanlar ve bir de tepkisel, gerçekdışı olanlar... Teori (düzmece hakikat ve kötü yalan) ve sanat (iyi hakikat ve iyi yalan) ikiliğini barındıran işte bu ikiciliktir.

Nietzsche Anti-Hegelci mi? Nietzsche Üzerine Üç Tez

Elbette bütün mesele öncelikle "Platonculuğun tersyüz edilişi"nin, yıkmaya kastettiği şeye bir şekilde bağımlı kalmamasının ne derecede geçerli olduğunu anlamaya dayanıyor – bu, Marx'ın Hegel'e reva gördüğü, 19. yüzyılın bir başka "altüst edişi"yle çelişki arz etmeyecektir. Deleuze ve Foucault'ya karşıt olarak Heidegger, Nietzsche ile metafizik arasında, kendisinin temelli olarak koptuğunu iddia ettiği belli bir sürekliliği ortaya koyar. Nietzsche'yi tekniğin düşünürü ilan eden bu yorumun ayrıntısına girmeden kısaca temelini belirteceğim; daha sonra da teknisyen dünyamızdan ziyade, Heidegger'in belki pek de düşündüğü ka-

dar uzak durmadığı bir çağdaş estetiğin temellendirilmesi için Nietzschecilikle ilgili üç tezden bahsedeceğim.

Heidegger tekniği özünden yola çıkarak düşünmeye davet etmekten asla vazgeçmemiştir; onun gözünde bu öz, "öznelliğin metafiziği" olarak modern metafiziğin tamamlanışında bulunmaktadır. 1936 ile 1946 arasında yazılmış, *Metafiziğin Aşılması* başlıklı notlar özü açısından anlaşılan "teknik" teriminin, "tamamlanmış metafizik"e karşılık geldiğini ve bu sonuncusunun da uygun ifadesini Nietzscheci "güç istenci"nde bulduğunu göstermeye çalışır. Doğrudan temele inmek adına diyebiliriz ki, Heidegger'e göre metafizik Descartes'tan bu yana bir antropoloji, insanı *temel* kabul eden bir düşüncedir ve bu, temel felsefi soruşturmanın geleneksel ekseni olan teoride ve pratikte de geçerlidir. Teorik antropoloji olarak modern metafizik, gerçeği insan zihnini oluşturan ilkelere boyun eğen bir şey olarak kavramaktan; (Leibniz'de) örneğin zemin ilkesini (mantıksal veya "öznel" ilkeyi) gerçeğe taşımak ve ontolojikleştirerek *nihil est sine ratione*[11] şeklinde vazetmekten ibarettir. Gerçeğin rasyonelle özdeşliğinin Hegelci savunuluşuyla birlikte doruk noktasına ulaşan bu teorik antropoloji yine de kendi başına, "tamamlanmış metafizik" olarak tekniğin hâkimiyetinin dayanaklarını teşkil edemez.

Dünyayla kurulan teknik ilişkide, "tamamlanmış metafiziğin" mevcudiyetini kavramak için aslında öznellik metafiziğinin pratik ayağını dikkate almak gerekir: Pratik antropoloji olarak bu metafizik, var olanı yalnızca rasyonalitenin öznel ilkelerine uygun olarak değil, "istenç için nesne" olarak da tasavvur eder. Öznelliğin özünün istenç olarak derinleştirilmesi sürecinde var olan, öznenin kendi amaçları doğrultusunda bir araçmış, sanki istenç için el altında hazırmış gibi kullandığı bir nesne olmaya

[11] Hiçbir şey nedensiz değildir. –ç.n.

meyleder. Bu açıdan, *düşünüyorum*'un *istiyorum* şeklindeki Kantçı yorumlanışı ve özellikle de istencin özerkliği doktrini, Nietzsche felsefesinin temalaştırdığı dünyanın teknik açıdan yorumlanışına götüren kesin adımları hazırlayabilecekti. Zira bu noktaya kadar istenç kendisi dışında bir şeye, yani izlenmesi gereken amaçlara bağlıydı. Buna karşın Kant'ta, pratik akıl kendisinden başka bir şeye muhtaç değildir, kendisini bir özgürlük olarak ister. "Kant'ın saf istenç olarak pratik akıl kavramı"nda sahnelenen şey demek ki, bizzat istenç fikrinin tamamlanması, "istencin varlığının mükemmelliğe ulaşması"dır ki, bu da kendisi dışında bir şey tarafından şartlanmayan istenç, "mutlak istenç" ya da kendi dışında bir şey istemediğine göre "istenç istenci"ne dönüşür.

Gerçeğin teknikleştirilmesi sürecindeki nirengi noktası, Kant'ın anladığı şekliyle "istencin özerkliği"nin istencin mutlaklaştırılmasından ayrılması ancak yine vazgeçilmez olan bir aracıyla mümkündür: Bu da "sürecin sondan bir önceki aşaması" olarak Nietzscheci güç istenci teorisidir. Nietzscheci güç istenciyle birlikte aslında bir istenç figürü açıkça ortaya çıkar; bu figür görünüşte hâlâ kendinden başka bir şeyi (istenci) istemektedir, fakat –Heidegger'in 1936'daki Nietzsche üzerine derslerinden itibaren geliştirdiği bir yoruma göre– bu figür ancak kendisini gerçeğe hükmeden bir istenç olarak hissetmek için daha fazla güç istemektedir. Kısacası, "güç istencinin varlığı yalnızca istenç istenci dolayısıyla anlaşılabilir",[12] yani doğaya egemen olma ve onu ele geçirmeye yönelik kartezyen projenin tamamlanmasının yolu olan şu koşulsuz istenç dolayısıyla... Böylece Heidegger'in, tekniğin hâkimiyetiyle birlikte nihayet kendisine uygun çağı bularak gerçek mânâda başlayan şeyin "metafiziğin koşulsuz hâki-

[12] *A.y.*, *Essais et Conférences*, Gallimard, s. 95.

miyetinin açınımı" olduğunu hangi mantık içinde öngörebildiğini anlarız.[13] Zira Descartes'tan Nietzsche'ye uzanan yolda aklın dönüşümü, aklın artık kendi kendine amaçlar belirleyememesi, olmaya çalıştığı amaçsal akıldan tamamen araçsal bir akla dönüşmesi yönünde gerçekleşecekti – ve Heidegger'in çözümlemesi bu noktada Max Weber'inkine oldukça yakındır.

Koşut olarak artık istenç de bizatihi hiçbir ereğe bağlanmaz: Dünyaya egemenlik, Descartes'ta ve Aydınlanma çağında olduğu gibi, insanları özgürleştirmeyi ya da onlara mutluluk getirmeyi hedeflemez artık; egemenlik için egemenlik yahut kaba güç için kaba güç arayışına dönüşür. Yine de kartezyenizmle bu kopuş gerçek olmaktan çok görünüştedir, çünkü Nietzsche istenci her türlü ereğe boyun eğişten özgürleştirerek aslında istencin özünü gerçekleştirmekten, onu kendi kavramı düzeyine çıkarmaktan ve böylece aslında Kartezyen yaklaşımda yalnızca nüve şeklinde bulunan özne düşüncesini tamamlamaktan başka bir şey yapmayacaktı. Dolayısıyla bir metafizikçi olarak Nietzsche, kendi estetiğinin merkezi teması uyarınca, sanatı bizzat yapıttan çok *sanatçıdan*, yani *yaratıcıdan* (onun *istencinden*, iradesinden) kalkarak düşünecekti. Platoncu-Hegelci diyalektiğin soybilimsel eleştirisi dolayısıyla alaşağı ettiğini düşündüğü öznellik metafiziğiyle doğrudan bağlantı içinde, Nietzsche'nin sanat felsefesi bir "fizyoloji", yani aslında yaratıcı faaliyet olan "hayati güçler" teorisi şeklini alacaktı: İşte bu yoruma göre Nietzsche'nin, "Yunan düşüncesinin kaynakları, Platon öncesi düşünce hakkındaki engin bilgisine karşın *tamamen modern zamanlara özgü bir bağlamda düşünmesi*"nin[14] sebebi budur.

Bizi tuhaf bir paradoksa götürse de Heideggerci okumanın

---

[13] *A.g.e.*, s. 88.

[14] *Nietzsche*, I, s. 428.

gücünü kolayca yadsıyamayız; bu paradoksa göre, soybilim diyalektiğe ilk bakışta göründüğünden çok daha az uzaktır. Ama yine de Nietzsche'nin düşüncesinin Heidegger'inkine, Heidegger'in fark ettirdiğinden çok daha yakın olduğunu yadsımak da bana aynı ölçüde zor görünüyor. Zira sonuçta Heidegger'in güç istenci kavramında tespit etmekle gururlandığı bu öznellik tam anlamıyla metafizik öznenin alışılmış niteliklerini barındırmaz artık: bilinç, rasyonalite, özdeşlik, kendine şeffaf olma vs. onda o kadar eksiktir ki, burada nasıl hâlâ "öznellik"ten bahsedildiğini anlamak güçtür. Kaldı ki, Nietzsche'nin *Hayat*la özdeş olduğunu söylediği bu güç istenci, varlığın en asli özünü kurmak adına öyle bir çeşitlilik yüklenir ki, onu herhangi bir tözün sürekliliğine bağlamak çok güçtür. Dahası gayet haklı olarak Hayat için onun çokluk, *farklılık* olduğunu söyleyebiliriz, öyle ki Heidegger'in Varlığı ile Nietzsche'nin düşünmeye giriştiği bu köklü parçalanma arasındaki fark burada da yine Heidegger'in sezdirdiğinden çok daha azdır. Heidegger'de sıkça rastlandığı gibi, modern zamanların *tekdüze* bir biçimde, metafiziğin dönüşüm serüveninin faklı aşamalarını geliştirmeye yazgılı olarak yorumlanışı, metafizik öznenin değil, farklı modern öznellik kavrayışlarının tarihini yazma görevini ihmal etmeye götürür. Heidegger'in Nietzsche üzerine yazdığı kitabı hayranlık uyandırır, kimi zaman görkemlidir, ama Nietzsche'nin özne düşüncesini Descartes'ınkinden daha etkili biçimde yıkmayı başardığından emin değilim.

İfade etmek, ardından da geliştirmek istediğim *ilk tez* buradan çıkıyor: Nietzsche'nin estetiği, yani aslında felsefesi (zira sanat hayatın en uygun ifadesidir), bireyciliğin *yeni yahut köklü benzersizliğe sahip bir biçimine* yol açabilecek denli "öznelliğin metafiziğine" bağlı olmaktan uzaktır. Kaldı ki Heidegger, böylesi bir bireyciliğin belki de özgüllüğünü teşkil eden şeyi gayet güzel anlatmıştır. Nietzsche'nin *Güç İstenci*'nin, "perspektivizm"in

bizzat varlığın bir keyfiyeti olduğunu söylediği bir özdeyişini yorumlarken, Heidegger önemli bir gözlemde bulunuyor: "Nietzsche teolojik metafiziği ya da Leibniz'in Platonculuğunu dışlamamış olsa, Var olanın bu kavranışının tam da Leibniz'in kavrayışı olabileceğini göstermek için kimse daha öte bir kanıta ihtiyacı duymayacaktı."[15] Başka deyişle: Nietzsche = Leibniz, eksi ahenk, eksi bir *dünya*, bir *evren* oluştursunlar diye farklı tikel monadların çoklu perspektiflerini *uyumlu* kılan monadların monadı Tanrı... Burada dünya Nietzsche'deki gibi köklü biçimde kaotik olan bir çokluk değil, uyumlu bir bütünlüktür. Daha iyi ifade edilemezdi. Geriye birey kavramının parçalandığı (burada özne, 17. yüzyıl düşünürlerinde olduğu gibi, kendi bilincinin özdeşliği içinde kendi üzerine kapalı değildir artık) bir bireyciliğe – ya da monadolojiye diyelim– ne gibi bir anlam atfetmek gerektiğini kavramak kalıyor; bu parçalanmışlıkla birlikte aynı anda uzlaştırıcı bir ahenk fikri de yok olur – ki bu fikir siyaset felsefesinde "görünmez el" veya spekülatif felsefede "tanrıbilim," "aklın kurnazlığı," "sistem", vb. adlar alır.

İkinci tez yalnızca onu takip edecek tezi önceler mahiyette ifade edilebilir, zira bu tez bireyciliğin yeni şeklinin kapsamını açıklayacaktır. Nietzsche'nin birey kavramına hasrettiği metinleri, tam anlamıyla estetiğe ilişkin daha iyi bilinen ve daha çok sayıdaki diğer metinlerle ilişki içinde okumak merkezi bir ikiciliği açıkça gözler önüne serer:

– İlk olarak, hayatın köklü çeşitliliğini herhangi bir sistem içinde toplamayı amaçlayan her türlü "diyalektik" projenin terk edilmesi Nietzscheci bireyciliği, bu bireycilik tüm felsefe tarihinde hiç rastlamadığımız bir tarihçilik ve görecelik şeklini aldığı ölçüde çağdaş zamanın bir prototipi haline getirir. "Olguların

---

A.g.e., s. 192.

değil, yalnızca yorumların olduğu" yolundaki meşhur tez, Deleuze ve Foucault'da olduğu gibi yalnızca metafizik yahut bilimci bir rasyonalizmin soybilimsel eleştirisi şeklinde değil, fakat belki de özellikle "ultra-bireycilik" olarak adlandırabileceğimiz şeyin başlangıcı olarak anlaşılabilir ve anlaşılmalıdır. Bu bireycilikte artık herkes tam mânâsıyla kendi "bakış açısını" oluşturan şeyi ifade etme "hakkına" sahiptir (burada hak sözcüğünü tırnak içinde kullanmak gerekiyor, zira bu terimin artık pek bir anlamı kalmadı). Aslında bundan sonra hiçbir şey farklı perspektifleri zorla bir *düzene* girmeye *mecbur* bırakamayacaktır. Bu açıdan Nietzsche'nin 60 ve 70'li yılların siyasal ve entelektüel hayatını çalkalandıran çeşitli özgürlük hareketlerine yakın bir aydın kuşağın fetiş düşünürü haline gelmesinde şaşılacak bir şey yoktur.

İkinci olarak, bütün bunlara karşın hiçbir şey Nietzsche'de "gelenekten özgürleşmenin" bir düşünürünü görmek kadar saçma olamaz. Onun klasik sanatların kesinliğinden hoşlandığını ve başta romantizm olmak üzere, tutkuların boşanmasını uzaktan yakından andıran her şeye karşı tiksinti duyduğunu biliyoruz. Bununla birlikte Nietzsche terimin "kartezyen" mânâsında, yani Hegel'de de olduğu gibi sanatta ifade edilecek şeyin akıl olması mânâsında bir klasik değildir. Ancak her şeye karşın söz konusu olan yine *aynı* klasisizmdir: zira Nietzsche'de sanat *hakikatle* doğrudan bağ kurmaya devam eder. Şüphesiz gerçek yaşamsal güçlerin çokluğu olan saf *fark* haline gelmek üzere özdeşlik, şeffaflık, ahenk olmaktan çıkmıştır. Fakat sanatın Nietzscheci "fizyolojisi"sinin bize öğrettiği şey güzelliğin, bu çokluğun âlimane bir şekilde ("büyük stil" içinde) kademelendirilmiş ifadesinden başka bir şey olmadığıdır. Dolayısıyla ultra bireyciliğin simetriği bir ultra klasisizmden* bahsedebiliriz, zira sanatın duyusalda

---

Bu terimin kullanılışı sonraki bölümde daha geniş bir şekilde temel-

yansıtma amacında olduğu şey her zamankinden de çok hakikattir – bununla birlikte bu yeni klasisizmin, deyim yerindeyse ahenkli özdeşliğin klasisizmi değil de bir "fark" klasisizmi olduğunu belirtmek gerekir...

Nietzsche işte bu sıfatla –bir sonraki bölümde geliştirilecek üçüncü tez– avangardçılığın hakiki düşünürü olarak değerlendirilebilir. Bu tema üzerine yazdığı için yahut "avangard" olarak değerlendirilebilecek herhangi bir harekete bizzat dahil olduğu için değil. Kendi özel zevklerinde özel bir küstahlık gösterdiği için de değil. Fakat daha az dikkat çekici bir boyutta Nietzsche, bütün 20. yüzyılın estetiğini altmışlı yılların sonuna kadar belirlemiş tüm avangard akımların temeli olacak ikirciliği haber verir. Bu ikiliğin terimleri şunlardır: Bir yandan, gelenek karşısında bireysel özgürleşmenin devrimci değerlerinin peşinde koşarak yeniliği estetik yargının en üstün ölçütü kılan ve böylece onun tarihsellik alanını sarsmasını sağlayan ultra bireycilik; diğer yandan ise sanata orijinal (17. yüzyıl) klasisizm gibi rasyonel, ahenkli, *Öklitçi* değil, fakat mantık dışı, kaotik, şekilsiz ve Öklitçi olmayan bir gerçekliği aktarma imkânı tanıma amacıyla onu bilimlerin ilerlemesine göre ayarlamaya, sanata bir hakikat işlevi vermeye yönelik hiper klasik endişe.

Birey: İkircil Bir Kavram

Hayata dair tek dürüst perspektif olma iddiasındaki Nietzscheci sanat teorisi, duyguculuk ve rasyonalizm çatışması çerçevesinde estetik tarihinde ortaya konduğu şekliyle felsefi bireyciliğin mantığına önemli bir katkı sunar. Bireyciliğin bu iki yüzünün her biri kendi tarzında nasıl birer monadoloji şeklini aldı-

lendirilecektir.

ğından bahsettik; bu monadolojilerde bireyler kendi aralarında ya ortak bir psikolojik yapı (Hume) ya da bir ahenk sistemi (Leibniz, Hegel) vasıtasıyla yalnızca dolaylı yoldan iletişim kuruyorlardı. Leibniz'le birlikte gerçek mânâda ortaya çıkan şeyi, yani ontolojik açıdan bireyliğin bir gerçek ilkesi olarak konulmasını ve değer-kuramsal (aksiyolojik) açıdan bağımsızlık ve kişisel yaratıcılık değerlerinin yüceltilmesini Nietzsche'nin nasıl aynı anda hem yineleyip hem de altüst ettiğini göstermek istiyorum.

Bu hipotez –felsefi bireyciliği tamamlayan Nietzsche hipotezi– elbette paradoksaldır. Nietzsche'nin bilinç felsefelerinin, dolayısıyla da felsefi bireyciliğin Freudçu eleştirisini haber verdiği fikrine ters düşmekle kalmaz (Nietzsche monad veya atom fikrini ve bunun özne fikrinin kuramsallaştırılmasındaki rolünü geçersiz ilan etmekten vazgeçmemiştir); ayrıca bu hipotez küçümseyemeyeceğimiz belli sayıda "olgusal" güçlükle de karşı karşıya kalır. Kısaca söylemek gerekirse: Nietzsche'nin birey veya bireyciliğe ayırdığı metinlerinin dökümünü yaptığımızda, bunların, bu tür bir okumayı *a priori* imkânsız kılan bir gerilimle yazıldıkları görülür.

Gerçi bir yandan Nietzsche'nin bireyi mutlak bir değer ve öncelikle de ontolojik bir ilke haline getirdiği aşikârdır: Örneğin *Güç İstenci*'nde türlerin değil "yalnızca farklı bireylerin" olduğunu okuyoruz – bu, ayırt edilemezler ilkesinin bir çeşit yeniden ifadesidir. Bildiğimiz gibi Nietzsche iyi bilinen pek çok metninde, kavram ve kelimeleri (akıl ve dil) farklılıkların tek tipleştirilmesi, bireyliğin silinmesi süreci olarak sunar. Bu bağlamdaki bir başka fragmanda akıl ve dil, "saf farklılaşmış"ın oyunu olarak anlaşılan gerçeğin yitirilmesinin bir biçimi olarak sunulur.

Bu ontolojik bireycilik mantığı içerisinde Nietzsche kimi za-

man "bayağılık",[16] yani farklılaşmış bireyselin, tek düzeye indirilmiş genel olan içinde erimesi şeklinde tanımladığı olguya karşı değerlerin özgünlüğü savunusunda doruğa çıkan değer-kuramsal bir bireycilik orta koyar. Bayağılığın bu eleştirisine burada yalnızca hatırlamak için değineceğim: Nietzscheci söylemin iyi bilenen bazı uğrakları eşlik eder:

– Sürü uygarlığının yığınsal değerlerinin soybilimi ki, Nietzsche bunun değişik aşamalarını Sokrates, Hıristiyanlık, Rousseau, Fransız Devrimi ve demokratik devrimden geçerek Yahudilikten sosyalizme kadar uzanan bir zincir içerisinde yeniden kurar.

– Belli bir hayat evrimi içerisinde kayıtlı bulunan dil ve bilincin doğuşunun eleştirel çözümlemesi. Burada *Şen Bilim*'in "Türün Dehası Üzerine" isimli çok önemli 354. paragrafı, insan denen canlıda bilincin doğuşunun (ortaya çıkışının ve daha sonra değerli kılınmasının) kendiliğinden olmadığı, bir kader olmadığı, fakat iletişim ve dilin (kadere bağlı olmayan) gereklerine bağlı olduğu fikrini gayet parlak bir şekilde geliştirir: Belli tipteki insanlar diye açıklıyor Nietzsche, birbirlerine ihtiyaç duymaksızın, yani bağımsızlık değerlerini yardımlaşma ve dayanışma değerleriyle ikame etmeden hayatın gerekleriyle yüzleşemediler. Gelgelelim ötekine duyulan ihtiyaç eş zamanlı olarak bu ihtiyacın aktarılma ve ifade edilme zorunluluğunu, yani "karşılıklı anlaşma" ve bunun için de öncelikle bu ihtiyacın bilincine varma zorunluluğunu ortaya çıkardı. İşte Nietzsche'ye göre, bilincin dille aynı zamanda doğmasının sebebi budur: Dil "ancak iletişim ihtiyacı itkisiyle gelişti." Bundan da, insanın ötekine iletilebilir ve ötekiyle paylaşılabilir şeyler, yani ancak ortak şeyler dolayı-

[16] F. Nietzsche, *Par-dela le bien et le mal*, § 268 [İyinin ve Kötünün Ötesinde].

sıyla bilinçli hale geldiği sonucu çıkar. Bu bakış açısından bilince ve dile ulaşan asla bireysel olan değil, yığınsal yahut bayağı olandır: "Görüldüğü üzere" diye bağlıyor Nietzsche, "bilincin özü itibariyle insanın bireysel varoluşuna değil, aksine insan doğasındaki her sürüde de bulunan kısma ait olduğunu düşünüyorum [...] ve 'kendini tanımak' adına taşıdığımız en halis niyetler bir yana, hiçbirimiz bireysel olmayan, 'vasat' yanından başka bir şeyin bilincine varamayacaktır. [...] Bilinçli hale gelen düşünce bireyin düşüncesinin en aşağı, en yüzeysel ve en kötü kısmını oluşturur" – yani bireyliğe karşılık gelmeyen kısmını. "Bütün edimlerimiz aslında son derece şahsi, benzersiz, bireysel, kıyaslanamaz" olduğu halde, dil ve bilinç bir "genelleme" ve bu şekliyle de olanın "yüzeyselleştirilmesi"nden ibaret bir "büyük bozulma"dan kaynaklanır.

Bu noktada, Nietzsche'de bilinç ve dil eleştirisi gibi son derece önemli bir temanın, doğrudan doğruya bireyliğe yeniden değer kazandırılması perspektifine yerleştiğini kavrarız: Genelleme, bozulma ve yüzeyselleştirmeyse *gerçek* (bozulmamış olan) ve *derin* (yüzeysel olmayan) bireyliğin olumlanmasında yatar. Böylece Nietzsche'nin düşüncesinin kimi genç Hegelci anarşistlerin fikirlerine yakın bir vurgu kazandığı bir ilk çözümleme hattını elde ederiz. Gayet mantıksal biçimde bunun vardığı yer, bilincin değerlerinin *cogito* felsefesi ve onun bilimsel uzantılarında kendini gösterdiği, bireyselin yığın olarak kavranan genel içinde çözüldüğü bir uygarlık olarak modernliğin eleştirisidir. "Türün dehası"nın bireysele, örneğin (elbette Sokrates öncesi) Yunanların örneklerini sunduğu o büyük bireylere karşı kazandığı zafer olan modernlik ve koşut olarak modern, yani bilimsel, dolayısıyla da "herkes için" bir hakikati gözettiği ölçüde "avâmî" olan dünyanın en üstün değeri demokrasi, insanların eşit kılınması, yani bireyselliği oluşturan farklılıkların silinmesi olarak demok-

rasidir. Hiç şühpesiz Nietzsche'nin düşüncesindeki bir ilk eğilimdir bu ve tutarlılığını bireyin, gerçek hakikat ve mutlak değer olarak ortaya konmasında bulur. *Güç İstenci*'nin şu fragmanı bunu gayet iyi özetliyor: "Sürü güdüsüne bireyin egemenliği kadar karşıt bir şey yoktur."[17]

Güçlük, Nietzsche'de daima olduğu gibi eşit sayıda ve önemde başka metinlerin birey kavramını ve koşut olarak bireyciliğin köklü bir eleştirisini ortaya çıkartacak şekilde yukarıdaki metinlerle çelişmesinden kaynaklanır. Nietzsche bu eleştiride ısrarlıdır: Gerçekte birey kavramı tür kavramından pek de değerli değildir veya *Güç İstenci*'nin bir fragmanında ileri sürüldüğü gibi, "birey ve tür kavramları eşit ölçüde yanlıştır ve yalnızca görüntüdürler"[18] – bu defa ontolojik bir bireycilik karşıtlığı (bir temel olarak değil bir görünüm olarak birey) doğuracak bir sav söz konusudur ve buna değer-kuramsal bir bireycilik karşıtlığı karşılık gelecektir: "Bireyin iyiliği 'türün iyiliği' kadar hayalidir."[19] Kısacası birey ne iyi bir ontolojik ilke, ne de meşru bir değer-kuramsal ilkedir – bu da daha önce hatırlattığımız metinlerle tam bir çelişki içinde gibidir.

Aslında Nietzsche birey kavramını (*Putların Alacakaranlığı*'nda kullanılan bir ifadeye göre) bir "hata" ilan ederken, burada hedeflenen bireyliğin gayet belirli bir özgüllüğüdür.

– *Putların Alacakaranlığı*: "Filozoflar ve halk tarafından şimdiye kadar anlaşıldığı şekliyle münzevi insan, 'birey' –*individuum*– bir hatadır: Kendi başına hiçbir şey değildir, bir atom, 'zincirin bir halkası' değildir, 'geçmişin bıraktığı bir mirastan başka şey değildir...'"[20] ve bu bağlamda bireyin değeri onun "hayatın

---

[17] *La Volonté de puissance*, III, s. 612-613.

[18] *A.g.e.*, s. 525.

A.g.e., s. 542.

A.y., *Crépuscule des idoles* (Putların Alacakaranlığı, çev.Orhan Tun-

yükselen evrimini" mi yoksa "alçalan evrimi, düşüşü, kronik bozulmayı, hastalığı" mı temsil ettiğine göre değişir. Öyleyse birey ne ontolojik ne de değer-kuramsal açıdan *kendi başına* değerlendirilemez. Ne kendi başına var olabilir ne de onda gerçekleşen süreçten bağımsız bir değere sahiptir. Öyleyse bireysellik demek olan bu uğrağa ancak güç istencinin artış ve yoğunlaşmasının uğrağı olarak değer biçebileceğiz demektir.

– *Güç İstenci*'nde buna koşut bir metne rastlıyoruz:[21] Burada Nietzsche birey kavramını reddetmek gerektiğini anlatıyor, böylece aslında "her tikel varlığın tam da düz hat şeklindeki bir sürecin bütünü (yalnızca bu sürecin mirası değil, fakat bizzat sürecin kendisi) olduğunu, gerçekte "*bütün önceki hayatın* sonucu *değil*, tek *bir* hat üzerindeki hali" olduğunu kavrarız.[22]

Başka yerlerde tanık olduğumuz Nietzscheci bireycilik övgüsü açısından tuhaf görünebilecek bu savları doğru yorumlamak için, Nietzsche'nin anladığı mânâda atom ve monad kavramlarının eleştirisi açısından yaklaşmak gerekir bunlara. *Güç İstenci*'nin yukarıda alıntılanan önemli fragmanında[23] Nietzsche özne kavramının inşasından, "Ben'in *düzmece tözselleştirimi*" olarak bahseder. Burada Ben yapay biçimde "oluştan kopartılır" (fetişleştirme sürecenin motoru olarak "kişisel ölümsüzlük inancı"yla birlikte) "var olan bir şey gibi" vazedilir. Nietzsche Ben'in bu tözselleştirimini, bir atom gibi değerlendirmek istediğimiz Ben'in "özerkliğinin ilanı" olarak da tasvir ediyor.

Bireylik kavramında dalalet şeklinde ortaya çıkan şey genel olarak birey kavramı değil, özel bir birey kavramı, dünya ve

---

cay Gün Yayıncılık, 2005), III, s. 1008.

[21] *La Volonté de puissance*, III, s. 558.

[22] *A.g.e.*, s. 545.

[23] *A.g.e.*, s. 612-615.

oluş karşısında *özerkleşmiş* ve bir atom veya monad[24] şeklinde vazedilen, nihai, kalıcı, hatta parçalanamaz (ölümsüz) bir birlik, kendi edimleri ve temsillerinin nihai kaynağı olan bireydir. Böylesi bir bireylik anlayışına karşı *Güç İstenci*'nin bir pasajında şöyle deniyor: "Kalıcı nihai birlikler yoktur, ne atomlar, ne monadlar", "oluşun doğasında birlik bulunmaz", kendi vazettiği şeyle özdeş ve bunun nihai kaynağı olabilecek bir "istenç" yoktur vs. "Atom formu altında bireyin özerkleşmesi" gerçekte "saf farklılaşmış"ın ve saf art arda gelişlerin kaotik oyunu yerine varlıkların, sebeplerin, birliklerin vs. "hakikatler dünyası"nı icat ederek dini, metafiziği ve bilimi kuran dünyanın sabit kılınmış imgelerine referansta bulunur (örneğin fizikte "zorunlu devinimlerde atomların, bütün varlıklar için geçerli olacak şekilde sistemleştirilmesi"[25]).

Demek ki Heidegger'den önce, fakat onunla aynı bağlamda Nietzsche'nin eleştirdiği "metafizik birey"dir, yani (atomik ya da nomadik) birlik ve özerklik değerlerini merkez kabul eden bireydir: Gerçekte her insanda her an birbiriyle bütünleşen ve çarpışan bir güç odakları çokluğu bulunur (Ben'in birliği bir kurgudur) ve istenç dediğimiz şey, kendi yasalarını kendisi vazeden özgür keyfiyetten ziyade denetlenemez bir çatışmanın nihai sonucudur (özerklik bir yanılgıdır).

Metafizik bireyliğin eleştirisinin geliştirildiği ve pek çok açıdan Heideggerci yapıbozumu haber veren bu metinlere koşut olarak, Nietzsche'de bireyciliğin ilginç bir sorgulanışı ortaya çıkar. Sürü karşısında bireye değer atfedilmesi bağlamında, eserinin bu pasajları ilk bakışta gayet şaşırtıcıdır. Zira Nietzsche burada bireyciliği sürü uygarlığının karakteristik öğelerinden biri olmakla açık açık

[24] *A.g.e.*, s. 689.

[25] *A.g.e.*, s. 704-705.

suçlar. Örnek olarak *Güç İstenci*'nin şu iki fragmanını sayabiliriz:

– "Bireycilik güç istencinin en mütevazı derecesidir."[26] Nietzsche'nin başka bir yerde, bireyin egemenliğini sürü değerlerine en zıt değer haline getirmesini hatırlayacak olursak tuhaf bir önermedir bu.

– "Felsefem bireyci bir ahlak değil, bir *hiyerarşi* ortaya koyma eğilimindedir"[27] – oysa bireyin egemenliği iddiasının tam da yığın ahlakına karşı otantik bir bireyci ahlak ilkesi oluşturduğu düşünülebilirdi.

Aynı düşünme biçimi içerisinde, sürü değerlerinin Nietzsche'nin gözündeki en karakteristik ifadelerinden birisi olan bireyin değer kazanışının Hıristiyanlığa bağlandığını görmek şaşırtıcı olabilir: "Gerçekte bireyi her şeyin yargıcı konumuna yükselmeye ilk kez sürükleyen Hıristiyanlıktır; yücelik çılgınlığı Hıristiyanlık için neredeyse bir görev haline gelmiştir, zira zamansal ve şarta tabi olan her şeye karşı *ebedi* haklara değer atfetmek zorundadır."[28] Böylece Hıristiyanlık diye belirtiyor Nietzsche, bizi "ruh, ruhun ölümsüzlüğü, monad-ruh, aslında gerçek dayanağını bambaşka bir yerden alan ruh" hurafelerine alıştırarak bireyciliğin doğuşuna katkıda bulunur ve böylece varlık, dünyevi şeyler tarafından hiçbir şekilde belirlenmiş olmaz.[29] Şüphesiz Hıristiyanlığın özgün katkısının bu tasvirine, Nietzsche'nin nasıl eleştirdiğini gördüğümüz bireyliğin monadçı versiyonu eklenir. Ancak yine de *açıklanmaya muhtaç* bir bağlamda, aristokratik olmayan, avama has değer yargılarını aşmak söz konusu olduğunda Hıristiyanlıkla birlikte bireyciliğin de reddedildiğini görüp şaşırmamak mümkün değildir.

---

[26] *A.g.e.*, s. 604.

[27] *A.g.e.*, s. 907.

[28] *A.g.e.*, s. 822.

[29] *A.g.e.*, s. 821.

Bu sorgulama, Nietzsche'nin negatif bireyciliği hedeflerken soybilim yapmaktan anladığı şeyin daha açık biçimde belirlenmesini zorunlu kılar. Bu açıdan anahtar metin Güç *İstenci*'nin şu fragmanı olabilir pekâlâ: "Modern Avrupalıları niteleyen iki özellik apaçık zıtlaşır: *bireycilik* ve *eşit hak talepleri*. Sonunda anladım."[30] Nietzsche neyi anlamıştı? Gerçekte *modern* bireyciliğin, onun üzerinden kendini ifade edip tamamladığı eşitlikçilikten ayrılmaz olduğunu. Nietzsche bu bağın (paradoksal bir bağ, zira bireycilik aynılığa ya da eşitliğe değer atfedilmesi değil, *farkın* ve *başkalığın* onaylanması olmalıdır) doğuşunu aşağıdaki şekilde açıklıyor: Modern bireylik "zayıf ve evhamlı"dır ("birey son derece kırılgan bir boşunalıktır"). Yani modern birey farklılıklar yüzünden acı çekmemek için bu farklılıkları yadsımaya girişecektir; ona göre varoluşunu savumanın tek biçimi, "başka herkesin kendisiyle eşit olarak kabul edilmesini, *inter pares* [eşitler arasında] bulunuyor olmayı istemektir. Demek ki "bireylik ilkesi" çok büyük insanları eler ve incelikli, canlı bir farkındalıkla aşağı yukarı eşit insanlar arasında yetenekleri ayrıştırmayı bilmeyi gerektirir.[31] Bireyliğe ve "küçük farklılıklara" değer verilmesi öncelikle bir eşit ve homojen kılma temelinde, bu anlamda da belli bir *gayri şahsileştirme* temelinde gerçekleştirilecektir. Demek ki Nietzsche modernlerin bireyciliği[32] ile bireyliğin olduğu haliyle, mesafesi ve farklılığı içerisinde değer atfettiği "antiklerin şahsiyetçiliği" dediği şeyi karşı karşıya getirir.

Antik ve modern yahut gelenek ve demokrasi zıtlaşması şöyle bir yapıyı gözler önüne serer:

1. Farklılıktan çok eşitliği değerli kılan *modern bireycilik*:

---

[30] *A.g.e.*, s. 374.

[31] *A.g.e.*

[32] Bkz. F. Nietzsche, *Oeuvres posthumes*, Kroener baskısı, X. P. 277.

İşte bu bağlamda modern bireycilik Hıristiyanlık (Tanrı önünde eşitlik) ve demokrasiyle (yasa önünde eşitlik) atbaşı gider. Üstelik modern bireycilik "güç istencinin en mütevazı derecesidir", yani birey burada kendi farklılığını *kıyaslamadan* ve *temellendirmeden* otoriteyle vazetmek yerine, kendisini başkalarıyla eşit değerlendirerek ortaya koyar; tıpkı *Güç İstenci*'nin bir diğer fragmanının açıkça vurguladığı gibi: "Bireycilik, 'güç istencinin' mütevazı ve henüz bilincine varılmamış bir çeşididir; bireyin toplumun (ister devletin ister Kilise'nin) egemenliğinden kurtulması pekâlâ yeterli görülür. Birey *şahsiyet olarak* değil yalnızca bir birey olarak karşı çıkar. Topluluk karşısında bütün bireyleri temsil eder. Yani birey içgüdüsel olarak diğer her bireyle kendisini *eşit kılar*; elde ettiği şeyi, bir şahsiyet oluşuyla değil, topluluk karşısında bireyleri temsil etmesiyle elde eder."[33] Bu nedenle modern bireylik Nietzsche tarafından "bireysel egoizm"in[34] bir şekliyle, toplum ve insanlığın tamamı karşısında kendisini yalıtılmış olarak tasavvur etme şeklindeki saçma istekle aynı şey olarak görülür. Öyleyse bu bireycilik çeşidinin metafizik planda Ben yanılgısıyla, kendisine karşı şeffaf, monadik ya da hiç değilse kendi edim ve fikirlerinin nihai kaynağı olan özne yanılgısıyla bir arada oluşu tesadüf değildir. Zira "yalıtılmış insan" olan bu bireyin, bu "hatanın" hakikati tam da Ben'in "topluluğa karşı" kendisini ortaya koyabilmek için kendisini egoistçe ayırma iradesi biçiminde tezahür eden bireyciliktir. Buradaki amaç bireyin özgünlüğünün otantik kültürü, benin yaratıcı olumlanması değildir; güç istencinin henüz nüve halinde yahut "bozulmuş," "geriletici" olan bu çeşidinde mesele yalnızca kendini "bütüne" karşı "bir" olarak ortaya koymaktır. Yani hayatın sıfır noktasıdır,

---

[33] *La Volonté de puissance*, K. Schlechta baskısı, III, s. 604.

[34] *A.g.e.*

zira bu herkesten özgürleşme herkesin eşit kılınmasının tezahürleri içinde gerçekleşir; kendimi hukukun Kantçı/liberal kavranışına göre, diğer herkesle özdeş olarak ve diğer herkesi de kendi eşitim olarak ortaya koyarak, birey hakları (Nietzsche'nin tiksindiği genel seçim) teması çerçevesinde minimum bağımsızlığın garanti edildiği bir toplumu (demokratik toplumu) yürürlüğe koymuş olurum. Bu toplumda güç istenci en gelişmemiş şekliyle ifade bulur.

Özünde demokratik dünyanın doğuşuna bağlanan modern bireyciliğin Nietzscheci analizi Tocqueville'in analizini hatırlatmıyor değildir; yalnız, Tocquevilleci nostalji bir yana bu benzerlikte esasen işaretler ters çevrilmiştir; burada modernlik hiç de bir "ilerleme" değildir; kuşkusuz bir gerileyiş, hayatın cılız bir forma gerilemesi olarak okunur: "Güçlü olmadığımız ölçüde özgürlük (yani herkesle özdeşleşerek bütünle farklılaşmayı) isteriz", oysa "güce sahip olduğumuzda istediğimiz egemenliktir."

Buna karşın (yalıtılmış insanın egoizmi olarak anlaşılan) liberal bireyciliğin Nietzscheci eleştirisini Marksçı eleştiriyle çarçabuk bir tutarsak yanılabiliriz. Formüllerdeki benzerliğe –ve XIX. yüzyılda bireyciliğin kınanmasına fazlaca prim verilmesine– karşın Nietzsche liberalizm ve sosyalizmi aynı ortak reddiye çerçevesinde incelikle bağdaştırır. Tocqueville'inkilere yakın terimlerle, "vasi" devletin doğuşunda modern bireyciliğin mümkün ufuklarından birini gören Nietzsche, sosyalizmin aslında "bireyciliğin kıpırdanma şekillerinden" biri olduğunu, böylelikle de "sosyalistlerin dürtüsü"nün toplum adına "bireyin sonu"nu getirmek değil, "daha çok birey sağlama aracı" olarak toplumu kullanmak olduğunu açıklar.[35] Sosyalist devlet, bireyler için mümkün en büyük mutluluğa *eşit* erişim sağlamayan devlettir,

[35] *La Volonté de puissance*, K. Schlechta baskısı, III, s. 604.

bu da yine "bireysel egoizm"in gereği olarak ortaya çıkar.

2. Bu modern (demokratik, Hıristiyan ve sosyalist) bireyciliğe karşı Nietzsche, bütüne karşı bireyi değil de, *kıyaslanamaz* farklılığı içinde şahsiyeti onaylayan bir tavrı yüceltir (zira kıyaslamak terimler, dolayısıyla da *kimlikler* varsaymaktır çoktan). Demokrasi ruhuna değil de aristokratik ruha karşılık gelen "*antiklerin şahsiyetçiliği*" budur işte. Öyleyse artık eşitliğe değil, mesafe ve hiyerarşiye değer verilir. Nietzsche bu modeli Sokrates öncesi Yunanlar veya Rönesans döneminde rastladığı "büyük bireyler"de bulur.[36] En üst değer artık bireylerin bütün karşısındaki özerkliği değil, öteki karşısında tam bir *bağımsızlık* içinde benliğin onaylanmasıdır. Nietzsche'nin, kendi ahlak ilkesini, yani anti-sosyal olan, "insanlar arasındaki denkliği ve evrensel eşitliği yadsıyan"[37] "bireyleşmeyi" anlattığı metinler[38] bu açıdan mânidardır: Modern bireycilik için geçerli olanın tam tersine, buradaki mesele artık "insanların çoğunluğundan daha sık ve daha yüksek sesle 'ben' demek", şayet bağımsızlık yalnızca bu bedelle mümkün ise, "ister boyun eğdirerek ister başkalarını kurban ederek" onlara kendini kabul ettirmektir.[39]

Gerçek Nietzscheci Kopuş: Modern Bireycilikten Çağdaş ya da Postmodern Bireyciliğe

Bireycilik kavramındaki bu ikircillikler Nietzsche tarafından ele alındıkları şekliyle, sanat felsefesi olarak kavranan felsefesinin analiz edilmesi ve anlaşılmasında en azından iki çeşit fayda sunar.

---

[36] *A.g.e.*, s. 585.

[37] *A.g.e.*, s. 423.

[38] *Oeuvres posthumes*, Kroener baskısı, XI, 2. kısım, § 504.

[39] *A.g.e.*, § 196.

Öncelikle bireylik kavramının çok çeşitli mânâlarda ele alınabileceği açıktır ve özellikle de örneğin Tocqueville'dekinin aksine eski bir gerçekliği, eşitlikçiliğin doğuşunun yakın dönemde zayıflattığı güç istencinin modern öncesi bir halini tanımlar şekilde anlaşılabilir. Yine antik ve modern arasındaki karşıtlığın Nietzsche'nin düşüncesinde ortaya koyduğu meseleyi de anlamak gerekir; çağdaşlarda her zaman olduğu gibi (bu Heidegger veya Leo Strauss için de geçerlidir) antiğin modern karşısında yüceltilmesi kendi başına bir amaç değil, yalnızca *postmodernlik* açısından anlamlı olan stratejik bir yordamdır: Nietzsche'nin "değerlendirmeleri" "güncellikten uzak" ise bu elbette bu değerlendirmelerin eşitlikçi, "demokratik" modernliğe aykırı düşmeleri mânâsındadır; fakat yine aynı sebeple bunlar modernliğin kendisinden bile daha günceldirler, benzersiz olma iddiasındaki bir geleceği hazırlarlar. Nietzsche'nin düşüncesindeki süreğen temalardan biri uyarınca mademki her şeyden önce söz konusu olan felsefedir, filozofun statüsündeki değişim işçiden *sanatçıya* dönüşmek yönünde olmalıdır.

İşte bu bakış açısından antik bireycilik, yeni bir bireycilik şekli arayışına bir model, hiç değilse bir itici güç olarak hizmet etmelidir; ve bu yeni şekil en kâmil ifadesini, en genel anlamda güç istencinin en uygun ifadesi olarak anlaşılan sanatta bulmak durumunda ise bunun sebebi, nihayet tamamıyla perspektiften ibaret hale gelmiş bir evrende, sunduğu bitimsiz yorum imkânıyla yeniden sonsuz hale gelen bir dünyada, kendisini *otantik biçimde* sunan tek şeyin sanat olmasıdır: Yalnızca sanat kendisini olduğu gibi, yani hakikatle derdi olmayan bir değerlendirme olarak sunar. Nietzsche'nin felsefesinin öznesiz ve sistemsiz bir monadoloji şeklini aldığı yönündeki tespit burada yine doğrulanır. Ne monadlar (modern anlamda bireyler) ne de Leibniz ve Hegel'de olduğu gibi, perspektiflerin bir ahenk uyarınca terkip

olunduğu tek bir bakış açısı (bu ahengin diyalektik olarak düşünülüp düşünülmediği nihayetinde çok da önemli değildir): İşte sanatın, güç istencinin has varlık kipliği haline geldiği Nietzscheci, postmodern bir bireycilik formülü bu şekilde verilebilir.

Böyle bir bireycilik hâlâ "monadolojik" olmaya devam eder, büsbütün farklı bir bağlamda da olsa... Zira bu bireycilik, ahenkli bir sentezin birliği içinde toplamaktan vazgeçtiği bakış açılarının çokluğu fikri bir yana bırakılırsa, Leibnizci-Hegelci tanrıbilimden iz barındırmaz. Bu çerçeveyi belirginleştirmek için, önce Nietzsche'nin Leibniz'den Hegel'in felsefesine kadar Almanlığın özgüllüğü olarak gördüğü şeyi, ardından da görecelik ve tarihselciliğin yeni bir şekli olarak anlaşılan perspektivizmini dikkate almak gerekir.

Öznenin Parçalanması

Şen Bilim'in "Eski Bir Sorun Üzerine: Alman Kimdir?" başlıklı çok ilginç 357. paragrafı, Almanlığı temsil eden üç düşünürün çözümlenmesine ayrılmıştır: Leibniz, Kant ve Hegel. Platoncu rasyonalizm geleneğine bağlı bu yazarların eleştirisi Nietzsche'de süreğen bir temadır. Fakat bu metni diğerlerinden ayıran, alışılmışın aksine benimsediği övücü tutumdur ve Alman filozoflarına sunduğu övgüyle, yeni bir öznellik teorisinin ardında gizli estetik bireyciliğin karakteristik çizgileri yavaş yavaş ortaya çıkar.

Aslında Almanların felsefi yapıtlarında Nietzsche'nin "olumlu" bulduğu şey, burada "art-dünyaların" ortaya çıkarma kapasitesi olarak anlaşılan *derinliktir*. Nietzsche'nin Leibniz hakkında söylediği gibi bu derinlik gerçekte, "iç dünyamızın" o zamana kadar sandığımızdan "çok daha zengin, çok daha geniş ve çok daha gizli" olduğuna tanıklık eder. Burada ortaya çıkan şey hem

soybilimcinin görevi, hem de aynı zamanda öznenin modern, metafizik düşünülüşünün yapı bozuma uğratılmasıdır, çünkü bu, *yüzeye*, *bilince* hiçbir şekilde gerekçelendirilmemiş bir öncelik atfeden, yavan biçimde bireyci bir düşünüştür.

Burada Nietzsche'nin Leibniz, Kant ve Hegel'e tanıdığı krediyi hakkıyla anlamak için, Platon esinli bütün felsefelerde geçerli olanın aksine Nietzsche'de var olan görünümleri aşmak, art-dünyaları görünür kılmak endişesinin ne anlam ifade ettiğini kavramalıyız. Böyle bir geri dönüş arzusu paradoksal görünebilir. Nitekim Platonculuğa ve onun Hıristiyanlık tarafından sunulan popüler versiyonuna getirilen en temel itirazlardan birisi, her ikisinin de düşünülür bir dünya için duyusal dünyayı yadsımaya çalıştıkları olgusuna dayanır – (meşhur mağara söylencesinde) düşünülür dünya, görünümle bir tutulan duyulur dünyanın yanılgılardan kurtaran bir art dünya rolü oynar. Bu koşullarda, Platon'da olumsuz olan şey (yani yalnızca felsefi düşünümle ulaşılabilir olan bir art-dünya adına görünümlerin eleştirilmesi) Almanlar için niçin olumlu bir şey haline gelmiştir? Bu iki durumda da, gerçek dünyanın saklı bir dünya adına göreceleştirilmesiyle karşı karşıya değil miyiz?

Gerçekte "görünüm" Platon'dan Almanlara varıncaya kadar öyle iyi yer değiştirmiştir ki, reddedilen yanılgı artık aynı yanılgı değildir; Platon'da ve Hıristiyanlıkta (bu "dokunma korkusu"nda), modelini İdeler teorisinden alan bir öte adına eleştirilen duyusal dünya iken, tam tersine Leibniz, Kant ve Hegel'de görünümün yerinde ve konumunda bulunan şey Platoncu hakikattir. Daha sonra Heidegger için de geçerli olacağı gibi Nietzsche için de Platonculuk eleştirisi, zaten metafizikte nüve halde bulunan şeyi geliştirmek ve tamamlamakla yetinen modern bilimin yapıbozumunda doğal seyrini bulur. Gerçekten de bilimler naif, *duyusal* kanaatleri yalnızca bilge insanın aklıyla ulaşabildiği gizli

bir hakikat namına yalanlarına hedefinin yorulmaz takipçisidirler. Yalnızca Platonculuğun tersyüz edilmesi soybilimi mümkün kılan şartları yaratabilir. Soybilim için mesele artık "fenomenleri kurtarmak", duyusal imgelerin karmaşık kaosu içinde fikirlerin sarsılmaz açıklığını gözler önüne sermek değildir. Bilakis hakiki *derinlik*, aklın *yüzeysel* ışığında görünen şeylerin altında yatan ve genç Nietzsche'nin "dionysosçu" dediği o karanlık ve çılgın dünyayı ortaya çıkarmaktır. İşte tipik biçimde Germenlere özgü olan böylesi bir "arkeolojik" faaliyettir.

Öncelikle Leibniz'i ele alalım. Leibniz'de *derinlemesine* sorgulanan kartezyen felsefenin sözde "apaçıklıkları" ve özellikle de bilincin önceliğidir; bu öncelik adına "içsel" hayat, açık ve seçik yaşantıyla özdeşleştirilir. Aslında Leibniz meşhur "küçük algılar"ıyla felsefeye bilinçdışı kavramını sokan ilk kişidir; bunlar süreklilik ilkesi uyarınca, açık bilincin ortaya çıkmasına yol açmak, yani sıfır bilinç düzeyini herhangi bir bilinç düzeyine bağlamak zorundadırlar. "Ona yalnızca Descartes karşısında değil, o zamana kadar felsefe yapan herkes karşısında haklılık kazandıran benzersiz fikir, yani bilincin temsiliyetin zorunlu, asli bir sıfatı *değil* de basit bir *arazi* olduğu, bilinç dediğimiz şeyin bizim ruh dünyamızın bir durumundan (belki de bir hastalık durumundan) ibaret olduğu – ve asla bu dünyanın kendisi olmadığı yolundaki fikir"e Leibniz işte bu şekilde varabilmiştir. Parantez elbette Nietzsche'nin kendi fikrini eklediği bir bölümdür ve Leibnizci "keşif" ile gerçek soybilimi birbirinden ayıran şeye işaret eder. Zira açıktır ki, "bilinçdışının keşfi"ni gerçekleştirirken Leibniz modern bireyciliğin terimleriyle düşünmeyi sürdürmekten vazgeçmiş de değildir: monad/cevher ve bilinç olarak tanımlanan özne kısmen sorgulansa bile filozofun ideali olmaya devam eder; aynı şekilde düşünülür ya da akli olan da, Platon'da olduğundan daha fazla özerk olamayan duyusalın hakikati olmayı

sürdürür Leibniz'de. Bununla birlikte Nietzsche'ye göre, "bir Latinin apaçıklığın bu alaşağı edilmesine ulaşmasının pek kolay olmadığını" düşünmek için birtakım sebepler vardır ve Germen derinliği işte tam burada özneye dair otantik bir soybilime yol açar: Altüst olan şey söz konusu bireyciliğin metafizik temelidir.

Kant'a göre ise seküler üstünlüğü sorgulanan, felsefi olduğu kadar bilimsel de olan akıldır. Burada "'nedensellik' kavramının yanına konan büyük soru işaretidir" hatırlanması gereken. "Bu hiç de Hume'da olduğu gibi, nedensellik fikrinin meşruluğunun genel bir açıdan tartışılması değildir; tersine Kant, nedenselliğin bir anlam taşıdığı alanı özenle sınırlandırmakla işe başlar (bu günümüzde bile tamamlayamadığımız bir iştir)." Nietzsche'nin üslubuna güzel bir örnek: Hume'u Kant'a tercih etmesini, şüpheciliğin nedensellik kategorisini (yani nedenselliğin meşru kullanımına olduğu kadar, gerçeğe ulaşmak adına sahip olduğu "inancı" aşma kapasitesini de) şüpheye tabi tutuşunu tercih edeceğini bekleyebilirdik. Fakat Nietzsche yine de Kantçı eleştiriyi ampirist eleştiriden daha derin bulur, zira Hume'un tersine Kant'ın zemin ilkesinin belli bir geçerliliği olduğunu kabul edişi bir koşula bağlıdır; bu koşul da zemin ilkesinin yalnızca fenomenlere uygulanmasıdır. Zira Kant pratik alanın belki de bu ilkenin egemenliğinde olmadığı şeklindeki meşhur tezini ileri sürerek bu geçerliliği derhal göreceleştirir. Böylece Kant'la birlikte, "Almanlar arasında, bilimlerce sağlanan bilgilerin nihai değerinden ve daha genelde nedensel bir yolla öğrenilebilen her şeyden şüphe etmeye başlarız: bu şekliyle bilinebilir olanın kendisi bizim için *daha az* değerli görünür."

Alman derinliğini takdir etmek için son olarak değerlendirilmesi gereken "Hegel'in hayran olunacak buluşu"dur. Bu buluşun iki önemi vardır. İlki, özdeşliğin üstünlüğüne son vermek, mantık dahilinde çelişki fikrini kabul etmektir; ikincisi ise aklın

kategorilerine tarihselliği katmak ve böylece Platoncu teorinin ebedi/ezeli ve sabit idealarından kopmaktır.

Hiç kuşkusuz hakiki soybilime giden bu yollar hâlâ kaygandır ve elbette üç örnekte de geleneksel metafizik açısından modern bireyciliğe bağımlılık sürmektedir: Kant'ta pratik aklın önceliği halen Platonculuk ve rasyonalist gelenekten kaynaklandığı; Leibniz ve Hegel'de ise bilinçdışı ve tarihin keşfinin halen var olanın sisteme sokulmasının hizmetinde bulunduğu için. Öyle ki hem bilinçdışına hem de tarihe dair "keşif"ler hemencecik iptal olur – bilinçdışı yeniden bilincin içine, tarih de Aklın içine alınır, tersi olmaz.

Bununla birlikte bireyciliğin, saf bir perspektivizm adına öznenin ve nesnenin yitirilişine tümüyle uyum sağladığı yeni bir çağ açısından ve radikal bir tarihselcilik içerisinde bakış açılarının parçalanması açısından Nietzsche'nin bu Alman özgüllüğüne verdiği değer son derece anlamlıdır.

Leibniz'de bilinçdışının ortaya çıkışıyla birlikte sahneye giren şey aslında öznenin dermansızlığıdır – bu dermansızlık giderek derinleşerek artık kendine hakimiyetin yahut özerkliğin peşinde koşmayan parçalanmış bireyin doğuşuna yol açacaktır. İşte bu yüzden "özne" sözcüğü son noktada sadece "kendi yüksek gerçeklik duygumuzun çeşitli anlarının ortak *birliğine* olan inancımıza" atıfta bulunur ve biz bu inancı "tek bir nedenin sonucu olarak kavrarız."[40] Ve söz konusu özdeşlik hipostazı dolayısıyla Ben'in temsillerimizin nihai dayanağı olduğu fikrine ulaşırız. Kartezyen *cogito*, Nietzsche'nin "kelimelerin tuzağı" ya da "dilsel alışkanlık"[41] diye isimlendirdiği şeyin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Aslında "özne", bizdeki pek çok özdeş durumun *bir*

[40] La Volonté de puissance, K. Schlechta baskısı, II, s. 627.

[41] *A.g.e.*, s. 577.

ve aynı dayanağın sonucu olduğu yolundaki kurgudur; fakat bu durumların özdeşliğini yaratan *biziz.*"[42]

Bilinçdışı hipoteziyle birlikte sarsılan kurgu budur. Yine Nietzsche'nin açıkladığı gibi, nihayetinde bilincin hiç de hayatın kendisi değil hayatın bir gölge olayı addedileceği noktaya varmak gerekir: "Ben bilinci organizmaya eklenen, mükemmelen işlediğinde neredeyse saydam olan bir son nitelik gibi" ortaya çıkmaz artık – benliğin birliği kurgusunun herhangi bir hakikati varsa, Platonculuk ve kartezyenizmden ilham alan bütün felsefelerin safça inandıkları gibi, bu hakikat bilinç düzeyinde olamaz: "Bende bir birlik varsa bu kesinlikle bilinçli benimde bulunmaz"; bilinçli ben, sebepleri benim için kesinlikle bilinemez olan bir "son fenomen"den ibarettir, Nietzsche'nin "organizmanın bilgeliği"[43] olarak tanımladığı şeyde bulunabilir ancak. Öyleyse benin bir "yaratımdan", "vazeden, üreten, düşünen gücü, her türlü vazetme, üretme ve düşünme edimiyle karşıtlık içinde tanımlamak için başvurulan bir basitleştirme"den[44] ibaret olduğunu göstererek soybilimin tam anlamıyla dağıttığı şey, terimin Marksist anlamıyla özne fetişizmidir. Böylece "ben"in geçek bir melekeyi dışavurduğuna inanırız, fakat aslında bu meleke bir hiçtir ya da daha doğrusu yalnızca tikel bir faaliyet olarak var olmuş bir faaliyetin şeyleştirilmesinden, yoğunlaştırılmasından ibarettir.

Nietzsche'nin "antiklerin şahsiyetçiliği"yle ilişkilendirdiği öznenin kökünden sökülmesi olayına nesnenin kaçınılmaz yok oluşu eşlik eder; tıpkı *Güç İstenci*'nin çok önemli bir pasajındaki parlak savlamanın ortaya koyduğu gibi.[45] Her şeyden önce özne/cevherin (kartezyen bilincin) tasfiyesinin dünyayı, herhangi

---

[42] *A.g.e.*, s. 627.

[43] *Oeuvres posthumes*, Kroener baskısı, XIV, 2. kısım, § 63.

[44] *La Volonté de puissance*, K. Schlechta baskısı, III, s. 487.

[45] *A.g.e.*

bir birliğe indirgenemez (her türden *sabit* dayanaktan yoksun) yorumlar dokusu şeklinde anlaşılmaya götürdüğü açıktır. Dolayısıyla "*kim* yorumluyor sorusunu sormaya hakkımız yoktur" artık, zira "güç istencinin bir şekli olarak yorumlamanın bizatihi kendisi, etki olmaklığıyla bir varoluşa (bir 'varlığın' değil; *süreçin*, *oluşun* varoluşuna) sahiptir." Ve olanın temelini yalnızca yorum inşa ediyorsa fetişizmin bir sonucu, bir yanılgı olan yalnızca özne değildir; yorumdan bağımsız "kendinde olguların" olduğu fikridir de aynı zamanda: "Bir "kendinde şey" mi? – bir 'kendinde anlam' kadar saçmadır bu!" "Kendinde olgu durumları' yoktur. Şu halde metafizik anlamda, bir yorum "öznesi" aramak nasıl beyhudeyse, yine aynı metafizik anlamda "'kim yorumluyor?' sorusundan vazgeçmek gerekir; 'bu nedir' sorusundan da vazgeçmeye kararlı olmalıyız" – zira bu da kendi çapında bir "anlam vazetme" sorusudur ve bu şekliyle de daima başka bir soruya götürür: "bu benim için nedir (bizim için, yaşayan herkes için vs.)?" Bu sonuncu parantez benin *burada*, bilincinin şeffaflığı içinde kendine özdeş metafizik bir özne anlamında olmadığını, parçalanmış bir özne, benzerleri içinde yorumlayıcı bir güç, salt bir bakış açısı olduğunu anlatmaya yöneliktir: "Kısacası bir şeyin özü de *bu 'şey' hakkında bir kanaatten* ibarettir. '*Falanca için bu*,' '*bu*'nun gerçek yönüdür; tek 'budur' budur."

Nietzsche bu hususta ısrar etmekten vazgeçmez: "olgular değil" yalnızca yorumlar varsa, bu durum *Putların Alacakaranlığı*'nın meşhur formülü uyarınca, "her yargının bir semptom" oluşundan ya da *Güç İstenci*'nin bir fragmanında söylendiği gibi, her değer yargısının ancak "belli bir perspektif içinde, bir bireyi, bir topluluğu, bir ırkı, devleti, Kilise'yi, bir inancı, bir uygarlığı *muhafaza* perspektifi içinde" bir anlam taşımasındandır

ve "yalnızca perspektivist yargıların"[46] olduğunu kolayca unuturuz. Kısacası "ne kendinde şey, ne de mutlak bilgi vardır",[47] çünkü Leibniz ve Hegel'de olanın aksine görüş açılarının çokluğu, burada ortaya atılan postmodern bireycilikte indirgenemez nitelikte ortaya çıkar ve herhangi bir sistematik içe dalışı kendinde temellendirmeye kadir öznenin var olmayışının sebebi tam da budur.

Bireyciliğin bu uç şeklinin Nietzsche tarafından açık açık üstlenilmesi, onun Kant'ta bulduğu ya da bulunduğunu sandığı bilim eleştirisini hangi bağlamda devam ettirdiği belirlenirse şüphe götürmeyecek bir hal alır. Her türlü nesnellikten yoksun kalan yalnızca bilimsel hakikat alanı değil, *anlam* alanıdır da aynı zamanda. Kant'ın özellikle de estetik alanda bir "ortak beğeni" imkânını, nesnelliğin kavramsal kuralları dışında kalan duyarlıkların veya öznelliklerin olumsal mutabakatı olasılığını elde tutumaya çalıştığı yerde, Nietzsche köklü bir heterojenlik ileri sürer: "Değerlerimiz şeylere yine bizler tarafından katılan yorumlardır. Kendinde'de bir anlam var mıdır? Her anlam kaçınılmaz olarak göreceli bir anlam, bir perspektif değil midir?"[48]

Fakat Nietzscheci bireyciliğin nihai yapısı Hegel vasıtasıyla da belirlenir. Hâlâ fazlasıyla Platoncu olan Leibniz ve Kant'ın Hegelci aşılmasında görecelik hakiki anlamını ortaya koyar: Aşağıdaki fragmanın belirttiği gibi bu onun radikal tarihselcilik yönüdür: "Bizi Platon ve Leibniz gibi Kant'tan da ayıran yalnızca oluşa inanmamızdır... Baştan ayağa tarihçiyiz biz" – ve Nietzsche burada Darwin'in selefleri olan Lamarck ve Hegel'in isimlerini hatırlatır.

---

[46] *A.g.e.*, s. 441.

[47] *A.g.e.*, s. 503

[48] *A.g.e.*

Nietzsche'nin Hegelci diyalektiğin sistematik ve uzlaştırıcı ruhundan ne denli uzaklaştığını daha önce zikrettik. Deleuze bu noktada ısrar etmekte şüphesiz haklıdır. Ne ki Heidegger'inkinin aksine onun yorumu, bizzat Nietzsche tarafından da itiraf edilen şu bağlantıyı küçümser: Tarihe referansta bulunmak Platoncu idealizme öldürücü bir darbe indirmeyi sağlar. Leo Strauss'un haklı olarak işaret ettiği gibi, Hegel'e kadar "bütün idealler nesnel bir temele sahip olma iddiasındadır: Bu temel doğada, Tanrı'da yahut akıldadır. Tarihsel anlam bu iddiayı ve bu iddiayla birlikte de bilinen bütün idealleri yıkar."[49] Nietzsche'nin Hegelcilikte selamladığı işte bu virtüelliktir ve sonra da bunun bütün içerimlerini açmayı deneyecektir; elbette bu çaba da tarihselliğin sistematik örtüsünden sıyrılmasını getirecektir. Strauss'a göre farklı kültür ve idealler "Nietzsche'de bir sistem içinde düzenlenmez", çünkü "gerçek bir sentez"[50] yapmak imkânsız hale gelir. Heidegger'in izinden Strauss, Nietzscheci perspektivizmde Hegelciliğin bir devamından ziyade bir reddini bulmaya davet eder bizleri; şu mânâda ki, 1) nihayet her şey tarihsel olmuştur ve 2) bütün ideallerin temeli (bu terim hâlâ bir anlam taşıyorsa) güç istenci olarak anlaşılan öznelliktir: "Nietzsche'nin gerçekleştirmeye çalıştığı tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesi, bu çabanın kökeninin en büyük güç istenci, yani bütün eski değerleri yürürlüğe koyandan daha büyük bir güç istenci oluşuyla doğrulanır." Yani Heidegger'in terimleriyle söyleyecek olursak, öznellik metafiziğinin aşılmasından ziyade onun bir zaferidir. Yahut burada geliştirilen formül uyarınca: postmodern bir bireyciliğin zaferidir bu, çünkü Nietzsche'yle birlikte "şansın hakimiyetinin sonuna" tanıklık ederiz, artık hiçbir tözsel sınırlama

[49] L. Strauss, *les Trois vagues de la modernité*, New York, 1975.

[50] *A.g.e.*, s. 96.

tanımayan sanatsal yaratıcılığa övgü içinde insan "ilk defa kendi kaderinin hakimi" haline gelir.

"Sanatın Fizyolojisi": Tarihselciliğin Yeni Yüzü

Hegelci tarihselciliği radikal hale getirmek için, daha önce belirttiğimiz gibi tarihi Hegel'in diyalektik çerçevesinden soyutlamak gerekir. Tam bir görecelik bu bedel karşılığında gerçekleştirilebilir; bu görecelik Nietzsche'de özellikle belirleyici olan iki göstergeyle belirginlik kazanır:

1. Öncelikle hayat denilen bitimsiz oluş karşısında hiçbir dışsallık, hiçbir aşkınlık olamaz (işte dirimselcilik bu yüzden bir tarihselciliktir). Hegel'de bile oluşun bir ereği vardır ve akıl tarih tarafından üretilmekten çok bu tarihi kuşatır. Başka bir yerde[51] Nietzscheciliğin bu temel yönünü çözümleme ve onun Varlığı hayat yahut "güç istenci" olarak tanımlayışının nasıl kaçınılmaz bir şekilde hukukun –aslında her türden *Quid juris?* sorusunun– reddedilmesine yol açtığını ifade etme fırsatım oldu. Gelgelelim Nietzsche'de "fizyoloji" terimini tanımlayan tam da bu ilkesel konumdur; tıpkı *Sokrates Sorunu*'nun çok açık 2. paragrafında gördüğümüz gibi: Nietzsche burada Platonculuk hakkındaki "bilgeler mutabakatı"nın, onların haklılığını hiçbir şekilde kanıtlamadığı yolundaki tezini savunur: Söz konusu mutabakat olsa olsa, "bu bilgelerin hayata karşı aynı olumsuz tutumu almaya *zorlandıkları* için kendi aralarında böyle bir *fizyolojik* mutabata" vardıklarının bir göstergesi olabilir. Üstelik hayat karşısında dostça olmayan bir tutum alan yalnızca Platoncu duyusal/düşünülür dünya ikiciliği değildir (Nietzsche böylece Hıristiyanların

[51] Bkz. L. Ferry ve A. Renaut, *68-86, Itinéraires de l'individu*, Gallimard, 1987, III. Bölüm.

ötedünya adına takındıkları horgörüyü ifşa eder), ama asıl önemlisi bu ikicilik bir "aptallığa" yaslanır, bu aptallık maalesef ikicilikle özsel bir ortaklık içindedir: Hayat hakkındaki tüm yargılarımızın yalnızca ifadelerden ibaret olduğu aşikârken hayatı yargılayabileceğimize duyulan inancın aptallığıdır bu; öyle ki "lehte ya da aleyhte, hayat hakkında ileri sürebileceğimiz değer yargıları son noktada asla doğru olamazlar." "Hayatın değerine ne yaşayanlar ne de ölüler karar verebilir; çünkü yaşayanlar bir yargıç değil aynı çekişmenin bir parçası ve failidirler ve ölüler de başka sebeplerle yapmaz bunu." Bu dünyayı yargılamak isteğindeki Platoncu iddiada gerçek bir hermenötik daire vardır. Bu daireyi anlamak, hiçbir felsefi anlatımın tarihten (tarih olarak hayattan) kurtulamayacağını, hangi anlamda olursa olsun bir "öte dilin" olamayacağını anlamak demektir aynı zamanda: "Canlı tarafından hayatın mahkûm edilmesi belirlenmiş bir hayat türünün semptomudur daima."

Fakat bu dirimsel tarihselciliği "öznenin parçalanmışlığı"nın doğrudan bir sonucu olarak kavramazsak belki de esası, yani bu tarihselciliği göreceliğin daha eski şekillerinden ayıran şeyi ıskalamış oluruz. Zira bu "parçalanma"nın sonuçlarından biri tam da dünyaya dair değer yargılarımızın, görüş açılarımızın, yorumlarımızın kelimenin herhangi bir mutlak (hayatın tarihselliğine görece olmayan) bilgiye gönderme yapılarak asla temellendirilemeyeceğidir. İşte *Şen Bilim*'in "Yeni Sonsuzumuz" başlıklı bölümünü bu ışıkta anlamalıyız. Buna göre "bizim için dünya yeniden sonsuz hale gelmiştir; şu mânâda ki, *bir yorumlar sonsuzluğu bahşetme* imkânını dünyadan sakınamayız." Ve bu koşullarda herhangi bir nesnellik olamayacağı gibi, başka bir alandan ödünç terimlerle söylersek, hiçbir gösterilen de olmayacak, yalnızca gösterilen olabilecektir. Yahut Foucault'nun bir Nietzsche yorumunda haklı olarak ileri sürdüğü gibi: "Şayet yorum asla

tamamlanamıyorsa bu düpedüz yorumlanacak bir şey olmamasındandır [...], çünkü aslında her şey zaten yorumdan ibarettir."

2. Böylelikle felsefeci soybilimci haline gelir en sonunda: En radikal anlamda değer yargılarının ardında temel değil bir uçurum olduğunu, bizzat art-dünyaların arkasında asla kavranamayacak başka art-dünyaların olduğunu, kendisi de asla kavranamayacak olan bir yorumun hipostazı olmaktan başka *kendinde* bir varoluşa sahip olmayan art-dünyaların bulunduğunu gören kişidir. Yine bu bağlamda Foucault ısrar etmekte haklıdır: "Soybilim, filozofun kibirli ve derin bakışının bilgenin miyop bakışıyla zıtlaşması gibi tarihle zıtlaşmaz. Aksine soybilim, ideal anlamların üst-tarihsel açınımına karşıttır." Daha da ötesi "soybilim köken kuruntusunu savmak için tarihe ihtiyaç duyar."[52] Postmodern bireyciliğin tipik karakteri olan soybilimci demek oluyor ki bir "münzevi"dir. Sürünün dışında, gözlerini uçuruma dikmek gibi kaygılı bir görevle yüzleşmesi beklenilir ondan: "Münzevi [...] genel olarak bir filozofun 'hakiki ve nihai' kanaatlere sahip olmasından duyulan şüphe; münzevi her mağaranın ardında daha derin bir başka mağara, her yüzeyin altında ondan daha geniş, daha ilginç, daha zengin bir yeraltının ve her temelin, her 'inşanın' altında mutlaka bir uçurumun olup olmadığını sorar kendine. 'Her felsefe bir yüzey felsefesidir', işte münzevinin yargısı budur. [...] Her felsefe bir başkasını gizler ve yine her kanaat bir gizli yer, her söz de bir maskedir."[53] Gerçekten de münzevinin mağarası artık Platon'un mağarası değildir.

Tarihselcilik ve görecelik modern felsefede daima bir *öznelcilik* şeklini almıştır (her ne kadar özne burada çoğu zaman ampiristlerin olduğu kadar dogmatik rasyonalistlerin de bireyi olan

---

[52] M. Foucault, *Nietzsche, la généologie, l'histoire.*

[53] F. Nietzsche, *Par-dela le bien et le mal*, § 289.

şu izole atoma indirgenmiş olsa da): Eğer bir görecelik varsa – örneğin duygu estetiğinde ya da şüpheci ampirizmin çeşitli tarzlarında– bu tam da bireyin "öznelliği"nin, beğeninin (hatta hakikatin ya da ahlaklılığın) nesnelliğinin kabul edilebilir ölçütlerine ulaşma umudunu imkânsız hale getirecek ölçüde vurgulanmış oluşu sebebiyledir. Nietzsche'de hiç böyle bir şey yoktur; gördüğümüz gibi onda tarihselcilik, nesnesiz ve öznesiz bir perspektivizm şeklini almıştır. Bu öyle bir perspektivizmdir ki, son noktada yorumlayan bir öznenin bütün fikirlerinden ve aynı şekilde yorumlanan nesneden bağımsız şekilde, olduğu haliyle var olabilen sadece yorumdur.

Bu yeni görecelik kavrayışının en uygun zemini, bu *öznesiz nesnesiz yeni bireyciliğin* en otantik ifadesini bulduğu yer güç istencinin eksiksiz ifadesi olarak sanatın Nietzscheci teorisidir. Nietzsche'nin metinlerindeki tüm zorluk, görececi üslubuyla bu metinlerin modern bireyciliğe içsel olan şüpheci öznelciliğin şekil ve lügatini ödünç almalarıdır. Oysa aslında bu metinler o zamâna kadar bilinen öznellik şekillerinin tamamının radikal bir eleştirisini getirirler – işte bu yüzden bana öyle geliyor ki, bu çağdaş bireyciliği "öznelliğin metafiziğinden" ayırmak gereklidir.

Bu ilk dönemeçte elbette *Nietzsche Wagner'e Karşı*'nın meşhur tezini zikretmek gerekiyor; buna göre "estetik, uygulamalı bir fizyolojiden başka bir şey değildir." Bu tezin açıklanması sırasında Nietzsche o kadar sık fizyoloji ve biyoloji alanlarına başvurur ki, kimi zaman onun bir 18. yüzyıl Fransız materyalisti olduğu izlenimine kapılırız. Bu "fizyoloji"nin vardığı sonuçları ve özellikle de güzelin ve çirkinin asla "kendinde" var olmadığı, bunların yalnızca hayatın yoğunlaşması ve gelişimine az ya da çok faydalı bazı "estetik durumların" "semptomları" olduğu vargısı, işte bu *ayan beyan* öznel (beğeninin nesnelliği ölçütü fikrinin reddedilmesi mânâsında) bakış açısı içinde anlamak ge-

rekir. "Kadim bir deneyim bize ispatlıyor ki, estetik açıdan içgüdüsel olarak *hoşumuza gitmeyen* şey insan için tehlikeli ve zararlı, fazlasıyla şüpheli görünür. [...] Bu bakımdan *mavi*, biyolojik değerler genel kategorisinde faydalı olan, iyi gelen, hayat gücünü artıranlar arasında yer alır..."[54] Hume'da olduğu gibi, mavi bir *maddi yapıya*, kudretini yoğunlaştırdığı içgüdüsel bir yapıya *görecedir*.

Bu görececi "materyalizm" daima ikili bir yapı şeklinde sunulur – biyolojik (bedene gönderme) ve psikolojik (bilinçdışı dürtülere gönderme) şeklindeki ikicilik, Heiddegger'in haklı olarak altını çizdiği gibi metafizik (ontolojik) bir kavram olan ve katiyen bilimsel bir mefhum olmayan Nietzsche'deki hayat kavramında bir birliğe ulaşır:[55]

– Sanatın "kaslar ve duyulara bir uyarıcı gibi"[56] geldiği bu anlamda söylenir, çünkü "her içsel devinime (duygu, düşünce, heyecana) *vasküler* değişimler ve sonuç olarak da renkteki, sıcaklıktaki, salgılardaki farklılaşmalar eşlik eder."[57] Aynı düşünüş şekli içerisinde tragedyanın Aristotelesçi kavranışının şu tuhaf reddini kabule davet ediliriz: "Çökertici iki duygu olan korku ve acımada trajik duyguların hasını gördüğüne inanan Aristoteles'in büyük horgörüsünü pek çok kez yakından deneyledim. [...] Bu teoriyi kesin bir soğukkanlılıkla reddedebiliriz: trajik bir heyecanın etkisini gayet basit biçimde dinamometreyle ölçebiliriz. Böylece yalnızca en âlâsından sistematik bir kötü bilincin kabul etmeyeceği bir sonuca ulaşırız: trajedi bir *uyarıcıdır*."[58] Kısacası burada her şey maddi görünüyor, o kadar ki Nietzsche'ye göre

---

[54] *La volonté de puissance*, K. Schlechta baskısı, III, s. 576.

[55] Örneğin bkz. M. Heidegger, *Nietzsche*, I, s. 119.

[56] *La Volonté de puissance*, III, s. 753.

[57] *A.g.e.*, s. 716.

[58] *A.g.e.*, s. 829.

"sanat bize hayvansal güç durumlarını düşündürür: Sanat bir yandan imajlar ve arzular dünyasında semirmiş bir bedensel yapının taşkınlığı, bir fazlalıktır; diğer yandan ise hayvani işlevlerin, yoğunlaşmış hayatın imajları ve arzuları tarafından tahrik edilmesidir; hayat duygusundaki bir artış, bir hayat uyarıcısıdır"[59] – yoksa Schophenhauer'in safça zannettiği gibi bir "sakinleştirici" değil.

– Sanatsal dürtülerin fizyolojisi de, güzelin herhangi bir nesnel ölçütünün ortaya çıkışı için daha geniş bir alan sunuyor değildir ve Nietzsche'nin göreceliği burada da yine radikal şekilde ortaya çıkar: Bu görecelik, sanatsal yaratımı basitçe ve sadece duyumsal taşkınlığın bir etkisi haline getirir. *Güç İstenci*'nin bir fragmanında bu bağlamda sanatçıların, en azından "dişe dokunurlarının (vücut açısından da) kuvvetli bir kösnüye sahip oldukları," öyle ki "seksüel yapının aşırı yüklenimi olmadan bir Rafaello tahayyül edemeyeceğimiz..."[60] söylenir. Burada ortaya çıkan Freudçu teorinin –ilk bakışta çok yavan görünen– bir versiyonudur, çünkü sanatsal faaliyet sanki cinsel faaliyetle benzerlik içinde değerlendiriliyor gibidir: "Müzik yapmak" diye yazıyor Nietzsche, "aynı zamanda bir çocuk yapma şeklidir."[61] "Sanatın fizyolojisi"ne ayrılmış özdeyişlerde uzun uzadıya geliştirilen temanın kaynağı burasıdır; bu temaya göre, iki yaratım şekli (cinsel ve sanatsal) arasındaki ilişkilerde "sıfır toplamlı" bir oyun olmalıdır, yani sanatçı eğer estetik enerjisinin tamamını korumak istiyorsa iffetli kalmalıdır: "İffet yalnızca sanatçının tutumluluğudur", zira "sanatsal yaratımda ve cinsel edimde harcanan tek ve aynı güçtür."

---

[59] *A.g.e.*

[60] *A.g.e.*, s. 756.

[61] *A.g.e.*

Yine Hume'da olduğu gibi, "güzel, doğru ve iyi kadar az bulunur."[62] "Kendinde" güzellik, "nesnel" güzellik yoktur, çünkü her şey, haddizatında bireye ya da Nietzsche gibi konuşmak gerekirse değerlendiren "insan tipinin" değer biçmesine bağlıdır: "*Sürü insanı*na güzelin *değer duygusunu* hissettiren şeyler, istisnai ya da üstün insanlara aynı duyguyu hissettiren şeylerden farklıdır", zira "nesnel kalma, yani yorumlayan, ekleyen, dolduran, yaratan gücü askıya alma imkânı yoktur (güzeli olumlayan tavırlar dizgesini üreten bu son güçtür)."[63]

Postmodern bireyciliğin ikircikliği burada gün ışığına çıkar: bir yandan tarihselcilik öznelliğin bir biçimiyle iç içe geçmiş görünür, zira temel karakteristiklerinden biri güzelin "nesnelliğinin" reddi, yani güzeli, onu değerlendiren "insan tipi"ne köklü biçimde bağlı kılışıdır – bu da güzelin belli bir "öznellik" şekline mahkûm olduğu fikrini esinler. Buna karşın modern bireyciliğin mahkûm edilişinin (bu bireycilik Nietzsche'nin antiklere mal ettiği başka türden bir bireyciliğe yerini bıraksa da) nasıl öznelliğin metafizik, kartezyen kavranışının bir reddiyesi yahut (Heideggerci anlamda) gerçek bir "yapısöküm"ü temelinde gerçekleştiğini de gördük. Demek ki güzelin ölçütlerinin "nesnel" olamaması bu ölçütlerin, modern felsefenin "cüzi irade" ifadesiyle tanımlama alışkanlığında olduğu, özgür iradi karar kapasitesine sahip özerk öznenin yaptığı bilinçli tercihlerle ilgili olduğu anlamına gelmez.

Nietzsche sürekli bu noktanın altını çizer: Cüzi irade kavramı "kendisinin nedeni" kavramını gerektirir. Bu kavram bilinçli öznenin, *cogito*'nun, kökenlerini âdeta kendi içlerinde bulan tercih ve kararların nihai ve yegâne dayanağı, bir töz olarak değer-

[62] *A.g.e.*, s. 576.

[63] *A.g.e.*

lendirilmesi fikrini kapsar: "Yarı cahillerin kafasında maalesef hâlâ hüküm süren yüzeysel metafizik anlamıyla cüzi irade kabulü, eylemlerin nihai ve tam sorumluluğunu kendi üzerine almak ve toplumu, tesadüfü, kalıtımı, dünyayı, Tanrı'yı bundan azade tutmak zorunluluğu, *causa sui* varlığı kabul etme gereğinden başka bir şey değildir."[64] Gelgelelim bu fikir açıkça saçmadır: "*Causa sui* [kendinin sebebi] görüp görebileceğimiz en etkileyici iç çelişki, mantığa karşı girişilen bir çeşit suikast" ve hiç değilse mizah yönünden, kendisini peruğundan çekerek hiçliğin batağından çıktığını ve böylece varoluşa yükseldiğini"[65] iddia eden Baron de Münchhaussen'in ipe sapa gelmez hikâyeleriyle kıyaslanabilecek bir garabettir. Nietzscheci soybilim burada oldukça bildiktir: "Gerçek hayatta yalnızca güçlü ve zayıf istençler" varken ve özerklik anlamında bir 'özgür' istenç söz konusu değilken, cüzi irade yanılgısının istence tatbik edilen sebep ve sonuç kavramlarının şeyleştirilmelerinden nasıl doğduğunu gösterir.

Antiklerin bireyciliğinin yeniden canlandırılması şeklinde anlaşılabilecek Nietzsche bireyciliği genelde nesnelliğe inanışın geçersizliğini ilan ediyorsa, bu, ampirist olsun rasyonalist olsun öznelliğin herhangi bir metafizik kavranışı temelinde olamazdı. Nesnelliğin geçersiz kılınmasının, bireylik kavramı içinde asgari de olsa herhangi bir anlama sahip olabilmesi için öznelliğe atıfta bulunma imkânının elde tutulması gerekir. Ne tip bir atıf? İşte Nietzsche'nin estetik teorisinde ifade bulan yeni bireyciliği doğru yorumlamak istiyorsak çözmemiz gereken soru budur.

İyinin ve Kötünün Ötesinde'ki bir aforizma bize yolu gösterebilir. Nietzsche burada eylemi bir özneye yüklemekten ibaret

---

[64] *Par-dela le bien et le mal*, § 21.

[65] *A.g.e.*

(yine dilbilgisine duyulan şu inanç!) "mantıkçı hurafesi"ni sorgular. Bu hurafeye karşı, "bir fikrin 'ben' istediğim zaman değil, 'o' istediği zaman geldiğini" ileri sürmek gerekir. Öyleyse özne "ben"in, "düşünüyorum" fiilinin şartı olduğunu söylemek gerçeği çarpıtmak olur; *o düşünüyor* (*es denkt*), fakat bu 'o'nun kadim ve meşhur 'ben' olması, yalnızca bir iddiadan, bir faraziyeden ibarettir – asla "dolaysız bir kesinlik"[66] değildir. Nietzsche'nin soybilimi, her zamanki gibi ben yanılgısı olan bu hipostazın "fetişliğinin bozulması" şeklini alır: "Burada dilbilimsel rutin uyarınca şu çıkarımda bulunulur: düşünmek bir faaliyettir ve her faaliyet, eyleyen bir özne gerektirir, dolayısıyla ..."[67] Çözümleme pek bildiktir, fakat Nietzsche burada onu son noktasına vardırır: Yalnızca özne fetişizminden (Kant'ın da daha önce sezmiş olduğu gibi, basit bir "filoloji"den ibaret bir şeyi ontoloji saymaya dayanan bu safsatadan) kurtulmak değil, bunun da ötesinde, düşünen "bir şeyin" olduğu fikriyle de hesaplaşmak gerekir. Bu "bir şey" kartezyen *cogito*'dan farklı, *Fenomenoloji*'de Hegel tarafından ele alınana benzer bir biçime de sahip olabilir; Nietzsche bu esere atıfla, bu 'şey'in kendine *özdeş* bir dayanak fikrini telkin ederek yanıltmaya devam ettiğini söyler: "'O düşünüyor' demek bile fazladır; bu 'o' da halihazırda sürecin bir yorumunu barındırır, bizzat sürecin bir parçası değildir. [...] Belki bir gün mantıkçılar da eski meşum 'ben'in buharlaşmasından geriye kalan şu küçük 'o'dan vazgeçmeye ayak uydurabilirler."[68]

Metafizik öznelliğin Nietzscheci yapısökümü, doğrusu istenirse formüle gelmez: "Düşünüyorum" formülünü bir başkasıyla, "o bende düşünüyor"la ikame etmeyi deneriz – fakat sürekli olarak

---

[66] *A.g.e.*, § 17.

[67] *A.g.e.*

[68] *A.g.e.*

bu 'o'yu, Nietzsche'nin bizi kurtulmaya davet ettiği "dayanak"la karıştırma tehlikesiyle karşılaşırız. Hem zaten öznelliğin bu yapısökümünün edimsel (performatif) çelişkiler yaratmadan sonuna kadar sürdürülebilir olduğu da şüphelidir; bunlar o kadar düz çelişkilerdir ki, burada bazı kaçınılmaz açıklamalara girişebiliriz (Özne olmadığını söyleyen özne kimdir? Hegel'in daha önce yaptığı gibi, Nietzsche'nin de filozofun konumu, yani *kendi* konumuyla bir tuttuğu bu "biz" ne ifade ediyor? Olgusallık ve hakikat fikirlerinin "yorumlar" olduğu söylenilirken başvurulan edildiği "gerçekte", "aslında" gibi sözcüklere nasıl bir mânâ verilecek?...).[69] *Burada* önemli olan ("savunulabilir" olduğu kabul edilse bile) böylesi bir felsefi konumun, sonuçta ne nesnellik ne de öznellik terimlerinin var olduğunu, yorumlayanın ve de yorumlananın değil sadece yorumların söz konusu olduğunu söylemeye varmasıdır; hayatın yahut güç istencinin özüne en uygun ifade olan sanatın işgal etmesi *gereken* seçkin konumu gerekçelendiren şey de budur.

Böylelikle Nietzsche'nin tarihselciliğinin ne önceden tesis edilmiş ahengin ne de monadların olduğu bir monadolojiye, öznesiz ve sistemsiz yeni bir bireycilik formuna hangi mânâda yaslandığını anlarız: Güç istencinin yahut hayatın *zamansal ve tikel ifadelerini* temsil etmeleri dolayısıyla kendi mutlak tikellikleri içinde *bireyliğin* daima kaygan *uğraklarını* inşa edenler yalnızca ve yalnızca değer yargılarıdır; "görüş açıları" ya da perspektiflerdir.

Dolayısıyla bu postmodern bireyciliğin –elbette ortodoks bir Nietzscheciliğin geçerliliğini reddedeceği– içsel tutarlılık sorununu, bu bireyciliğin estetik üzerindeki etkilerini sorgulamak üzere

---

[69] Bu sorunla ilgili olarak bkz. L. Ferry ve A. Renaut, *68-86, Itinéraires de l'individu.*

bir yana bırakacağız. *Nietzsche*'sinin ilk bölümünde Heidegger, güzel sorununu ilgilendiren böylesine radikal bir göreceliğin karşılaştığı güçlükleri aynı terimlerle ifade eder: "Bir yandan sanat gerçekten de anti-nihilist hareketi, yeni değerlerin temelini tasarlamak ve böylece de tarihsel açıdan tinsel olan varoluşun yasa ve ölçütlerini temellendirmek zorundadır. Fakat aynı zamanda sanatın fizyoloji üzerinden, onun araçlarıyla anlaşılması istenir..." Gelgelelim açıktır ki "sanatın fizyolojinin alanı içinde yer aldığı andan itibaren sanatın özü ve gerçekliği sinirsel durumlara ve sinir hücrelerindeki süreçlere ayrıştırılır. Ya peki, bu kör devinimler içerisinde kendi başına bir anlam belirleyebilecek, değerler vazedebilecek, ölçütler ortaya koyabilecek herhangi bir şey olabilir mi?"[70]

Heidegger'in ortaya koyduğu soru şu şekilde açıklanmalıdır: Sanatın anti nihilist olduğu söylenir, çünkü bilim, felsefe ya da dinin aksine sanat kendisini doğrudan bir yorum olarak, yani Nietzsche'nin gözünde güç istencinin "dürüst" bir ifadesi olarak ortaya koyar. Böylece sanat gerek duyusalın Platoncu reddiyesinde, gerekse "ben"e duyulan şu bön inanç şeklinde ortaya çıkan, hayatın fetişleşmiş inkârlarından ilkesel olarak ayrılır –herkesin peşinde koştuğu ve herkes için aynı değerde olan şu "hakikat" figürünün ilk sırada geldiği "demokratik" değerler silsilesiyle birlikte– sürü bireyciliği de bu inanç içinde belirginlik kazanır. Nietzsche'nin estetik yaratımı ele alırken başvurduğu "fizyolojik" model sanatsal, perspektivist istenç ile daima *aisthêsis* alanının içini boşaltan hakikat istenci arasındaki zıtlığı dile getirir. Ama Platoncu felsefenin bu altüst edilişinde, Nietzsche'nin konumu, salt bir göreceliğe indirgenmek suretiyle bütün meşruluğunu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya değil midir? Zira yi-

[70] M. Heidegger, *A.g.e.*, s. 89.

ne Heidegger'in eklediği gibi, fizyolojik bakış açısında "ne bir ölçüt hiyerarşisi ne de ölçüt ortaya koyma vardır; her şey ortada, olduğu gibidir ve böyle olmaya devam eder ve basitçe, olması dolayısıyla buna hakkı vardır. Fizyoloji herhangi bir şeyin bir tercih ya da kararın konusu olduğu bir alan tanımaz. Sanatı fizyolojiye teslim etmek sanatı mide salgıları düzeyine indirmek olur. Bu şekilde algılanan sanat nasıl olur da aynı zamanda değerlerin belirlenmesine ve temellendirilmesine kadir olur? Sanatı hem anti-nihilist bir hareket, hem de fizyolojinin konusu şeklinde tanımlamak ateşi suyla karıştırmayı istemektir."[71]

Öyleyse Heidegger haklıdır, Platonculuğun eleştirilmesi ve dağıtılması uğrağından sonra sonuçta yeni değerler konmalıdır – aksi takdirde görececi bireycilik çelişkilerin en kabasına gömülüp kalır: olgu yoksa, yalnızca yorumlar varsa, bu yorumlar bir "fizyoloji"nin ortaya çıkışından ibaretse Platonculuğu tartışmanın ne faydası vardır? "Şeylerin oldukları gibi oldukları," en azından aşikâr hiçbir dışsallığın olmaması anlamında Platon ve Nietzsche'nin görüş açılarının birbirinin aynı olduğu, fizyolojinin bu ikisini birbirinden ayıracak bir aracı olmadığı şeklindeki basit tespitle niçin yetinilmemektedir?

Ultra Bireycilikten Hiper Klasisizme: "Büyük Stil"

Ölçütler sorunu, yani en genel anlamıyla hakikat sorunu, estetik içinde ve estetik tarafından yeniden gündeme getirilir. Böyle bir söylemin paradoksu açıktır: Nietzsche sanatın "hakikatten daha değerli" olduğunu, "hakikatten ölmemek için" sana-

[71] *A.g.e.*, s. 90.

ta sahip olduğumuzu vb. ileri sürmekten vazgeçmez. Nasıl olur da, *klasiklerde* olduğu gibi, güzeli gerçeğin duyusal bir temsili haline getirebilir?

Daha önce önerdiğim gibi bu ancak hakikat kavramında bir *devrim* sayesinde mümkün olabilir. Açıktır ki hakikat artık filozofların uğruna "fenomenleri kurtar"dıklarını iddia ettikleri, *duyuların miyopluğundan gizlenen hakiki rasyonaliteyi* ifşa ettikleri İdelerin sabit özdeşliğini ifade etmez. Heidegger'in pek güzel kullandığı terimlerle: hakikat artık "temsilin doğruluğu" değildir. Fakat yine de kaynağını belli bir tip "uyum"dan, "değerlendirmenin" gerçekle uyumundan almaya da son vermez.[72] Paradoksu tamamen açık kılmak için, sanatın yanlış olduğu için doğru olduğu ve bunun iki anlamda böyle olduğu söylenmelidir:

– Öncelikle olduğundan fazla bir şey olma iddiası gütmeyen bir yorumlama oluşuyla –yani her çeşit mutlak hakikatten vazgeçtiği için– sanat, varoluşun perspektifsel karakteriyle, bütün yargılarımızın semptomlar, basit değer yargıları olduğu yolundaki hakikatle uyum içerisindedir. Nietzsche'nin meşhur bir ifadesini yorumlarken Deleuze'ün yazdığı gibi: "Sanat, yanlışın en yüksek kudretidir, 'dünyayı bir hata olarak' yüceltir, yalanı kutlar, yanılma isteğini üstün bir ideal haline getirir. [...] Bu şekilde hakikat belki de yeni bir anlam kazanır. Hakikat görünümdür. Hakikat gücün edimselleşmesini, en yüksek güce ulaşmayı ifade eder. Nietzsche'de, biz, sanatçılar = biz, hakikatın yahut bilginin peşinde koşanlar = biz, yeni hayat imkânları icat edenlerdir."[73] Sanatı hakikatin ifadesi olarak alan klasik idealin Nietzsche'de ortadan kalkmadığı bundan iyi ifade edilemezdi. Dahası, buna daha yakın bakıldığında hakikat tanımının da o kadar çok

[72] Bkz. *A.g.e.*, s. 425, 482.

[73] G. Deleuze, *A.g.e.*, s. 117.

değişmediği görülür ve Platonculuk üzerinde gerçekleştirilen Nietzscheci "devrim" bizi kısmen çıkış noktasına geri döndürür. Çünkü sanat gerçekse, her şeye karşın ve kullanılan sözcükler ne olursa olsun, bu onun *gerçeğe uygunluğu* (hatta gerçeğe, en azından Platon'dan bu yana hakikat adıyla anmaya alıştığımız yalandan daha uygun oluşu) sebebiyle değil midir? Bu bağlamda Deleuze, Nietzsche'ye göre sanatçının hakikati arayan biri olduğunu iddia ederken haklıdır. Hatta sanatçı her şeyden önce "gerçek hakikat"in, yalan söylemeyen tek hakikatin peşindeki kişidir (tıpkı duyuların da yalan söyleyememesi gibi) – ve son kertede "gerçek" filozofun da sanatçı haline gelmek zorunda kalışı bu yüzdendir.

– Bu şekilde "temellendirilen" sanat bir yorum, bir salt değer biçme olarak kendisini apaçık ortaya koymakla kalmaz; görünümlerle oynayarak, yanılgılar üreterek, başta entelektüel faaliyet olmak üzere her çeşit faaliyetten bin kat daha gerçek olarak ortaya çıkar. İşte "görünüm, yanılsama, yanılgı, oluş ve metamorfoz istencinin hakikat, gerçeklik, varlık istencinden daha derin, daha 'metafizik'" olduğunu söyleyen meşhur fragmanın asıl anlamı budur. Bu istenç daha derin, daha metafiziktir, çünkü aslında olana, yani "güç istenci" adını alan hayatın çeşitliliğine daha uygundur. Çünkü yine Nietzsche'nin yazdığı gibi, "anladığım haliyle görünüm şeylerin yegâne ve hakiki gerçekliğidir", bu gerçeklik "sanal bir 'hakikatler dünyası'na dönüştürülmeyi" sürekli reddeder ve reddedecektir, böylece sanatın hakikatten daha gerçek oluşunu anladığımız gibi, felsefenin *nasıl* bir estetiğe dönüştüğünü de kavrarız. Bütün Nietzsche yorumcuları özdeyişsel yazımın felsefi, ayrıntıya yer vermeyen karakterine işaret etmişlerdir: Pek çokları bu üslupta, geleneksel yazının sentaks ve dilbilgisine kadar sinmiş "sistemliliği"ne karşı bir tür isyanı, hakikat fikrinin "yıkımı"nı görürler. Burada söz konusu olanın daha

ziyade hakikat fikrine tanınan son derece *klasik* bir imtiyaz olduğu, öyle sanıyorum ki daha büyük bir kuvvetle savunulabilir.

Elbette ilk bakışta, "biçimsel açıdan ele alındığında bir özdeyiş, kendisini bir *fragman* şeklinde ortaya koyar; bu, çoğulcu düşüncenin bir biçimidir";[74] terimin "liberal" ve demokratik anlamında değil, fakat parçalı yazının, hakikatin Platoncu teorisinin sonucu olarak anlaşılan "sistem"in "kapanıklığına" kendi "açıklığıyla" muhalefet etmesi bağlamında. Bu şekliyle özdeyiş, felsefenin en mükemmel *sanatsal formudur*; yine Deleuze'ün dediği gibi: "Yalnızca özdeyiş anlamı belirtmeye yetkindir, özdeyiş yorum ve yorumlama sanatıdır."[75] Şüphesiz. Fakat yıkım düşündüğümüz kadar derin olmaktan uzaktır ve pek çok açıdan özdeyişsel biçim *aynı zamanda* şaşırtıcı bir saflığın da işaretidir: Zira "parçalanmışlığa"; varlığın çeşitliliği olan hayata yazıdaki çeşitlilikle *upuygun* bir karşılık verme isteğinde, derinde daima yeniden başvurulan ve neredeyse onaylanan şu eski, gerçeğe uygunluk olarak hakikat kavramı bulunur – öyle ki ardıllarınınki gibi Nietzsche'nin düşüncesi de korkunç bir öz-düşünüm eksikliğiyle maluldür. Fichte'nin Spinoza'ya uyguladığı bir formülü tekrar edecek olursak: Nietzsche iyi düşünür, "fakat kendi düşüncesini düşünmez."

Bu koşullarda geriye Nietzsche'yi romantizm karşısında klasisizmi bu derece katılıkla savunmaya götüren sebepleri anlamak kalıyor. Şüphesiz, önermiş olduğum gibi son kertede Nietzsche'nin estetiği ile klasisizm arasında derin bir benzeşim vardır, çünkü iki durumda da sanat, hakikati duyusal ve canlı bir tarzda ifade etme görevini üstlenir. Fakat benzeşimin derinliğine karşın temel bir farklılık mevcudiyetini korur. Kartezyen este-

---

[74] *A.g.e.*, s. 35.

[75] *A.g.e.*

tikte (Hegelciliği de kapsayan, geniş anlamıyla kartezyen estetikte) sunulan hakikat rasyonalite olarak tanımlanmıştı. Nietzsche'de ise sanatın hakikatin serimlenmesi olarak tezahür ediş daha yüksek bir "güç" içindir: Mesele artık Platoncu-kartezyen bir hakikatin değil, "fark" olan "gerçek hakikat"in ifade edilmesidir – ve bu da *Nietzscheci estetiği "farkın hiper klasisizmi" şeklinde nitelendirmeyi mümkün kılar*. Şu halde Nietzsche'nin klasisizmde, özellikle de 17. yüzyıl Fransız klasisizminde, sanatın zirvesi olan "büyük stilin" en başarılı somutlaşmasını görmesini nasıl yorumlayabiliriz?

Hiç değilse bu noktada düşüncesi mükemmel açıklıktadır ve "büyüklük" tanımı olgunluk yapıtlarının tamamında sağlam bir tekanlamlığa sahiptir. *Güç İstenci*'nin bir fragmanında pek güzel izah edildiği gibi, "bir sanatçının büyüklüğü, doğurduğu 'güzel duygular'la ölçülmez"; büyüklük "büyük stil"de, yani "içimizdeki kaosu buyruğu altına almak, kendi kaosunu form kazanmaya, mantıklı, basit, sabit, matematik hale, yasa haline gelmeye zorlama" kapasitesindedir, "işte bu alandaki büyük ihtiras budur."[76] Nietzschecilikte bir çeşit anarşizm, hatta altmışlı yılların özgürleşme hareketlerinin habercisi bir kuram görenleri, yaygın olduğu ölçüde saçma da olan bir hataya düşenleri şaşırtabilecek bir metindir bu. Bundan daha yanlış bir şey olamaz ve "matematik" kesinliğe övgü, güç istencini oluşturan çeşitli güçlerin tanımında da yer bulur. Bunun sebebi basitçe şöyle belirtilebilir; "tepkisel" güçlerin, ancak diğer güçleri yadsıyarak gelişebilecek güçler olduğunu kabul edersek, *ne kadar gerekçelendirilse de Platonculuk eleştirisinin, rasyonalitenin hepten ve doğrudan tasfiyesine götüremeyeceğini* kabul etmek gerekir. Böylesi bir kökten tasfiye aslında *tanımı gereği tepkisel* olacaktır.

[76] *La Volonté de puissance*, K. Schlechta baskısı, III, s. 782.

Demek ki dirimsel güçlerin başarılı ifadesinin işareti olan bu büyüklüğe ulaşılmak isteniyorsa, bu güçleri birbirlerini sakatlamayacakları bir şekilde *hiyerarşikleştirmek* gerekir – ve böylesi bir hiyerarşide rasyonalite *de* kendi yerini almalıdır. Dahası Nietzsche'de sürekli olan bir tema uyarınca, klasiklere has "mantıksal basitlik" bu "görkemli" hiyerarşikleştirmeye en güzel yaklaşımdır, tıpkı *Güç İstenci*'nin bir başka fragmanının açık bir şekilde önerdiği gibi: "Güzelleştirme muzaffer bir iradenin ifadesi; daha yoğun bir eşgüdümün, tüm şiddetli arzuların ahenge sokulmasının, bir sarsılmaz dikine dengenin ifadesi olarak güzelleştirme *daha büyük* bir gücün sonucudur. *Mantıksal ve geometrik basitleştirme güç artışının bir sonucudur.*"[77] Görüldüğü gibi, "gelenekten özgürleşme"nin savunucusu bir Nietzsche imajından oldukça uzaktayız.

Büyük stilin karşısında, içgüdüler hiyerarşisiyle edinilen öz hâkimiyete ulaşmaya yetkin olmayan, tutkuların sökün edişine yol veren estetik olsun olmasın her türden faaliyet bulunur. Tutkuların sökünü *burada tepkiselliktir, zira bu sökün ediş daima güçlerin birbirlerini sakatlamalarıyla eşanlamlıdır*. Böylesi bir sakatlamanın tanımladığı şey *çirkinliktir*. Çirkinlik daima "bir tipin çöküşünü, içsel emellerin eşgüdümündeki yetersizliği ve çelişkiyi; düzenleyici güçteki, 'istenç'teki..."[78] bir düşüşü simgeler. Felsefe alanında bu, bilindiği gibi tepkiselliğin prototipi Platonculuktur. Onun tam olarak hangi açıdan "büyük stilin" simetrik karşıtı olduğunu anlamak gerekiyor şimdi de: *Putların Alacakaranlığı*'nda uzun uzadıya açıklandığı gibi, Sokrates "hakikatler dünyası"nı icat ettiyse, derinde bunu geleneğin aristokratik dünyasını terk etmemizle ortaya çıkan "güdülerin anarşi-

[77] *A.g.e.*, s. 755.

[78] *A.g.e.*

si"ne bir son vermek için yapmıştır ve böylece de *soru sorma*, sorgulama ve şüphe *tartışmaksızın* değer vazeden yetkenin, buyurmanın ve istencin yerini alır. Sokrates bir "tabip filozof"tur; ama teklif ettiği "perhiz", sözümona "hakikat" (akli hakikati) namına bütün içgüdülerin (duyusal dünyanın içgüdülerinin) öldürülmesine, "iğdiş" edilmesine dayanır. Gelgelelim Nietzsche için hakiki çözüm bazı güçlerin başka bazıları (duyusal olanın düşünülür olan) namına sakatlanmasına değil, bunların kademelendirilmesine dayanmalıydı: Sokrates aslında yeterince egemen olmadığından ötürü günah işlemişti.

Sanat alanında romantizmin tepkiselliğin zirvesi olarak ortaya çıkışı da benzer bir sebepledir: Romantizmde tutkular öylesine zincirden boşanmıştır ki, kendi aralarında birbirlerini engellemeden edemezler. Tipik romantik şahsiyet *mutsuz, viran, solgun ve hastadır. Güç İstenci*'nde manidar bir şekilde belirtildiği gibi: "*Klasik romantik* çatışkısının altında etkin ile tepkisel çatışkısının gizlenmediğini kim bilebilir?"[79] Schopenhauerci ve Wagnerci, teselli olarak sanat anlayışının felsefi planda Sokratesçi tepkiselliğin estetiğine karşılık gelir biçimde ortaya çıkması da buradan kaynaklanır. "Klasik olmak için tüm yeteneklere ve görünüşte çelişen, ama tek bir boyunduruk altına girebilen şiddetli arzulara sahip olmak gerekmesi"[80] dolayısıyla madem ki klasisizm büyük stilin cisimleşmesidir, bunun için "belli bir miktar soğukkanlılık, ayıklık, sertlik ve her şeyden önce mantığa,"[81] örneğin "üç birliğe" ihtiyaç duyulur. Romantizmi haber veren duygu estetiğinden ne pahasına olursa olsun kopmak gerekir: "*Duygusal heyecanlara* karşıyız"[82] der Nietzsche ve bu kopuşu, klasi-

[79] *A.g.e.*, s. 533.

[80] *A.g.e.*, s. 516.

[81] *A.g.e.*, s. 646.

[82] *A.g.e.*, s. 617.

sizm ile duygusalcılığı karşı karşıya getiren anlaşmazlıkta hangi tarafı tuttuğu hususunda hiçbir şüphe bırakmayacak terimlerle gerçekleştirir: Sanatçı adını hak eden herkesi "duygu ve *ruha* duyulan nefreti, muhtelif, kararsız, belirsiz, yaklaşık... olan her şeye duyulan nefreti"[83] besleyip büyütmeye çağırır – kısacası Bouhours ve Dubos'nun estetiklerinin değer verdiği her şeye karşı...

Bir kere daha gördüğümüz gibi duyusal olanın ve estetiğin Nietzscheci ihyası zannedildiği kadar tekanlamlı değildir. Yine de itiraf etmeliyiz ki, "duyusal" ve "muhtelif" olana nefret besleme çağırısı Nietzsche'nin kaleminden okunduğunda tuhaf gözükür. Nietzsche "belki de en güçlü duygularını bir *kavrama* [altını çizen Nietzsche] boyun eğdirmeyi; renk, ses ve şekillerin yabani isteklerini, rafine ve açık bir entelektüel yasaya tabi kılmayı onur vesilesi sayan; bu açıdan da büyük Yunanların takipçisi [...] bir aristokratik uygarlığın şairleri"nden[84] Corneille'i Victor Hugo'ya karşı destekler. Yunan ve Fransız klasiklerinin üstünlüğü, "modern" (romantik) ressam ve müzisyenlerin hayranlığını kazanan ve Nietzsche tarafından özel bir tarzda "şehvani ayaktakımı" diye adlandırılan kimselere karşı sürdürdükleri muzaffer âne savaştır. Ancak yine bizzat Nietzsche'nin başka bir fragmanda belirttiği üzere, bu terimler muğlak oldukları için pek çok anlama çekilebilir de: Örneğin "yıkım, değişim ve oluş ihtiyacı" etkin, anti-Platoncu "Dionysosçuluğun" bir işareti olabilir; yine bunlar, zayıfları her şeyi yıkmak istemeye iten hıncın bir işareti de olabilirler (burada Wagner ve Schopenhauer örnek verilir).

Gördüğümüz gibi bütün problem Nietzsche'yi klasikleri romantiklere nazaran çok daha üstün görmeye iten, yani bir an-

---

A.g.e., s. 646.

[84] *Oeuvres posthumes*, Kroener baskısı, XIV, 1. kısım, § 370.

lamda *hakikatin belli bir çeşit kavranışında yapıtın sanatçıya önceliğini bulmaya* yönelten bu *hiper klasisizm* ile *ultra perspektivist ya da ultra bireyci* Platonculuk eleştirisinin nasıl bağdaştırılacağını bulmaktır.

Nietzsche'nin Tutarlılığı Heidegger'le Yakınlık

Nietzsche'nin sanata ayırdığı bütün yazılarını okuduktan sonra bir çeşit tuhaflık hissinden kurtulmak zordur. Bir "sanat fizyolojisi" projesini akla getiren metinleri veya "büyük stili" tanımlayanları değerlendirerek, estetik teorisinin birbirinden tamamen farklı, hatta birbirine zıt iki farklı yorumunu geliştirme eğiliminde olabiliriz.

– Nietzsche 'fizyolog' olarak kendisini ifade ederken *yapıtı* bütünüyle *sanatçının* biyolojik ve psikolojik gerçekliğine indirgeyen materyalist bir relativizmle flört eder gibidir çoğu zaman. Nietzsche'nin "biyolojizm"inin bir bilimcilik değil bir *ontoloji* (varlığın ve var olanın hayat olarak tanımı) olduğunu söyleyen Heidegger'in yorumunu takip etsek bile (ki bence bu noktada yapılması gereken budur), Nietzsche'nin estetiği bireycilik çerçevesine hapsolmayı sürdürür: Bu estetik, yapıtı özneden yahut en azından *sanatçıdan* ve onun "estetik" durumlarından, örneğin yokluğunda otantik bir yaratımın imkânsız olacağı şu "Dionysosçu sarhoşluktan" yola çıkarak düşünmekte ısrar eder.

– Buna karşın Nietzsche bir "klasik" olarak sanatı değerlendirdiğinde, kendine hakimiyet yoluyla çokluğu hiyerarşik bir düzene sokmak olarak tanımladığı büyük stili düşünmeye davet edildiğimizde "psikolojizm" eğilimi belirsizleşir: Bu defa yapıtın hakikati karşısında silinmeye meyleden şey özne olur.

Bu iki uğrak –bunları "ultra bireycilik" ve "hiper klasisizm" ifadeleriyle tanımladım– aslında bu analizin terimleriyle gayet basitçe belirlenebilecek bir kiplik uyarınca birbirlerine ayrılmaz bir şekilde bağlıdırlar. Geçekte her ikisinin de nasıl ortak bir kaynaktan çıktığını, her birinin aynı sebebin eşit ölçüde bir sonucu olduğunu kavramak yeterlidir: Bu sebep de öznenin "parçalanmışlığı"dır. Bu ikisi zıtlaşmak bir yana, karşılıklı olarak kaynaşıp birbirlerini tamamlarlar.

Bu her şeyden önce ultra bireycilik için aşikârdır. Aslında Nietzsche'nin radikal relativizminin, perspektivizminin *cogito*'yu yapısöküme uğratan soybilime doğrudan doğruya bağlı olduğu su götürmez: Artık ne "dünya", ne "kendinde olgular" ne de "nesnellik" mevcutsa, bunun sebebi, herhangi bir mutlak hakikati beyan etme iddasında bulunmanın kendi bilinçdışının sonsuzluğuna açılmış özne için artık imkânsız hale gelmesidir. Tersine gördüğümüz gibi özne, bütün yargılarının semptomlar, kendi tikel durumuna tamamen göreceli yorumlar ve değerlendirmeler olduğunu dikkate almak durumundadır. Ve bu şekilde temellendirilen görüş açıları sonsuzluğu (Nietzsche'nin "yeni sonsuzluk" dediği şey) bir bütünlüğün, bir evrenin birliğine indirgenmeye asla boyun eğmez – bu da perspektivizm ile monadolojiyi en derinde farklılaştıran şeydir.

Fakat üzerinde düşündüğümüz takdirde Nietzsche'nin klasisizminin (artık varlığa değil de oluşa ait bir "hakikat"in ifadesi olarak sanatı düşünmeye çağrı mânâsındaki klasisizmin) *fark* klasisizmi oluşuyla kaynağını öznenin parçalanmasından aldığını idrak ederiz: Özne ayrışmış olduğu için dünya var olmaya son vermiş, nesnellik yitmiş, gerçek değişmeden ibaret olmuştur; yine aynı sebepledir ki, hakikat artık özdeşlik, çelişmezlik, evren-

sel geçerlik vs. olarak tanımlanamaz; o artık Hayat, yani çokluk, *fark ve zamansallık* haline gelmiştir.

Bu şekilde yorumlandığında Nietzscheci estetiğin iki uğrağı uyuşurlar ve her şey göz önüne alındığında Heideggerci sanat anlayışıyla zıtlaşmaktan çok onu haber verirler. Zira Heidegger'de de öznelliğin yapısökümü –Heidegger'in paylaşır göründüğü Hegelci kehanet uyarınca sanat ölmediği takdirde– gelecekteki sanatı bir fark klasisizmi, yapıtı ise Varlık'ın hakikatinin bir ifadesi olmaya sürükler.

Sanat Yapıtının Kökeni'nde pek çok kere tekrar eden bir tanıma göre "sanat hakikatin uygulamaya konmasıdır"; daha da açık ifadeyle "yapıttaki hakikatin yaratıcı savunusudur. [...] Sanat hakikati ortaya çıkarır. Kurucu savunu oluşuyla var olanın hakikatinin yapıtta belirmesini sağlar."[85] Eğer anlamın çarpıtılmasını istemiyorsak bu tanımlarla ilgili en azından iki uyarı gerekir:

– Şayet burada hakikatin bir nesneye, temsildeki görünür bir var olana uygunluk olarak anlaşılmadığını kavramazsak tam bir hataya düşeriz. Estetikle ilgilenen en iyi düşünürlerimizden birinin haklı olarak altını çizdiği gibi: Heidegger'de "sanat özü itibariyle hakikate adanmıştır. Ama bu, sanatın gerçeğin 'hakiki' üretimi olduğu mânâsında mıdır? Böyle düşünmek, hakikati nesneye uygunluk sayan geleneksel anlayışı tekrar etmek olurdu. Oysa yapıtın çözümlenmesi, örtüsünden sıyrılma anlamındaki daha özgün bir hakikat tanımına götürecektir."[86] Bu anlamıyla hakikat Almancadaki *unverborgenheit* ve Yunancadaki *aletheia*'nın tercümesidir. Bu hakikat teorisinin anlamını hatırlatmanın yeri burası değil. Burada yalnızca Heidegger'in fenomenolo-

[85] M. Heidegger, *l'Origine de l'oeuvre d'art*, trad. Gallimard, s. 1.

[86] J. Lacoste, *la Philosophie de l'art*, PUF, 1985.

jisinde esas olanın *temsilde değil*, var olanın olduğu haliyle örtüden sıyrılışta, *mevcudiyete gelmesinde* bulunduğunu söylemekle yetineceğim. Sanat yapıtının "gösterdiği" şey, tabir yerindeyse görünmez olandır, ortaya çıkardığı şey; görünmezde görünür, temsil edilebilir olanı açığa çıkartır ve bu basit olgu hiç de gündelik hayatın bize zannettirdiği kadar sıradan değildir. Yine de bir başka bağlamda, *uygunluk fikri bütün meşruluğunu kaybetmiş de değildir*: Artık hakikat yargının nesneye tekabülü değilse, artık bir örtüden sıyrılış haline geldiyse de *daha yüksek bir düzeyde* upuygunluk kavramı başka bir anlam kazanır. Otantik sanat aslında bizi, var olanın mevcudiyete gelmesi anlamındaki görünmezin "huzuruna" sürükleyen sanattır; Lyotard'ın Kant'tan bizzat alıntıladığı ifadeyi kullanacak olursak, bu sanat "temsil edilemezin olduğunu temsil eden" ve bu sayede "şeyin kendisine" ya da "düşüncenin etkinliğine" daha *sadık* yahut daha *uygun* olarak ortaya çıkan sanattır. Görünür bir var olan, temsiliyette mevcut bir nesne, tanınabilir ve sabit olmak yerine artık sanat yapıtında söz konusu olan bir hiç, bir yokluk, bir *fark*tır; ölçüt bunlardır ve sanat hakikati ifade etmek olan *klasik* görevini bu bağlamda muhafaza eder.

– Bu koşullarda öznelliğin payı –ya da sanatçının rolü– yapıtın lehine indirgenme eğilimindedir. Heidegger sanatı "hakikatin uygulamaya konulması" haline getirirken hemen arkasından şunları da ekler: "Burada özlü bir muğlaklık gizlidir: hakikat uygulamanın hem 'özne'si hem de 'nesne'sidir." Her ne kadar "özne" ve "nesne" terimleri yargının, temsil edilen bir olgu durumuyla uyumunu temel alan metafizik bir hakikat kavrayışına atıf yaptığı için elverişsizse de bu iki terim boşu boşuna burada değildir: yapıt "kurucu *savunudur*." Başka deyişle yapıttaki her şey *yaratılmış* değildir, yapıtın hakikati tamamen *sanatçıdan* kaynaklanmaz; bu hakikat en azından özü itibariyle sanatçının

psişik durumlarının, Nietzsche'nin kimi ifadelerinin düşündürdüğü gibi, onun "sarhoşluğunun" ya da "fizyolojisi"nin ifadesi değildir (kaldı ki Nietzsche'nin bu ifadelerinin göründüğünden daha az "öznelci" olduklarını da gördük). Şüphesiz *yaratım*, dolayısıyla da inşa olan yapıtın muğlaklığı buradan kaynaklanır; buradaki inşa öznel değildir, zira onda özsel olan şey sanatçıya ait olmayan bir hakikat savunusudur, bu savunun sahibi ve efendisi de sanatçı değildir.

Nietzsche'de özne kavramının, "kendi yapıtının efendisi ve sahibi" olan yaratıcı fikrinden çoktan ayrılmış olduğunu kabul edersek ve yine olanın temelini, var olanın varlığını tanımlayan güç istencinin, herhangi bir öznellik kavrayışının kalıntısı olmaktan çok salt zamansallık ve fark olarak düşünüldüğünü kabul edersek, Nietzscheci sanat düşüncesinin belki de Heidegger'in düşüncesiyle pek de uzak olmadığı sonucuna varılacaktır.

Her ne kadar bu sorun nihayetinde yalnızca "filolojik" olsa da, Nietzsche'de ortaya çıkan ve Heidegger'de kendini olgunlukla ifade eden bu yeni fark klasisizmi, göreceğimiz gibi, "çağdaş" dediğimiz sanatın bütün büyük akımlarını kat eden bir zorlukla baş başa bırakır bizleri. Bu zorluğu, şu soruyu sorduktan sonra ayrıntılandırmak üzere kabaca ifade edeceğim: "Farkı" dile getirmeyi, "temsil edilemezin varlığını temsil etmeyi" temel görevi sayan bir sanatın, bugüne kadar estetik tarihini şekillendiren yapıtlarla aynı düzlemdeki yapıtları mümkün kılabileceğini tahayyül edebilir miyiz? Belki daha açık olarak şöyle söylenebilir – zira son noktada yapıtın eski "metafizik" kavranışına pekâlâ aldırmıyor olabiliriz: Hegel'le birlikte Heidegger'in de düşündüğü gibi şayet sanat daima bir *dünyanın* ifadelendirilişi olmuşsa, temsil edilemezi, temsilden kaçanı, yok-varlığı söyleme iddiasındaki yapıtların, tabir yerindeyse "klasik biçimde klasik", "yalnızca, bir dünya görüşü" türünde *bir şeyler* ifade etmeyi gözeten

yapıtlarla aynı başlık altında, aynı *dünyada* yapılandırılması nasıl beklenir? Metafizik geleneğin "yapısökümü"nün, felsefe tarihinde belli (şüphesiz eğreti) bir yere sahip olmasını yine de anlayabiliyorum, zira böyle bir yapısöküm beğensek de beğenmesek de kavramsal düzlemde kalır. Fakat yapısökümcü söylemin bir analogunun sanata yerleşmesi bana aksine olası değilmiş gibi geliyor, velev ki 20. yüzyılda çoğunlukla olduğu gibi bu sanat, tema ve erek olarak kendi ölümünü açık bir şekilde benimsemiş olsun. Fakat bu koşullarda sanat *dünya* olabileceği iddiasında bulunamaz.

Öyleyse bir paradoksla karşı karşıyayız: Hakikati, bir özdeşlik değil de yapıtın örtüsünü kaldırdığı bir fark haline getiren bu yeni klasisizm Cézanne'dan Malevitch'e, Mallarmé'den René Char'a kadar çağdaş felsefeyi büyüleyecek olan "avangard"larda kendine bir yol bulacaktır. Nietzsche kehanette bulunur bir tavırla haber vermişti: "Akıl da, *Öklitçi mekân* gibi, bir *idiosyncrasie*'den* ibarettir." Ve düşünürler ilkini yani aklı nasıl yapısökümüne uğrattılarsa, avangard ressamlar da mekânı altüst etmeden ortaya çıkamazlardı.

İdiosyncrasie: *Fr.* Herkesin kendi mizacına göre gösterdiği tepki, kişisel tepki. –y.n

VI
AVANGARDIN ÇÖKÜŞÜ: POSTMODERNLİK

"Nevroz ve MODERN SANAT. Ağustos ayını geçirdiğim plaj dansözleri üniversitesinde verilen konferansın başlığı buydu. Ve eğer konferans verecek Profesörü tanısaydım onu modern ressamlarımızı daha yakından görmeye davet ederdim. Nevrozun ya da patolojinin onlarla ilgisi olup olmadığına kendisi karar verirdi. Nerdeyse bir deha, sözlerinde son derece sakin ve sağduyulu olan André Derain'i, Georges Braque'ı, Maourice de Vlaminck'i, Fernand Léger'i görürdü, soğukkanlı bir sportmen olan Picabia'yı görürdü, Marcel Duchamp'ı, G. De Chirico'yu, Pierre Roy'u, Metzinger'i, Gleizes'i, Jacques Villon'u ve renkli kişilikli, yetenekli olan daha pek çoğunu görürdü ve belki de en sonunda konferansının başlığını, hiç değilse sonuçlarını değiştirmeyi düşünürdü."

Guillaume Apollinaire
Chroniques d'art
1902-1918

AVANGARDIN SONU DİYALEKTİĞİ

Tablosuz sergileri, sessiz konserleriyle tükenişteki avangard*

Altmışlı yılların sonundan beri avangard karanlık, belki de dönüşsüz bir kriz döneminden geçiyor. Teşhis çoğunlukla bizzat avangard sanatçılardan geldiği için reddetmesi zor. *Contrechamps* dergisinin editörü Philippe Albera gibi bazıları bu sonuca zihin açıklığıyla varıyor: "Burjuvayı sarsmayı ve hâkim düzeni devirmeyi amaçlayan radikal kopuş, devrimci kavga, sanatçının saldırganlığı gibi fikirler hemen tamamen yok oldu." [*Contrechamps,* n. 3: "Avant-garde et tradition."]. Aynı tespit pek az değişiklikle IRCAM'ın programında bile ifşa edili-

sanatı alaya aldı ve farkında olmadan postmodern eklektizmi hazırladı: Şaşırtmak ve altüst etmek bahanesiyle sanat yapıtları *vasat* hale geldiler. Buren'in kolonları artık kimseleri sarsmaz, kayıtsızlığı andıracak denli uçucu olan kızgınlık ya da tahammül duyguları yaratarak insanları oyalar yalnızca.

İlk avangardların durumu tamamen farklıydı: Henüz estetik projelerle kanatlı olan avangardlar sanatın ölümünün değil, kökten yenilenişinin peşindeydiler. Yine de yaratılmalarından kimi zaman on yıllar sonra bile bazı eserler kültürlü denilen tabaka nezdinde ölü belge hükmünde kaldı eğitimli sanatseverler tarafından pek iyi bilinen çağdaş kültürden hemen hiç anlamayan "büyük halk tabakaları"ndan söz etmiyoruz bile... Yakın zamanda yapılan çalışmalar "modern müziğin"* bu açıdan etkileyici olan ekonomik ve sosyolojik marjinalliğini ortaya çıkarmıştır.

---

yor: "Bir kısım –illüzyon vaat eden– güncel eğilimlerin kendi kendilerini tükettiği" [IRCAM, Programme 1987] bir zamanda "radikal bir değişim döneminin ardından, 70 ve 80'li yılların çağdaş müziği kendi yolunu arıyor görünüyor." En önemli avangard dergilerinden birini yönetmiş ve çağdaş sanat âleminde Paris'in yenilenişi temalı bazı sergiler düzenlemiş olan Jean Clair de gerçek bir ölüm ilanı veriyor: "Bir *innovatio* [LATİNCE] estetiği oluşuyla modernlik estetiği yaratım olanaklarını tüketmiş görünüyor. Bu estetiğin yönelimlerini çabuklaştıran ve tüketen bin dokuz yüz onlu yıllardaki gelişim, sonrasında ellili yıllarda hızlanan kurumsallaşma [...] son darbeyi vurdu. *Novum* [LATİNCE] ütopyası dava olmaktan çıktı" [J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, Gallimard, 1983, s. 115-6.]. Kısacası, avangard fikri o kadar yerden yere vurulmuştur ki, Luciano Berio gibi çağdaş bir müzisyen bile sakince şöyle diyebiliyor: "Avangardım diyen palyaçodur. [...] Avangard boş bir şeydir" [*Libération*, Kasım 1983].

Tuhaf biçimde bu terim sanki diğer müzik çeşitleri (jazz, rock, varyeteler vs.) çağdaş değillermiş gibi, yalnızca "deneysel" denilen müziği tanımlar. Bu da ilk avangardların seçkinciliğinin etkilerinden biridir.

Bu krizin paradigması krizin profesyonel veya yarı profesyonel olan bir tabaka dışında kimseyi pek etkilememesidir. Yıkıcı bir sanatın doğuşuna engel olmuş devlet kurumlarını mı suçlayalım? Daha neler! Bu sanata devletin televizyon ve radyo kanallarının* yakın bir tarihe kadar büyük ağırlığa sahip olduğu piyasada verilen miktarın üç katı destek ve sübvansiyon veren de devlet kurumlarıydı zaten. Pierre Michel Menger sıkı bir sosyolojik araştırmanın sonucunda bunun altını çiziyor: "Avangardçılığın politik-ideolojik gerekçelendirilmesine duyulan ihtiyaç önemini büyük oranda yitirmiştir. Muhalefet kültürü resmi kültür haline geldi; "devrimci" estetik yenilikler dalgası piyasa tarafından parlatılıyor ve/ya devlet tarafından geniş çaplı destek görüyor; cesaret, tahrik** ve kopuş isteği sıradanlaştı."

Maurice Fleuret'nin ilan ettiği gibi: "Tarihte ilk kez baskın bir kuram olmadan, referanssız, mihenk taşsız yaşıyoruz. Genç kuşaktan tek bir büyük şahsiyet çıkmadı. Son yılların estetik devrimi niteliksel değil nicelikseldir: Yakın müzik tarihi yapıtlar ve isimlerden oluşan bir katalog mertebesine indi. Sanat eserlerine ayırdığım ödeneği altı kat arttırdım, ama yine de umduğum gibi bir gelişme elde edemedik." [*Le Point*, 21 Nisan 1986]. Teknokratların ödeneklerinin sanatsal yaratımla ilgisiz olduğu o kadar açıktır ki, kuşkusuz bir çözümlemeden ziyade bir semptom şeklinde okunması gereken bir metindir bu [P. M. Menger, "L'élitisme musical," *Esprit*, Mart 1985, s. 5].

** France-Culture'de şerefine düzenlenen bir günden sonra kendisiyle röportaj yapan bir gazeteciye verdiği renkli demeçte Alain Daniel'in söylediği gibi genç besteciler bu konuda uyanıklar: "Yalnızca deneyimlemek için deneyimleyenler kafa ütüleyen insanlardır! Dinlemeye sunulan her şeyin deneysel olduğu belli edilmeye çalışılıyor, yani beğenilmezse iş kolay, deneyin sona ermediği söylenerek daima özür dilenebilir. [...] Bugün besteciler yenilik yapma isteğiyle canlarını dişlerine takıyor. [...] Çağdaş müzikte hoşa giden şey müziğin kendisi midir, yoksa yapılan, ortaya koyulan şeye tepki gösterme fikri mi? Ben hoşa gidenin müzik olduğunu sanmıyorum" [*Restons simples*, n. 3, Ocak 1986].

Hiç de haksız olmayarak, "ciddi bestecinin –tanım icabı diyelim– piyasa tarafından aranır olmadığı", "niceliksel halk desteğinin de estetik olgunluğun ölçütü olamadığı"[1] söylenerek itiraz edilebilir. Gerçek sanatçıyı demagogdan ayırdığı düşünülen bu sav canıgönülden desteklenebilir. Fakat avangard'ın mantığı bunun daha da ötesine gider: Halk ile sanatçıyı karşı karşıya getiren zıtlıkta, aptallaştırılmış ve yönlendirilen halkın önünde olan sanatçının mutlaka haklı olduğu verili kabul edilir: Söz konusu sav, "sanatı toplumla uzlaştırmayı kim istemez?" diye devam eder. "Fakat hangi toplumla? Malraux'nun ifadesiyle 'tatmin eden' sanat tüketim toplumuyla mı uzlaştırılacaktır? Yenilikçi sanat sürüyü izlememeli, yolu göstermelidir; piyasa toplumunun öncü koludur o. Sanat piyasaya tamah edemez."[2]

Hiç şüphesiz cazip sözlerdir bunlar, fakat nasılsa, geniş halk tabakası nezdinde fazlaca hassas olan bir temaya temas ederler: Anlaşılmayan deha, tekniğin egemenliğine boyun eğen ruhsuz dünyanın kurbanı kimsesiz sanatçı temasıdır bu. Yine de rahatlatan bir söylem: Avangard sanat başının çaresine bakacak, her zamankinden daha canlı olabilecektir ve halkın ilgisizliği âdeta bunun en açık kanıtını sunar. Rahatlatan bir söylemdir, zira avangardlardan ayrılmaz olan bu seçkinci bakışta cehennem şüphesiz başkalarıdır: Teknik (Heidegger) ve kapitalist (Marx) kârlılığın buyruklarına boyun eğmiş kültür endüstrisi; –ekonominin yarattığı eklektik konformizmi hem kutsallaştıran hem de renklendiren *medya*; ve nihayet çağdaş sanatın yüksek yaratımları için eğitilmeyi reddeden "*kitle*"– fakat onları suçlayamayız, çünkü manipüle edilmektedirler!

Tekniğin egemenliğindeki bir dünyanın tehlikelerini sorgula-

---

[1] J-C. Risset, "Le compositeur et ses machines," *Esprit*, Mart, s. 71. *A.g.e.*

ma gereğini, burjuva toplumunun cılız ve cılızlaştıran bir kültür üretimi içinde yaşadığını kimse inkâr edemez. Buradan kalkarak "alt-kültürler" ve onların medya bağlantılarının, bugün en iyi durumunda bulunan gerçek bir sanatsal üretimi boğduğu sonucuna varmak için büyük bir adım atmak gerekir ki, bu adım gerçekçilikten bir nebze nasip alınmışsa atılamaz. Bu gerçeklik duygusu olmadan da felsefi sorgulama akamete uğrar. "Sorumluların başka yerde" olduğu yönündeki kolaycı fikre mesafe almak, çağdaş kültür için, diğer her kültür için olduğundan daha elzemdir. Zira bu kültürün kaderi yadsınamayacak oranda avangardların kaderine bağlıdır ve avangardlar, bahsettiğimiz *pro domo* savunucularının önerdiklerinin tam tersine, gündelik sıradanlık içinde yaşarlar: Avangard *yeni* bir projeyle canlanan küçük bir grubun, bir elitin konformizmi, genel kabul gören fikirleri ve geleneğin mirasını kökten reddeden bir harekettir: sıradanlık yoksa avangard'dan da bahsedilemez. Demek ki avangardların krizi asla karşılaştıkları muhalefetten ileri gelmiş değildir. Tam tersine, sorunu gerçek anlamda yaratan şey, bugün belki de böylesi bir muhalefetin güdüklüğü, avangard sanatçılar ile neredeyse yok hükmündeki bir halk arasında gerçekleşebilecek bir çatışmanın var olmayışıdır.

Varsayımımızı hemen söyleyelim: Ya avangardlar sıradan hale geldikleri için can çekişmişlerse? Ya yirminci yüzyılın başından beri "alt-kültür" ile "yüksek kültür" arasındaki her türden ayrımı ortadan kaldırmak için gizlice, bazen farkında bile olmadan çalışanlar bizzat avangardlardan çıktıysa? Duchamp tarafından müzeye taşınan pisuar, sanat yapıtı ile teknik nesne arasındaki her türden ayrımı silmekle, kendisi de sıradan ve sıradanlaştırıcı bir hale gelen sıradanlıktan kopma iradesinin bir sembolü değil midir?

Şu halde avangardları bugün etkilemekte olan krizin kaynakları onlara içsel olan bir diyalektik çerçevesinde araştırılmalıdır. Modern şiirin kaderi üstüne 1972 yılında verdiği konferanslarda Octavio Paz'ın belirttiği gibi: "Modern sanat yadsıma gücünü kaybetmeye başlıyor. Yadsımalar senelerden beri ritüel tekrarlar halini aldı: başkaldırı yönteme, eleştiri retoriğe, ihlaller seremoniye dönüştü. Yadsıma yaratıcı olmaktan çıktı. Sanatın sonuyla karşı karşıya olduğumuzu söylemiyorum, söylediğim, modern sanat fikrinin sonuna geldiğimizdir."[3] Daha radikal bir şekilde sanatın ölümünü ilan eden Hegel'e mesafe almakla birlikte, Paz'ın ortaya koyduğu çelişki pekâlâ Hegelci anlamıyla bir diyalektik çelişkidir: Kendisini salt eleştirel hale getiren avangardların modernizmi avangardlara karşı döndü. Tek bir saplantıyla hareket ettiler; özgünlük ve yenilik arayışı kendi tersine, yani yenilik için yenilik tavrının boş ve bıktırıcı, kaba bir tekrarına dönüştü. Gelenekten kopuşun kendisi bir gelenek haline geldi –Harold Rosenberg'in ifadesiyle– "yenilik geleneği"ne dönüştü, fakat bu yine de bir gelenektir ve Paz'a göre, bugün anlam ve içerikten yoksun bir gelenektir bu.

Paz'ın akıl yürütmesi, çağdaş "yüksek kültür"ün karşılaştığı temel zorluklardan birine değiniyor: Ortaya koyduğu kriz öylesine ciddidir ki, burada söz konusu olan hiç de dışarıdan gelip coşkulu bir hareketi frenleyen bir tepki değil, içsel bir krizdir. Ne olduğunu tam olarak ortaya koymadan "modern sanatı" suçlamak yine de meşru mudur? Doğrusu "modern sanat" ifadesi öylesine belirsizdir ki, hemen hemen bir anlamı kalmamıştır ve en bilgili eleştirmenler, en usta düşünürler tarafından söz birliği edilmişçesine yinelenmesine şaşırmadan edemiyoruz. Takip eden

[3] O. Paz, *Point de convergence, Du romantisme à l'avant-garde*, Gallimard, 1974, s. 190.

kısımda oldukça sınırlı bir avangard kavramına referansta bulunacağım. Stravinski ve Ravel şüphesiz "modern"diler; sanatları 19. yüzyılda tahayyül bile edilemezdi. Krizin yapısını anlamak istiyorsak kavramın açıklanmaya ihtiyacı vardır.

"Avangard"[4] tabiri kökeni itibariyle askeri söz dağarcığına aittir. Fakat terimin hem sanat, hem politika alanında radikal hareketleri tanımlamak için ilk kez mecaz* anlamda kullanılmasının, felsefe tarihine bilimci bir bakış bağlamında ilk kez gerçekleşmesi kayda değerdir: Bu Saint-Simon'un bakışıdır. *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*'de[5] boy gösteren sanatçı ve bilginin diyalogu sırasında sanatçı diğerine, sanatçıların "büyük girişimde" "avangard/öncü rolü oynamaları" gerektiğini açıklar. Bu girişimin amacı "kamu yararına dayalı sistemin kuruluşu"dur, "sanatçılar ve hayalleri olan insanlar yolu açacaklar;** insan türünün geleceğini ilan edecekler; gelecek kuşakları zenginleştirmek için geçmişi altın çağ olmaktan çıkara-

---

[4] Bkz. Donald D. Egbert, "The Idea of 'avant-garde' in Art and Politics," The *American Historical Review*, Aralık 1967, s. 343. Kavramın tarihine ilişkin Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968 (İtalyanca orijinali, 1962) ve Peter Burger, *Théorie des avant-gardes*, Suhrkamp, 1974; bu kitapları kayda değer bir malzeme sunmuyor.

Elbette bir kavramın ortaya çıkışının mutlak bir kesinlikle tarihlendirilmesi mümkün olduğu ölçüde...

[5] C. H. de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, 1825, s. 331 (Aslında Olinde Rodrigues tarafından kaleme alınan metin Saint-Simon ve Léon Halévy tarafından yazdırılmıştır).

Lettres de H.de Saint-Simon à messieurs les jurés: "Tekrar tekrar düşündükten sonra ikna oldum ki, işlerin yürüme şekli en başta sanatçılar, ardından bilginler ve ancak bu iki sınıftan sonra gelebilecek sanayiciler şeklinde bir sıra takip etmelidir" [*Lettres de H. De Saint-Simon à messieurs les jurés*, Coméard, Paris, 1820, A. VI, 422.].

caklardır."[6] Aydınlanmadan devralınan bu ideolojiden güya en uzakta duran avangardlar üzerinde 20. yüzyıl boyunca etkisini sürdürecek olan bu bilimci ve ilerlemeci unsurun yorumlanmasına daha sonra geri döneceğiz.

Düşünce tarihi değil de somut hareketler* bağlamında öyle görünüyor ki, Fransa söz konusu olduğunda estetik avangard sıfatını hak eden ilk grup "Incoherents"dır.[7] 1882-1889 (hareket bu tarihten sonra tükenip kendini feshetti) arasında haber gündemini altüst eden Incoherents, Paris kaberelerinin müdavim toplulukları olan "Hydropathes," "Hirsutes," "Zutistes" ve "Jemenfoutistes"in de aralarında yer aldığı grupçuklardan müteşekkildi. Bu toplulukların başlıca faaliyeti, esasen "burjuvaları şaşırtma"ya, bohem hayatı ile kapalı yaşamın farklılığını sembolik şekilde ortaya koymaya yönelik az çok mizahi gösteriler düzenlemekti. Tanıtıcı işaretler grup hayatında temel bir rol oynuyordu, tıpkı hem kolejli hem de seçkinci olan bir ideolojinin en karakteristik öğelerini ifade eden manifestolarının da gösterdiği gibi: "Incoherent gençtir, sonu gelmeyen fizik ve moral sakatlıklara kendini kapıp koyuvermek için zihnin ve uzuvların esnekliğine gerek duyar. [...] Incoherent sonuç olarak ne romatizma, ne migren bilir, diri ve sağlamdır. Sanata yakın her meslekten olabilir: Bir tipograf Incoherent olabilir, bir çinko işçisi ise asla. [...] Incoherent evlenince ya da romatizmaya yakalanınca emekli olur!"

---

[6] *Opinions littéraires.* .., a.g.e., s. 137.
Poggioli'nin not ettiği gibi, avangardlar fazla "akademik" buldukları ekol şeklini değil, daha gevşek olan hareket formunu benimser [*a.g.e.*, s. 12-13].

[7] Gerçek mânâsıyla yenilikçi olmaktan çok tuhaf olan bu akım hakkında bkz. *L'Encyclopédie des farces et attrapes et mystifications*, J.-J. Pauvert, Paris, 1964 ve izleyen satırlarda birkaç saptamasından yararlandığım Daniel Grojnowski'nin *Actes de la recherche en sciences sociales*'de çıkan makalesi.

Biraz daha ciddi yaklaşacak olursak, avangard ideolojisinin bizzat sanatçılar tarafından temalaştırılmasına 19. yüzyılın ilk yılları boyunca şahit oluyoruz. Kandinsky'nin *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912) isimli denemesi hiç şüphesiz bu temalaştırmanın örnek bir ifadesidir. Kandinsky "ruhani hayatı" tasvir için dikkate değer bir metafora başvurur, zira ideal tip avangardı belirlemek için gereken bütün öğeleri içinde barındıran bir metafordur bu: "Eşit olmayan parçalara bölünmüş bir üçgen, tepedeki en sivri ve küçük parça ruhani hayatı şematik olarak pek güzel betimliyor. Bütün üçgen neredeyse fark edilmeyen bir hareketle yavaşça ilerliyor ve yükseliyor ve tepeye en yakın kısım 'yarın', 'bugün' köşenin bulunduğu yere ulaşacak. Başka deyişle, üçgenin geri kalanı için bugün henüz anlaşılmaz bir saçmalık olan, yalnızca uçtakiler için mânâlı olan bir şey, yarın uca en yakın kısımlar için yeni anlamlar ve heyecanlarla yüklü görünecek."[8] Metnin devamı metaforu sürdürüyor ve temel sonuçlar çıkartıyor.

Bu sonuçlardan ilki kuşkusuz elitizmdir: "Üçgenin en uç noktasında," diyor Kandinsky, "tek bir kişi vardır yalnızca, yapayalnız. Vizyonu sonsuz hüznüdür." Bu kişinin görevi, üçgenin tabanında yer alan körelmiş halkın "inatçı kağnısını ilerletmek"tir. Öyleyse bir yanda, gelenekleri sorgulamaya cüret eden ve sonuç olarak da yalnızlığa yazgılı "üstün insanlar" vardır; diğer yanda ise "popüler temsiliyetin yandaşları," kitle konformizmine batmış "sosyalist" ve "cumhuriyetçiler bulunur. Bu sonuncular arasında "hiç kimse, tek bir güçlüğün olsun üstesinden gelmeyi başaramamıştır. İnsanlık kağnısını ilerleten hep, üstün olan diğer insanlardır."[9] Böylelikle avangard metaforu, kayna-

[8] W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Trad.Denoel, 1969, s. 43

[9] *A.g.e.*, s. 53.

ğında ona ilham veren askeri vurguyu yeniden kazanır: Üstün insanlar, sanatçılar ya da dâhi bilginler "her türlü tedbiri bırakıp önden gidecekler ve kendilerini feda ederek, ele geçmek istemeyen bir kaleye düzenlenen umutsuz saldırılarda düşen askerler misali yeni bilim kalesinin fethi sırasında yitip gideceklerdir."[10] Öyleyse deha tektir ve üçgenin tepesi de bir noktadan ibarettir. Deha "alaya alınır", "deli muamelesi görür."[11] Fakat bu yalnızlık elite dahil olmanın en sağlam kanıtıdır; tıpkı Schönberg'in 24 Ocak 1911 tarihli bir mektubunda Kandinsky'e itiraf ettiği gibi: "Yapıtlarım kitlelerin takdirini kazanmaktan geçici olarak men edildi. Yalnızca bireylerin takdirini kolayca kazanabilecekler. Benim için önemli olan yalnızca büyük kıymete sahip bu bireylerdir."[12] Bu tema Schönberg için o kadar önemliydi ki, 1937'deki *Nasıl yalnız bir insana dönüşülür* başlıklı denemesinin merkezi haline gelecekti; bu denemede elitizm ve halk (halkın yokluğu) sorunu bireylik kavramı çerçevesine eklemlenir: Sanatçının yalnızlığı, onun şahsiyetinin bir göstergesi, Schönberg'in savaş açtığı geleneksel değerleri bilinçsizce masseden *şekilsiz* bir halk karşısında sanatçının *bireyleşmesinin* simgesidir.

Üçgen metaforunun telkin ettiği ikinci boyutu tarihselcilik terimiyle tanımlayabiliriz. Sanatçıyı yalnızlığa mahkûm kılan bir manevi hayatın üçgen yapısına bağlı belli bir kötümserliğe karşın ilerlemeye duyulan sarsılmaz inanç, tarih düzeyinde iyimserliği canlandırmayı sağlar: "Körlüğe [halkın körlüğüne] karşın ruhsal üçgen aslında ilerlemekte devam eder;" bu üçgen "karşı konulmaz bir güçle yavaş yavaş yükselir." Elitin içi rahat olabilir: yalnızlığı geçicidir, aydınlatıcı ve rehber görevi gördüğü halk

[10] *A.g.e.*, s. 58.

[11] *A.g.e.*, s. 46.

[12] "Correspondance Kandinsky-Schönberg," *Contrechamps*, n. 2, 1984.

tarafından er geç anlaşılacaktır. "Günümüzün resimsel ve müzikal uyumsuzluğu, yarının uyumundan başka bir şey değildir."[13] Ancak yine bu tarih felsefesi gereğince sanatçıya, sürekli yeniyi yaratmak için gelenekten kopma zorunluluğu yüklenmiştir. Böylece "her çağ kendisine has ve yeniden doğuşunu asla göremeyeceğimiz bir sanat yaratır." Şu halde, sanatın geçilmiş ve aşılmış formlarını taklit etmek, "canlandırılışında hiçbir anlam olmayan"[14] "işaretlerin taklidi"nden farksızdır. Avangard, devrim firkine bağlıdır: Sonu olmayan bir hareket olarak kavranan avangardın misyonu "kurulu düzeni korkusuzca" sallamaktır. Sanatçının özgünlüğü ya da bireyliği, demek ki yalnızca kurallarla ilişkide ortaya çıkmaz; bunlar daha açık bir şekilde, sanatın belli bir tarihselleştirimi çerçevesinde kavranırlar.

Bu elitizm ve tarihselciliğin sonucunda avangard *Ben'in ifadesi* olmaya yahut Kandinsky'nin sözünü kullanacak olursak, "iç yaşayışın saf ifadesi" olmaya adaydır. Bu iç yaşayış, özgünlüğü sebebiyle hem üçgenin tepesinde (elitizm) bulunur, hem de zaman içinde (tarihselcilik) ilerler ve sonuç olarak da, tek gerçek *bireyliği* oluşturur (diğer "bireyler", hatta zirvenin hemen altında bulunanlar bile bir "kitle" oluşturmaya başlar; birbirlerine benzerler, ortak görüşlere sahip olurlar ve dolayısıyla dehadan daha az bireyleşmişlerdir). Bu tema tam anlamıyla merkezidir: Başlıca teorik doğrulanışını resimde betimlemenin, müzikte tonalitenin terk edilmesinde bulur. Şayet betimsel sanatla köprülerin atılması gerekiyorsa, doğayı taklitten vazgeçmek gerekliyse bu, nihayet tamamen öznelliğin anlatım ölçütüne tabi olmak içindir. Kandinsky bunu şu önemli ifadeyle özetliyor: "*Güzelin alışılmış formlarının bu tam reddi, şahsiyeti ortaya koymaya*

[13] 18 Ocak 1911 tarihli Schönberg'e mektup.

[14] *Du spirituel dans l'art...*, *A.g.e.*, s. 31.

izin veren bütün usulleri kutsal kabul etmeye götürür."[15]

Göreceğimiz gibi kübistlerin bu noktadaki tavırları farklıdır. Bununla birlikte Kandinsky çağdaş sanat tarihi denemesini, üçgenin tepe noktasına yerleştirdiği insanlara referansla ve bu nihai ölçüt çerçevesinde şekillendirir; bu tarih içerisinde her türden avangard ideolojinin gizli varsayımları (elitizm, tarihselcilik, bireycilik) pek manidar bir şekilde göze çarpmaktadır: Debussy takdire şayan bazı yeniliklere karşın hâlâ "az çok itibari bir güzelliğin çekiciliğine" kapılırken, "bu yolda *tek* olan" ve "*ancak birkaç nadir hayrana sahip*" Schönberg "bizi yeni bir krallığa taşır; burada müzikal duygular yalnızca işitsel olmakla kalmaz, her şeyden önce içseldir. Geleceğin müziği burada başlar." Resim alanında da durum benzerdir. Cézanne ve Manet'yi "aşan" bu defa Picasso'dur; yine de zamanlarının "ilerisinde" olan bu ikisinin aksine Picasso, "bu (itibari) güzelliğe asla batmamıştır. Kendini ifade ihtiyacıyla sürekli itilen Picasso atılganlığının sürükleyişiyle bir yöntemden diğerine sıçramıştır. Şayet bunları birbirinden ayıran bir uçurum varsa, Picasso bunu tuhaf bir sıçrayışla aşmıştır ve *sadık hayranlarından oluşan topluluğun* duyduğu büyük dehşete karşın o şimdiden diğer kıyıdadır.[16] Tam da onu yakaladıklarını düşünürlerken her şey yeniden başlar." Avangardizmin üç uğrağı burada açıkça birbirine geçmiştir: dâhi sanatçı, onu zamanının önüne geçiren bir *şahsiyetle* lütuflandırıldığı için, bu seçkinlerin en seçkinine mahsus yalnızlığa yazgılıdır.

---

[15] *A.g.e.*, s. 67.

[16] *A.g.e.*

AVANGARDIN "BİREYCİ" BİR YORUMU

Bireycilikten, bireyin özgürlüğü ve özerkliği adına, miras alınan[17] geleneğin heteronomisinden sıyrılma gereğini savunan modern ideolojiyi anlıyorsak, avangardizmin bireycilik açısından yorumlanması şart gözüküyor. Bu yorumun temel çizgileri D. Bell tarafından *Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri* isimli denemede ana hatlarıyla çizilmiştir.[18] Sivil burjuva toplumun* Marksçı analizinin bazı niteliklerini yeniden ele alan Bell, kaptitalizmin ortaya çıkışının gelenek kavramını ve aynı anda ona bağlı olan tekçi toplum anlayışını nasıl kesin bir şekilde yıktığını gösteriyor: "Modernizmin temel fikri ve 17. yüzyıldan bu yana Batı uygarlığında yaygın olan eğilim şudur: Toplumsal birlik herhangi bir - grup, bir meslek örgütü, kabile veya şehir değil, bireydir."[19] Ve mademki bu birey yalnızca özgürlük ve özerkliğe sahip bir monad gibi değil, aynı zamanda toplumun gerçek atomu olarak da anlaşılıyor, kendi vazettikleri dışındaki bütün değerleri sorgulama konusu haline getirme ve kendi koyduğu normları keyfince değiştirme hak ve kapasitesi de bu bireye kaçınılmaz olarak tanınır. Bell'i takip ederek, siyaset felsefesi düzleminde bu ilkenin doğrulanışını Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*'nde bulduğunu ekleyebiliriz: Mecliste bir araya gelen bireyler kendi yasalarını kendileri yaparlar, bu yasaların egemeni ve sahibidirler; dolayısıyla hiç kimse bunları keyiflerince değiştirmelerini engelleyemez, çünkü "geleceğe dönük olarak iradenin kendini payandaya vur-

---

[17] Bu kavramın daha ayrıntılı bir analizi için bkz. L. Ferry ve A. Renaut, 68-86, *Itinéraires de l'individu*, Gallimard, 1987.

[18] D. Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, 1979, s. 27.

Elbette öte yandan Bell daha önce benimsediği Marksizme epey mesafe de alır.

[19] *A.g.e.*, s. 26

ması saçmadır."[20] Bell sosyolojik boyuta ilişkin olarak, *Manifesto*'da Marx'ın burjuva toplumunun devrimci özünü tasvir ettiği bölümü naklediyor: "Burjuvazi üretim araçlarındaki devrimi sürdürmeden var olamaz [...]. Katılaşmış ve geleneksel bütün sosyal ilişkiler ve onlardan ayrılmayan eski saygıdeğer fikir ve kavramlar dağılır; onların yerini alanlar ise daha kemikleşmeye fırsat bulamadan eskirler." Demek ki daha başından itibaren "burjuva" bireyciliği devrimci bir kapsama sahip olmuştur, zaman oku geleceğe yönelmiştir ve eski bir Marksist olan Bell'in amacını anlarız: Temel endişesi geleneklerden kopmak, kültür dünyasında sürekli devrimler yaparak durmadan yenilik yaratmak olan avangard'ların doğuşu ile burjuva dünyası arasında bu bağlamda bir paradoksal süreklilik kurmaya çalışmaktadır.

Gerçekten de paradoksal bir sürekliliktir bu, çünkü avangardların ruhsal dünyası görünüşte burjuva yaşam biçiminin zıt kutbu gibidir: sanatçı hayatı, bohem yaşayışa kapalı yaşamın zıttı geçinir, tıpkı Malevitch'in söylediği gibi, avangardların arasındaki estetik ve siyasal bağlar kimi zaman oldukça sıkıdır: "Kübizm ve fütürizm, ekonomik ve siyasal hayatın 1917'de geçirdiği devrimi haber veren sanat formları olmuşlardır."[21]

Buna karşın Bell'in yorumunun merkezine koymak istediği paradoks da budur: "Burjuva toplumunun" diye yazıyor Bell, "ekonomik alana radikal bir bireycilik getirdiğine ve bütün geleneksel bağları kaldırmaya hazır olduğuna şahit olurken, kültür alanında modern bireyciliğin deneylerinden korktuğunu görmek şaşırtıcıdır. Koşut olarak, kültürel sahadaki yenilikçiler Baudelaire'den Rimbaud ve Alfred Jarry'e kadar yeni deneyleri her yö-

[20] J.-J. Rousseau, *Topmlum Sözleşmesi* II. Kitap, I. Bölüm (Toplumsal Mukavele).

[21] Bu metin D. Bell tarafından yorumlanmıştır, *a.g.e.*, s. 28, n. 17.

nüyle keşfetmek için sabırsızlanırken burjuva hayatından da nefret ediyorlardı. Bugüne kadar kimse ne bu sorunun tarihini yazdı ne de bu çelişkiyi açıkladı."[22] Dolayısıyla Bell için söz konusu olan, hem avangardların hem de burjuvazinin (her ikisi de bireysel özerklik adına gelenekleri sarstılar) paylaştıkları ortak bireycilik fikrinin, üstelik iki hayat şeklini karşı karşıya getiren çatışma aşikârken nasıl olup da çelişkisiz bir şekilde sağlamlaştırılabildiğini anlamak meselesidir.

Bell'in cevabı, çağdaş sosyolojinin baskın paradigmalarının, Marksizm ve işlevselciliğin eleştirisini öngerektirir. Bell'e göre bu paradigmalara kaşı kapitalist toplumu oluşturan farklı kademelerin *heterojenliğini* ileri sürmek gerekir. Bu amaçla üç farklı alan belirlenir: İlk sırada, belki de esasen Weberci terimlerle tanımlanan *teknik-ekonomik yapı* vardır. Bürokratik bir örgütlenme modeliyle idare edilen bu yapı ilke olarak etkinliği, azami verimliliği (*Zweckrationalität*'ı yani "araçsal rasyonalite"yi) benimser. İkincisi *siyasal* alandır: Modern bireyciliğin ortaya çıkışından bu yana –görünür bir olayla kendimizi sınırlandırmak adına Fransa bağlamında, 1789 Devrimi'nden beri diyelim– bu alan, Tocqueville'in analizlerine uygun bir biçimde eşitlik şartını nihai temel alan demokratik meşruiyete giderek daha fazla odaklandı – önce biçimsel olarak, ardından da gittikçe somutlaşarak.[23] Son sırada, modern dünyada Ben'in anlatımını ya da "şahsiyetin gelişmesini"[24] ilke edinen *kültür* alanı vardır – ve Bell bu alanla ilgili olarak Weber veya Tocqueville'e değil Cassirer'e başvurur.[25]

Marksizm ve işlevselcilik başka her konuda zıtlaşmakla birlikte, Bell'e göre bu üç düzlemi tutarlı bir bütünlüğün parçası

---

[22] *A.g.e.*, s. 28.

[23] *A.g.e.*, s. 22.

[24] *A.g.e.*

[25] *A.g.e.*, s. 8.

olarak anlama noktasında ortak bir eğilime sahiptirler (en azından yorumcunun gözünde): Bir yandan üstyapıların (gecikmeyle, karşı tepkilerle de olsa) altyapıları ifade ettiği ileri sürülür; diğer yandan bir mutabakat çerçevesinde paylaşılan değerler sistemleri varsayılır.[26] İşte, Bell'in ekonomi, siyaset ve kültür alanlarında gitgide daha görünür hale gelen uyuşmazlıkları ortaya koyarak sorgulamaya giriştiği şey toplumsal bütünün bu birlikçi kavranışıdır. Bu uyumsuzlukların ortaya çıkışı kapitalizmin tarihinde görece geç bir döneme aittir (bu da kısmen, itham edilen sosyolojik paradigmaların hatasını gösterir). Temelde burjuva toplumunun alt ve üstyapıları görece ahenklidir: tıpkı Max Weber'in çözümlemelerinin gösterdiği gibi, uzun süre Püriten ve Protestan olan kapitalizm ideolojisi, 19. yüzyılın sonuna kadar ekonomik alanla uyumunu muhafaza etmeyi bilmişti. Benjamin Franklin'in yılda dört defa on üç haftayı ayırmayı planladığı on üç "faydalı değer" bu homojenliğin somutlaşmasıdır: Ilımlılık, sükûnet, düzen, karar, ekonomi, çalışma, samimiyet, adalet, itidal, mülkiyet, huzur, namusluluk ve alçakgönüllülük – değer ilan edilmeleri (yahut fiilen uygulanmaları) doğmakta olan bir kapitalizmin girişimci ruhunu haklı kılan olumlu vasıflardır.

Fakat açıktır ki bugün bu "protestan etik", Bell'in "hazcı" ve "narsisist" olarak nitelendirdiği yeni bir kültür karşısında yok olmuştur. İki aşama bu yeni kültürün Amerikan tarihi bağlamında ortaya çıkışına işaret eder: Öncelikle Harvard'ta, "genç aydınlar" grubu çevresinde dikkat çekici bir geleneklerden özgürleşme ihtiyacının doğuşuna şahit olunan 1910'lu yıllar: "Hayatın taşkın zenginliği alaycı tınılar barındıran bir dizi kelimeyle özetleniyordu. Bunlardan biri "yeni" sıfatıydı. Yeni demokrasi, yeni ulusalcılık, yeni özgürlük, yeni şiir, hatta (1914'te başlamış)

[26] *A.g.e.*, s. 21, n. 10; ayrıca bkz. s. 46-47.

"yeni cumhuriyet". İkincisi cinsellikti. Gazete okurları bu sözcükleri görünce titretirdi. [...] Üçüncü alaycı sözcük özgürleşmeydi."[27] Bu özgürlük rüzgârı Birleşik Devletleri Freud ve Bergson'u keşfetmeye itmiş olmalı – *Yaratıcı Tekâmül* iki yılda, Fransa'da on beş yılda sattığından daha çok satıldı, yaşlı Avrupa'nın önde gelen avangard temsilcilerini de öyle.

Bell protestan etikten özgürleşme yönündeki bu ilk itime iki temel sebep gösteriyor: Demografik büyümenin etkisi altında "küçük şehir" çağının sona ermesi ve özellikle de gerçek bir tüketim toplumunun doğuşu; kredi sisteminin gelişmesi, eski çileci biriktirme ve perhiz ideolojisini yıkarak kitlelerin hayatını kelimenin tam mânâsıyla altüst etti.*

İkinci aşama altmışlı yıllardır. Özü itibariyle bu aşama yenilik getirmez, fakat eskiden "genç aydınlar"ın[28] kullandığı temaları demokratikleştirerek kullanır. Altmışlı yıllar bir otantiklik ahlakının yayılışına tanık oldu; bu ahlakın kategorik buyruğu iki kelimeden ibaretti: *Be yourself.* Basit bir program kuşkusuz ancak Amerikan geleneğinin ve burjuva değerlerinin etkili bir eleştirisi yerine geçti. Bell bu 'karşı-kültür' çağı süresince, "*geleneksel ahlakın psikoloji, suçluluğun ise anksiyete tarafından ikame edildiğini*"[29] belirtiyor: Psikoloji, çünkü mesele artık normlar vazetmek değil, bireyin şahsiyetini anlamak ve geliştirmektir; suçluluk yerine anksiyete, çünkü "ahlak yasası"nın dermansızlığı temelinde "mal d'être" psişik bir çatışmanın etkisine indirgenmiş-

---

[27] *A.g.e.*, s. 72.

"Amerikan toplumunun kültürel dönüşümü özellikle kitle tüketiminin ortaya çıkışına ve eskiden orta tabaka ve halk tarafından lüks tüketim maddesi olarak değerlendirilen nesnelerin yaygınlık kazanmasına bağlıdır" [*a.g.e.*, s. 75].

[28] *A.g.e.*, s. 79.

[29] *A.g.e.*, s. 83

tir. Bu yeni dünya görüşünün kültür üzerindeki etkileri şudur: İlk avangardların temel temaları gündelik hayata geçer. "Sanat ile hayat arasındaki ayrımın silinmesiyle birlikte, bir sanat yapıtının otantikliği hem sanatçının niyetinin hem de izleyici üzerindeki yarattığı etkinin doğrudanlığı üzerinden tanımlanmaz artık. Tiyatroda önemli olan tek şey kendiliğindenliktir; metin pratik olarak kaldırılmıştır ve doğaçlama yapılır; "doğal" olan yüceltilir, samimiyet yargının, kendiliğindenlik düşüncenin önüne geçer: Living Theatre'ın yöneticisi Judith Malina, "(Sahnede) Antigone olmak istemiyorum, ben Judith Malina'yım ve öyle olmak istiyorum" dediğinde, ressamların sanattan çıkarıp attıkları illüzyondan tiyatroda da kurtulmak istiyordu."[30]

Bu çözümlemenin sonunda burjuva ve sanatçı zıtlığı, bireyciliğin yeni çehresinin paradoksal bir etkisi şeklinde ortaya çıkar: Kitle tüketim çağına girildiğinde kapitalist toplum bu tüketimi sınırlandıran çileci bir etikle uyumlu değildir artık. Daima aynı çabaları göstermeyi gerektiren ve verimlilik kaygısıyla düzenlenen ekonomik alan ile tüketim toplumunun radikal bir eleştirisi görünümü altında aslında bu toplumu geçmişte hiç olmadığı kadar güdüleyen kültür alanı arasındaki çatışma buradan kaynaklanır: "Tek bir zihniyetler yapısını, püritenizmi üretmek için tarihsel olarak birleştirilmiş bu iki alan artık ayrışmıştır. [...] Bir yandan, işlerin sendikalaştırılması bireyin aşırı çalışmasını ve bu çalışmanın karşılığını ve ödüllerini de ertelemeyi kabul etmesini gerektirir..." ancak öte yanda kültürün sendikalaşması "zevki, rahatlamayı ve oluruna bırakmayı teşvik eder. Gündüzleri bilinçli olunmalı, geceler felekten çalınmalıdır. İşte benliğin doludizgin gelişimi ve gerçekleştirilmesi denilen şey budur."[31]

---

[30] *A.g.e.*, s. 142.

[31] *A.g.e.*, s. 81

Çağımızdaki davranış şekillerinin en derin karakteristiklerinden birini ortaya koyduğu için duyarsız kalınamayacağını düşündüğüm bu yorum bir paradoksa yol açar: Avangard sanat kendisini canıgönülden değilse bile memnuniyetle yıkıcı ve burjuva karşıtı ilan ediyorsa da aslında burjuva toplumunun nihai bir yansımasıdır; bu toplum bizzat doğurduğu tüketimin yeni gereklerini yerine getirmek için, Max Weber'in tasvir ettiği çileci ahlaktan, kültürel özgürleşmenin hazcı ideolojilerine yer açacak şekilde vazgeçmesini bilmiştir.

Yöntem açısından bu tip bir yorumun[32] doğurduğu zorluklara burada değinmeyeceğim: Açıktır ki, Marksizmle araya koyduğunu iddia ettiği mesafeye karşın bu yorum bence şüpheli olan bir fikre, "üstyapıların" aslında "altyapılar"ın (avangard ideolojinin kredi çağının) sonucu olduğu fikrine götürür. Bununla birlikte bireyciliğin belli bir şekilde ele alınışını dikkate alan bu yorum,[33] modernist hareketlerin *özgül içerikleri* bir yana, bu hareketlerin "avangard *form*"ları dediğimiz şeyi bence gayet uygun bir şekilde açıklıyor gibidir: Gerçekten de Kandinsky'nin metninde açılımını gördüğümüz üç uğrağın –elitizm, tarihselcilik ve benlik kültünün– Bell tarafından çizilen perpektif içinde kuvvetli bir yoruma ulaştığı açıktır.

Bu okumanın sınırları bana göre başka bir yerde, farklı avangard akımlarının içerikleri düzeyinde ortaya çıkar. Bu fenomenin daha karmaşık bir yorumunu zorunlu kılan başlıca iki güçlüğün belirlenmesi gerekiyor bence:

1. İlk güçlük, Bell'in "16. yüzyıldan beri" klasik bireycilik ile moderniteyi birbirine bağlayan süreklilik üzerinde ısrar ederek,

---

[32] Bkz. L. Ferry ve A. Renaut, *la Pensée 68, essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985.

[33] Modernizm analizinde Tocquevilleci bir perspektif sunan G. Lipovetsky'nin eserine bakınız: *L'Ere du vide,* Gallimard, 1983.

perspektif ve tonalitenin terk edilmesinin sanat tarihinde yarattığı kopuşu küçümsemesine dayanıyor. Bu kopuş onun gözünde, bireyci/demokratik toplumları ortaya çıkışlarından bu yana altüst eden *kopuşlar sürekliliği* içerisinde yer alır. Böylece izlenimcilikten kübizme ya da soyut sanata geçilir; tıpkı, örneğin romantizmden izlenimciliğe geçildiği gibi... 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasındaki tek fark aslında bu sonuncu yüzyılda kopuşların, şiddetini yitirmeyen bireyciliğin etkisi altında gittikçe sıklaşmalarıdır. Buna çok yakın bir bakış açısıyla Gilles Lipovetsky sanat tarihinde sürekliliği vurgulayan bu kavrayışı doruğa ulaştırır: "Modernizm," diyor Lipovetsky, "kıyas kabul etmeyen bir ilk kopuş değildi: Yıkma ve radikal bir şekilde yenilik getirme hırsı içerisinde modernizm, demokrasi yolunda kendisini inşa eden modern toplumların yaptığını bir yüzyıl arayla kültürel düzlemde uygular. [...] Nasıl ki demokratik devrim toplumu, görünmezin ve onunla bağlantılı olan hiyerarşik birliğin gücünden özgürleştirmişse, sanatsal modernizm de aynı şekilde sanat ve edebiyatı geleneğe, üstatlara saygıdan, taklide tapınmadan özgürleştirir."[34]

Geleneklerden kopuş ideolojisinin en tepe noktasında Fransız Devrimi'yle ifade bulduğu ve bu açıdan da "avangard formun" kaynağının bu devrimde aranabileceği kuşku götürmez. Fakat 19. yüzyıl başı resmindeki avangardların başlıca karakteristiğinin (içerik bakımından) Öklitçi perspektifin terk edilişinde yattığını kabul edecek olursak, Fransız Devrimi'yle kurulan bu analoji sorunlu hale gelir.* Sanat tarihinin devinimini düşünce hareketleri ve siyasal gerçeklerle kıyaslamak gerekseydi –ki böyle bir şeyin

[34] *Le Débat*, n. 21, 1982, s. 48.

Elbette öne sürdüğümüz bu birkaç çekince Lipovetsky'nin çözümlemelerinin önemini ve doğruluğunu değiştirmez.

kesin bir bilimin konusu olmadığının bilincindeyim– siyasal devrimi birkaç yüzyıl öncesinden haber veren şeyin perspektifin ortaya çıkışı olduğunu ve bunun da fikir alanında, toplumsal sözleşmede ifadesini bulan hümanizmin doğuşuyla çakıştığını söylerdim. En azından Francastel'in yapıtlarında onaylanan fikrin önerdiği şey budur: *Perspektife kıymet verilmesi, modern eşitlik kavramının hâkimiyetindeki bir dünya görüşüne, bir öznellik metafiziğine tekabül eder; burada insan dünyanın biçimlendirilebilir ve isteğe göre yönlendirilebilir bir malzeme olarak görüldüğü bir dünya görüşüne sahiptir.*[35]

Doğrusu burada sorgulanan şey kökeni itibariyle bireyci yorum değil, bu yorumun bireycilik kavramının tarihiyle ilgili ortaya koyduğu dönemleştirmedir. İlerleyen sayfalarda açıklamaya ve sınamaya çalışacağım hipotezi şöyle ifade edebilirim: Her ne kadar modern bireycilik ile klasik resimsel perspektifin doğuşun arasında bir paralellik bulsak da, bu perspektifin –ve müzikte tonalitenin– reddedilmesine belki de yeni bir öznellik şeklinin veya bireyciliğin eskisine indirgenemeyecek yeni bir döneminin karşılık geldiğini kavramalıyız. Düşünce tarihi düzleminde ve yine göreceğimiz gibi sanat tarihi düzleminde avangardlar ile Fransız Devrimi arasındaki koşutluk, Nietzsche'nin felsefesinin gayet güzel temalaştırdığı yeni öznellik şeklinin ortaya çıkışının 19. yüzyılda getirdiği kopuşu küçümsemeye götürür: Fransız Devrimi'nin siyasal planda hem bir ifadesi hem de mirasçısı olduğu klasik bireycilikte, özne eğer *cogito* modeli üzerinden, kendisi ve çıkarları üzerine kapanan monad üzerinden kavranıyorsa, 19. yüzyıl da *cogito*'nun gittikçe radikalleşen eleştirilerinin ortaya çıkışına şahit olmuştur; bu eleştiriler özellikle Nietzsche'de,

[35] Bkz. P. Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Denoel, 1970, s. 156, 178, 183, vd.

hâkim olunamaz bir bilinçdışına açılan, kendisine başka olan bir öznenin, "parçalanmış özne"nin ele alınmasına yol açtılar.

Bireyi ele alan liberal kuramlardaki görüş açılarının ve çıkarların çoğulluğu, bir monadoloji ya da piyasa kuramına –"görünmez el" ya da "aklın kurnazlığı"na– *ahenkli bir şekilde* "entegre" edilebilir. Nietzsche'nin temalaştırdığı, fakat hiç şüphesiz 19. yüzyılın sonunun *Stimmung*'u [ruh hali –ç.n.] haline gelmek üzere felsefe çerçevesini oldukça aşan perspektivizmde bu çoğulluk indirgenemez ve uzlaşmaz hale gelir: Ahenk fikri yerini kaos fikrine bırakır ve "fark" özdeşliğe galip gelir ve felsefenin olduğu kadar avangard resim ve müziğin de ifadelendirdiği şey, öznelliğin yeni çağına içsel olan bu "farklılık"tır. Malevitch'in üzerinde ısrarla durduğu gibi, radikal yeniliğe sahip estetik formları ancak "küçük burjuva özne düşüncesini bütün sanatlardan kazıdıktan" ve "taş duvara çaktığımız çiviler misali bilinci hırpaladıktan"[36] sonra yaratabileceğimiz doğruysa, Schönberg'den Kandinsky veya Malevitch'e, avangard'ı gerekçelendiren şey bu *cogito* eleştirisidir.

2. Bell'in karşılaştığı ikinci güçlük ilkinden kaynaklanır: Avangardlar belli açılardan benlik kültüyle, Kandinsky'nin ifadesiyle, "şahsiyetin ifadesini sağlayan bütün araçların kutsanması"yla nitelenir – bu tespitin en ince ayrıntısına kadar nasıl doğrulanacağını görme fırsatını bulacağız. Yine de avangard sanatların içeriği düzeyinde, bildiğimiz gibi en azından Apollinaire'den bu yana, iki temel akım 19. yüzyıl başında hemencecik farklılaşmaya başlamıştır: Bir yanda Delaunay ve Kandinsky'yle birlikte saf soyutlama adına perspektivizmi reddeden soyut sanat, "Orfizm" akımı; diğer yanda ise "naturalizm"i reddetmesine karşın *nesnel* veya *gerçekçi* sanatın tam anlamıyla *klasik* olan

[36] K. S. Malevitch, *Ecrits*, Gérard Lebovici edisyonu, 1986, s. 185-186.

kavranışını muhafaza eden kübizm; bu sanat tasvir ilkelerine bağlı olmakla birlikte tasvir artık hiç de Öklitçi perspektif yasalarına dahil değildir.

Apollinaire'in *Kübist Ressamlar*'da ortaya koyduğu bu ayrımın, her sanatçıyı bu iki taraftan birine dahil etmeye giriştiği için sertçe eleştirilmesi,[37] bu ayrımın sanatçıların kendi aralarında da *global olarak* geçerli hale gelmesini engelleyemedi; tıpkı pek çokları arasında, kübizmin büyük teorisyeni Metzinger'e ait 1946 tarihli metnin de doğruladığı gibi: 1912'den beri, diye itiraf ediyor Metzinger, "iki olasılık öngörüyoruz: 'saf akış'ın resmi ve 'yeni gerçekçilik.' İlki şimdilerde soyut yahut figürcü olmayan sanat olarak adlandırılıyor, ikincisi ise kübizm ismini aldı."[38] Gerçeküstücülüğün kübizmin realizm ve nesnelcilik sevdasından ne kadar şikayetçi olduğunu biliyoruz.[39] Şayet "klasisizm"den geniş anlamda, güzeli gerçeğin ve hakikatin ifadesi olarak tanımlayan sanat çeşidini anlarsak, klasik unsurun avangardlarda hiç de eksik olmadığını, hatta kübizmde bunun diğerlerinden daha da belirgin olduğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki soyut sanatın ve gerçeküstücülüğün kübist ressamlardan ayrılmak amacıyla sanatlarını bir sanat *bilimine* yapılan her tür *klasik* referanstan arındırdıklarını düşünürsek yanılırız: Bizzat Kandinsky'de renkler kuramının nasıl bir bilim şekline girme iddiasında olduğunu yahut gerçeküstücülükte otomatik yazının nasıl şu bilimsel kurama, yani Breton'un gözünde psikanalize referansla meşruluk kazandığını göstermek kolaydır. Kısacası bireyci yorumun avangardlara dair dikkate almadığı şey, avangard forma içsel olan

---

[37] Bkz. G. Apollinaire, *les Peintres cubistes*, Hermann, 1965, s. 25.

[38] K. Metzinger (A. Gleizes'le birlikte), *Du cubisme*, Présence, 1980 (1946 tarihli Sonsöz), s. 79.

[39] Bkz. J. Lacoste'un mükemmel kitabı *l'Idée du beau*, Bordas, 1986, s. 146.

narsisizmi yahut öznelciliği dengeleyen klasik, gerçekçi, hatta kimi zaman bilimci olan bu unsurdur. Bireyciliğin mantığı geleneğin normlarını aşmaksa, klasisizmin mantığı da tam tersine, zorlayıcı normların vazedilmesine sürükler. Bireyci yorumun belki de ıskaladığı şeyi tam olarak değerlendirmek için dikkate alınması gereken avangardların –ve özellikle de kübizmin– bu "nesnelci" tarafıdır.

"Dördüncü Boyut"

"20. yüzyılın ilk yıllarında," diye hatırlatıyor Francastel, "bilimcilik modaydı," dünya "her geçen gün yenilenen ve bilimsel olmaktan çok teknik içerikli uygulamalardan duyulan hayretle çalkalanıyordu"; bu uygulamalar "asırlardır değişmez"[40] olduğuna inanılan fizik evren kavrayışını sarstı. İşte ilk avangardların serpildikleri ortamın bağlamı buydu; bilimlerin ilerleyişinin artık şaşkınlık veya hayranlıktan çok endişe doğurduğu hesaba katılırsa günümüzde biraz silikleşmiş bir bağlamdır bu. Geçmişe ait bir yanılsamanın etkisi altında, İtalyan fütüristlerinin "modern makineler"den[41] büyülenmelerinin nihayetinde Kafka'dan çok Jules Verne'e yakın olduğunu veya ilk kübist ressamların, "sanat yapıtlarındaki değişimlere bakarak tarihsel açıdan bilimlerdeki değişimin izini sürebileceğimiz" yolundaki bir düşünceye kayıtsız şartsız katılabildiklerini unutmaya eğilimliyiz; bilimlerin sanatlar üzerindeki etkisi bu derece belirleyici görünüyordu.[42]

Sanat ve bilim arasındaki ilişkilere dair, nedenselci bir bakışın oyununa gelmeden Francastel'le birlikte şu saptamayı yapmalıyız: "1907'lere doğru kübizmin ilk yöntemi uzayın boyutları

[40] P. Francastel, *A.g.e.*, s. 55.

[41] G. Severini, *la Peinture d'avant-garde*, Mercure de France, 1917.

[42] A. Gleizes, *Art et Science*, Présence, 1970, s. 55.

üzerine spekülasyonlarda bulunmaktı. Çevrelerinde dolaşımda olan sözcüklerden etkilenen kübistler, tablolarına dördüncü bir boyut ekleyerek ya da üçüncü boyutu tablolarından çıkararak eseri pozitif bilimsel kılacaklarına inandılar..."[43] Yine Francastel'in, bütün estetik ve felsefi sonuçlarını belki de hesaba katmadan önerdiği gibi, "Picasso'ya göre dünya ikili bir görünüşe sahipti. Dünya öncelikle eğri ve yakındı. Reimann ve Einstein'ın bazı geometrik önermelerine plastik açıdan en yakın olan kişi odur."[44]

Yine de tuhaf bir şekilde sanat tarihçilerinin* pek çoğu bu bilimsel anıştırmalara metaforik olmayan bir kapsam vermekten çekindiler. Resim ile yeni geometrinin, biliminsanlarının matematiği ile sanatçıların plastik uzayının herhangi bir şekilde karıştırılmasını önlemek gibi –haklı– bir endişeyle, avangard sanata karşı hep bir ağızdan getirilen "entelektüalizm" suçlamasını sürekli besleme tehlikesine sahip bir referansın negatif yönüyle yetinmeyi yeğlediler: "Öklitçi olmayan"** geometriye yapılan atıf aslında ressamlar arasında "perspektifli" tablolardaki natüralizme alışık muhafazakâr halka karşı, üçboyutluluğa*** sıkışmış Öklitçi uzayın terk edilmesini meşrulaştırmaya yaradı. Bu da yine makûl bir sakınım, ama yeni geometrilere başvurmanın ger-

---

[43] P. Francastel, *A.g.e.*, s. 247.

[44] *A.g.e.*, 250.

İleride çalışmalarına döneceğim Jean Clair ve Linda Dalrymple-Henderson müstesna.

** Göreceğimiz üzere bu tabir gerçekte birbirinden çok farklı matematik tezleri kapsıyor.

*** J. Paulhan: "Öklitçi uzay eşit, yan yana konmuş küplerle tamamen doldurulabilen bir uzamdır. [...] Fakat gayet iyi bildiğimiz gibi, Öklitçi uzay anlayışı bugünlerde matematikçiler tarafından hor görülüyor." [*Sur le cubisme*, Denoel, 1970, s. 103]. Bu "gayet iyi bildiğimiz gibi" ifadesi, metnin devamında neredeyse şık bir inkâra dönüşür.

çek anlamını gözden kaçırmaya sürüklüyor. İlk avangardların çağdaşları, Appollinaire'in *Kübist Ressamlar*'da modern matematiğe ayırdığı şu bölümünde belirttiği gibi, bu konuda yanılmıyorlardı: "Öklitçi geometrinin üç boyutu bugüne kadar, sonsuzluk duygusunun büyük sanatçıların yüreğine ektiği kaygılar için yeterli olabiliyordu. [...] Oysa biliminsanları Öklitçi geometrinin üç boyutuyla yetinemiyorlar artık. Ressamlar tamamen doğal olarak, âdeta içgörüyle, uzamın mümkün yeni ölçütleriyle ilgilenmeye sürüklendiler; modern atölyelerin dilinde bütün bunları kısaca dördüncü boyut tabiriyle adlandırıyoruz."[45]

Bu metin, her şeyin iç yüzünü bilerek "dördüncü boyut"un önemini ortaya koyduğu için dikkate şayandır: Apollinaire "geometricilik" suçlamasının, daha kitabını yazdığı dönemde (1912'de), önceleri bir lanet gibi kullanılan "kübizm" teriminin kaynağı olacak kadar bayağı hale geldiğini herkesten daha iyi bilir.* Fakat Apollinaire yine de kübizmin oluşumunda, matematikçilerin terimini kullanarak "uzam"** diye adlandırdığı şeyle

---

[45] G. Apollinaire *A.g.e.*

Gleizes ve Metzinger aşağılayıcı fakat kullanımca yaygın bir terimi tekrar etmeye âdeta zorlanarak, 1912 tarihli *Du cubisme* adlı temel kuramsal eserlerinin ilk sayfalarını aynı endişeyle kaleme alırlar: "Kübizm kelimesinin burada kullanılmasındaki tek gaye okuyucuyu, bu çalışmanın konusuyla ilgili bütün kuşkulardan kurtarmaktır ve hemen belirtelim ki, bu sözcüğün doğurduğu hacim fikri, resmin bütüncül uygulanışı peşindeki bir hareketi tek başına tanımlayamaz."

** Apollinaire'in de hakkında malumat sahibi olduğunu bildiğimiz *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (1903) adlı kitabında E. Jouffret, n sayıdaki boyutla (Öklit'te bu sayı üçtür) nitelenen "uzay" ile "uzam"ı itinayla ayırır; uzam, dört boyutlu geometriyle birlikte boyutlar sonsuzluğuna açılır: "Sonsuz sayıdaki uzayları teşkil eden ve bu mekânların kapsamı olan bütüne UZAM diyeceğiz; bu uzayların her biri bir planlar sonsuzluğunun; bu planların her biri bir çizgiler sonsuzluğunun, bu çizgilerin her biri ise bir noktalar son-

yeni bir ilişkinin hiç değilse meşrulaştırılmasında yeni geometrilerin oynadığı benzersiz rolün altını çizmeyi ihmal etmez. Ressamlar ise gayet açık şekilde Öklid'in üç boyutunu "aşma"nın gereğinden ve Öklitçi olmayan geometrilerin yardımıyla "hareket halindeki şekillerin biçimsel bozulmazlığını vazeden"[46] postülattan söz ederler: "Ressamların uzayını birtakım geometrilerle ilişkilendirmek istenirse" diyor Gleizes ve Metzinger, "bunun için Öklitçi olmayan biliminsanlarına atıfta bulunmak, Rieman'ın (*sic*) bazı teoremlerini düşünmek gerekecektir."[47] Bu beyanın koşullu yapısı (yani "... istenirse" biçimindeki ifade) bizi yanıltmamalıdır: Gleizes ve Metzinger'e göre mesele, yeni geometrileri incelemenin sanatçılar açısından yersiz olduğunu ilan etmek değil –tam tersine– sanatçıların geometrici olmadıklarını, bunların matematik bilgilerinin amatör düzeyde olduğu –ki bu Riemann isminin yanlış yazılması da buna delildir– ve ikinci el bilgiler olarak kalacaklarını hatırlatmaktır.

Bugün ressamların yeni geometriler hakkında hangi girift kanallardan faydalanarak bilgi edindiklerini biliyoruz ve meşhur "dördüncü boyut" teriminin onlar için hangi anlamı yüklenmiş olduğunu gayet açık şekilde kavrayabiliriz.* Bu terimin önde ge-

---

suzluğunun zarfıdır. Uzamı beş boyutlu bir alanda içerilmiş olarak değerlendirmenin önünde hiçbir engel yoktur ve diğer belirsiz sayıdaki boyutlar için de aynı şey geçerlidir" [E. Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*, s. IX].

[46] J. Metzinger ve A. Gleizes, *A.g.e.*, s. 49.

[47] *A.g.e.*

* Birleşik Devletler'de Linda Dalrymple-Henderson, Fransa'da Jean Clair sayesinde. İlki için bkz. *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art* [Princeton University Press, 1975]; Jean Clair için: "L'échiquier, les modernes et la quatrième dimension" [*La Revue d'art*, n. 39, Haziran 1978], Marcel *Duchamp ou le Grand*

len kuramcılarından Charles Howard Hinton'un[48] denemeleri çevrilmemiş olsa da, 1900'lü yıllardan bu yana, yeni geometrilere hasredilmiş pek çok yapıta Fransız okuyucular tarafından kolaylıkla ulaşılabiliyordu. Pointcaré'nin *La Science et l'hypothèse*'inden başka –ki etkisi hem Gleizes ve Metzinger'in yazılarında, hem de Duchamp'ın *Notes sur le grand verre*'in de görülüyor– 1903'te Jouffret'nin *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*'u çıktı. Dört boyutlu şekillerin ya da "hiper şekillerin" çok sayıda grafik temsilini sunma avantajına sahip olan bu kitap, önceki dönemlerin natüralizminden sıyrılma merakındaki sanatçıların da ilgisini çekecek şeyler barındırıyordu. "Sakini olduğumuz evrenden ve onun yanı sıra var olduğundan şüphe ettiğimiz evrenler"den bahseden kitap, dördüncü boyutun varlığına dair umut verici bir şüphe doğuruyordu: Daha ilk sayfalarda, "Dört boyutlu dünyanın şüphesiz yalnızca geometrik anlamda var olduğunu" okuruz. "Fakat *onun somut varlığını* ve bizim dünyamızın da onun bir parçası olduğunu *varsaymanın önünde hiçbir engel yoktur.*" Kitabın önsözü Öklitçi geometrinin üç boyutlu dünyasını, alışkanlıktan kaynaklanan basit bir uzlaşıma indirgeyerek göreceleştirmeye çalışır.* Şu halde, mademki bu dünya ne mantıksal bir hakikat ne de idrakimizin dokunulmaz bir yasasıdır; "bu çözümlemeye tekabül eden ve haleflerimize kendilerini ve uzayı dört boyutta algılamayı sağlayacak bir

---

Fictif [Galilée, 1975]. Bunlar konu üzerine okuduğum en aydınlatıcı eserler ve izleyen bölümlerde onlardan çok yararlandım.

[48] Özellikle bkz. C. H. Hinton, *A New Era of Thought*, Londra, 1888.

* "Öyle görünüyor ki, bu sayı (üç), hiçbir mantıksal zorunluluk içermez, zira herhangi bir analitik sistem formüle etmek istediğimizde bu sayı yerine herhangi bir başka sayı getirebiliriz; öyleyse bu sayı deneyimin, elbette bireysel deneyimin değil, fakat miras alınan fikirleri besleyen biriktirilmiş deneyimlerin basit bir ürünü olmalıdır"[64] [E. Jouffret, *A.g.e.*, s. V].

dönüşüm"[49] imkânını tahayyül etmemek nasıl mümkün olabilir? Jouffret'nin* naklettiği Hinton açısından bunun cevabı şüpheye mahal bırakmaz: dördüncü boyutun algılanması bir alışkanlık meselesidir; bu algı yalnızca zihni gelişimin olgunluğuna bakar: "Bu yeti edinildiğinde veya bilince taşındığında –zira kusurlu bir biçimde de olsa bu yeti hepimizde mevcuttur– önümüzde yeni bir ufuk açılır. [...] Algımız uzayda olmamız koşuluna tabidir; fakat uzay ilk bakışta zannettiğimiz gibi üçboyutlulukla sınırlı değildir."[50]

Hinton'dan daha ihtiyatlı olan Jouffret, dördüncü boyutun idrakinin bizim için daima olanaksız kalacağı kanısıyla Pointcaré'ye yaklaşır. Ama Jouffret dördüncü boyutun algılanamaz karakterinin hiçbir şekilde var olmayışını gerektirmeyeceğini önermekten vazgeçmez yine de: "Uzayımız haricindeki cisimleri idrak edemeyişimiz, bunların geometrisini yapmamızı, yani bu cisimlerin kendi aralarındaki ve daha yüksek uzamları işgal eden nesnelerle girdikleri betimsel ve metrik ilişkileri kurmayı hiçbir şekilde engellemez. Düşüncenin bu tuhaf dehlizlerinde, matematikçilerin periler alemi denilen bu topraklarda bizi takip edecek olan okur karşılaşacağı tuhaflıklara çabucak alışacaktır, zira bu tuhaflıklar en katı mantıkla uyum içindedir."[51] Az sonra göreceğimiz gibi burada kullanılan dil, bilimkurgu yazarlarının uzmanlara has bir konu olan dördüncü boyutu, halkın ilgisini

---

[49] A.g.e., s. VIII.

* Doğrusu Jouffret, Hinton'un bakış açısını paylaşmaz ve daha ziyade, dördüncü boyutun sonsuza kadar idrak edilemez kalacağını savunan Pointcaré'nin görüşlerine yaklaşır [bkz. *Revue générale des sciences*, 1891, s. 774; yine bkz. "L'espace est la géometrie" *Revue de métaphysique et de morale*, 1895, s. 631].

[50] C. H. Hinton, *a.g.e.* (Jouffret tarafından İngilizce olarak nakledilir, *a.g.y.*, Önsöz).

[51] E. Jouffret, *a.g.e.*, s. XVII.

çekmek için gün ışığına çıkarırken kullandıkları dile oldukça yakındı. Fakat öncelikle bu meşhur boyutu –uygun bir görüntüsel temsilini veremediğimiz için– tanımlamak gerekiyor.

Dördüncü boyutun nasıl bir şey olabileceğini anlamak ve anlatmaktaki zorluk aslında onun algılanamaz oluşuna dayanıyor. Öyleyse onun hakkında bir *fikir* verebilmek için, Jouffret şu terimlerle formüle ettiği, çok da basit olan *akıl yürütme* yolunu izlemek gerekiyor: "Geometrici uzayı, *düzlemler* dediği *sonsuzca küçük* sayısız *kesite* bölünmüş olarak tasarlar, bu kesitleri ise *çizgiler* dediği *sonsuzca dar* sayısız *şerit* halinde, bu şeritleri de *noktalar* dediği *sonsuzca kısa* sayısız *parça* şeklinde tasarlar."[52] Yani düzlemler, hacimler gibi üç boyutlu olmaktansa yalnızca iki boyuta; çizgiler ya da doğrular ise yalnızca bir boyuta sahiptir, noktalar ise boyutsuzdur. Bu serinin basit elemanlarından yola çıkarak dördüncü boyut fikrine şöyle ulaşıyoruz: "Bu seri ters yönde, yani noktadan çıkılarak ele alınırsa, sözünü ettiğimiz geometri [üç boyutlu] uzayın da ötesine gider. Uzay bu geometri için (diğer terimleri sıralamadan serinin sonuncu terimini veriyoruz) bir *kesitten*, dört boyutlu bir uzamda sayısız paralel kesitler oluşturan başka sayısız uzaylar içinde *sonsuz küçük bir kesitten* ibarettir."[53]

Demek ki söz konusu olan *analoji yoluyla* akıl yürütmedir: Nasıl ki nokta bir çizgi vasıtasıyla, tabir yerindeyse kesilmiş sonsuz küçük bir kesit olarak tasarlanıyorsa, aynı şekilde çizgi de düzlemin sonsuz küçük bir kesiti ve düzlem de hacmin sonsuz küçük bir kesiti olarak görülebilir (örneğin: bir kare, kübün sonsuz küçük bir kesitidir), yine aynı şekilde *–analoji yoluyla– bir hacmin, örneğimizdeki kübün, "hiper cisim" olarak adlandı-*

[52] *A.g.e.*, s. VIII.

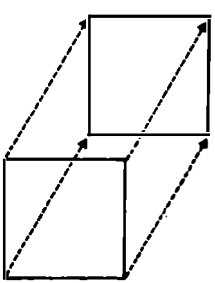
[53] *A.g.e.*, s. IX.

racağımız dört boyutlu bir cisimden alınan kesit olduğunu düşünmenin önünde hiçbir engel yoktur.

Söylediğimiz gibi bu hiper cismi algılayamayız; fakat onun iki boyutlu bir şeklini çizmemizin önünde bir engel yoktur. Düz bir çizgiden yola çıkalım. Bu çizgiyi kendisine paralel olarak ötelersek bir düzlem elde ederiz ve böylece birinci boyuttan ikincisine geçmiş oluruz.

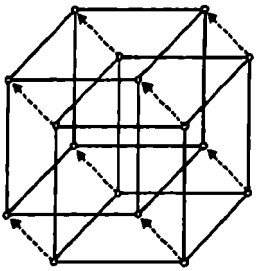


Ve bu kareyi düzleme paralel olarak ötelersek bir küp elde ederiz.[54]



Yine analoji yoluyla üç boyutlu kübü dikine öteleyebiliriz ve bir hiper küp, yani dört boyutlu bir hacim elde etmiş oluruz.

[54] Bkz. J. Clair, "L'échiquier, les modernes et la quatrieme dimension," *a.g.e.*



Elbette dördüncü boyutun temsili burada yalnızca iki boyutlu olarak verilmiştir ve hâlâ dördüncü boyutu görü yoluyla yakalıyor değiliz. Fakat yine analoji yoluyla, Pioncaré'nin *La Science et l'hypothèse*'de naklettiği Edwin Abott'un[55] meşhur masalındaki argümanı kullanarak, iki boyuta sıkışmış, tamamıyla yassı yaratıkların üçüncü boyutu kavramada çekeceği zorlukların tıpkısını bizim de yaşadığımızı söyleyebiliriz.

Öyleyse görüye dayanarak daha ileriye gidemesek de diyebiliriz ki, n boyutlu bir cisim daima n+1 boyutlu bir cismin sonsuz küçük limitidir ve sonuç olarak her ne kadar hiper cismin idraki mümkün değilse de, üç boyutlu bir hacim bu cismin kesiti olarak görülebilir. İşte bu belirli bağlam içerisinde Jouffret, "Sakini olduğumuz (üç boyutlu) evrenden ve *onun yanı sıra var olduğundan şüphe ettiğimiz evrenlerden*" aynı cümle içinde bahsedebiliyordu; bu evrenleri idrak edemeyiz ve algının mümkün olmayışı bir kere daha hiçbir şekilde bunların var olmayışına işaret etmez.

Aynı fikrin ifadesine son şeklini vermek için şunu ekleyeceğiz: Hiper cisimler "kendi uzayımıza yapılan izdüşümlerle cismin değişik noktalarından indirilen dikler yoluyla" temsil edilebilirler, "tıpkı uzayımız içindeki cisimlerin dikler yoluyla bir *düzlem üzerinde yansıtılmasında* olduğu gibi. Fakat eğer bir düzleme izdü-

[55] E. Abott, *Flatland, a Romance of Many Dimensions by a Square.*

şümle yahut daha iyisi, iki düzleme izdüşümle bu uzayın cismiyetini düşünceyle görmek ve inşa etmekte zorlanmıyorsak da, dört boyutlu bir cisme ait izdüşümden bu cismin kendisine yükselmek imkânsızdır,"[56] dolayısıyla bu cismin görüsel bir temsiline sahip olamayız.

Kübist ressamların geometricilerden hazzettiğini biliyoruz: "Geçici olmayan sanat," diyor Metzinger,[57] "bir matematiğe dayanır."* Yine biliyoruz ki, ressamlar genç matematikçi Maurice Princet'nin verdiği dersler sayesinde Jouffret'nin tezleriyle ilgili gayet tafsilatlı bilgiye sahiptiler. Juan Gris tarafından şiddetle eleştirilmesine yol açan Aralık 1918 tarihli makalesinde Vauxcelles'in öne sürdüğü gibi, Princet "kübizmin babası" değildi elbette (ne de kuşkusuz yeni geometriyi halka indiren tek kişiydi).[58] Yine de Princet'nin sağladığı kuramsal desteğin genç sanatçılar nezdinde önemli olduğunu yadsımak tamamıyla yanlış olur; tıpkı Metzinger'in pek çok benzerleri arasında dikkate şayan şu iki itirafında olduğu gibi: "Maurice Princet sık sık bize katılırdı. Pek genç olmasına karşın bir sigorta şirketinde matematik bilgisine borçlu olduğu önemli bir mevkiye sahipti. Fakat

---

[56] E. Jouffret, *A.g.e.*, s. XIV.

[57] J. Metzinger, *Le cubuisme était né*, Présece yay. 1972, p. 23.
Ve yine: "Bu bilim bana sanat zevki ihsan etmişti. Sesleri ve esleri, ışığı ve gölgeleri, şekli ve boşlukları teşkil eden şey sayılardır. Michelangelo ve Bach bana yüce hesap uzmanları gibi görünüyordu. Daha şimdiden kalıcı yapıtı mümkün kılan tek şeyin matematik olduğunu hissediyordum. İster sabırlı bir çalışmanın isterse parlak bir görünün sonucu olsun, matematik çeşitli duygularımızı bir fresk, bir büst ya da bir ilahinin katı birliğine sığdırmaya yetkin tek şeydir" [*a.g.e.*, s. 20].

[58] 29 Aralık 1918'de, *le Carnet de la semaine*'de yayınlamış bir makalede, bu konuyla ilgili olarak bkz. L. Dalrymple-Henderson, *a.g.e.*, s. 72.

mesleğinin ötesinde matematiği bir sanatçı olarak kavrıyor, n boyutlu sürekliliklerden bir estetikçi gibi söz ediyordu. Schlegel ve diğerleri tarafından uzay üzerine geliştirilen yeni bakış açılarına ressamları da ortak etmeyi seviyordu. Başardı da. Tesadüfen onu dinleyen Henri Matisse hiper uzay üzerine okuduğu bir denemeden dolayı şaşkınlığa kapılmıştı. Bu halk diliyle yazılmış bir yazıydı! En azından 'yaşlı kurt'a göre, saçı sakalı birbirine karışmış, hoş motifler peşinde koşan cahil ressamların miadı dolmuştu artık. Picasso'ya gelince, anlayışındaki kıvraklık uzmanı büyülüyordu. Çünkü geçmişi onu, yapı sorununa bizim geleneğimizden daha iyi hazırladı..."[59] – Romantik sanatçıyla kıyaslandığında *Stimmung*'da bir değişiklik olduğunu gözler önüne seren ilginç bir metindir bu: Biliminsanlarının estetikçilere dönüştüğü doğruysa, bilimcilikle fazlasıyla malul bir ortamda bunun tersi bir hareketin var olduğu da bir gerçektir: Ressamlar yeni bilim çağının yeni bir sanat çağını meşru kıldığı şeklinde bir hissiyata sahipti. Metzinger, Princet'nin düşüncesi konusunda da açıklayıcıdır. Tekrar kendisine kulak verelim: "Maurice Princet, Jaun Gris'in yanında bana, bir duyum olan renkler ile basitçe algılamanız ve anlamanız beklenen bir organizasyon olan şekli tek ve aynı ilişkiler sisteminde buluşturma iddiasının aslında aptallık olduğunu söyledi ve Öklitçi olmayan geometriden bahsederek, bizi ressamlar için bir geometri yaratmaya teşvik etti. *Bununla birlikte Lamarck caddesinden Ravignan caddesine kadar, bir yuvarlağı dikey bir düzlem üzerinde yansılama veya göz hizasının üstüne yerleştirilmiş bir vazonun yuvarlak deliğini yatay bir doğru yardımıyla çizme girişimleri modası geçmiş bir hokkabazlığın hileleri olarak değerlendirilmişti. Kübizm doğmuştu.*"[60]

---

[59] J. Metzinger, *Le cubisme était né*, s. 43-44.

[60] *A.g.e.*, s. 62-63.

Dört boyutlu geometrilerin hiç değilse belirleyici bir etkisi oldu: Bu etki, geleneksel perspektifin "modası geçmiş bir illüzyon" olarak eleştirilmesini ressamların gözünde meşru kılmak ve sonuç olarak, plastik uzayın iki boyutluluğa indirgenmesi fikrine yol açmaktır. Bu nokta belirleyicidir. Şüphesiz dört boyutlu geometriler ile Öklitçi olmayan geometrilerin ressamların zihninde buluşması bu indirgeme çerçevesinde mümkün olmuştur. Yaygın görüşün aksine Riemann ve Lobatchevski'nin geometrileri, bunları Poincaré'nin *la Science et l'hypothèse*'de yaptığı sunumdan okuyan meraklılar için hiç de ulaşılmaz değildi. Bu geometrilerin perspektifi aşmanın zorunluluğu fikrini ne bakımdan desteklediğini bu sunumun ayrıntılarına girmeden kısaca kavrayabiliriz.

"Bir doğru dışındaki bir noktadan bu doğruya paralel tek bir doğru geçebilir" şeklindeki Öklid *postulatı* 19. yüzyılın başına kadar temel ilke değil, kötü savunulan bir teorem görüntüsü çiziyordu. Bu açığı doldurmak için postülatın doğrudan ispatını yapmaya girişen matematikçilerin haddi hesabı yoktu; ta ki Lobatchevski'nin aklına saçmaya başvurarak bir ispat deneme fikri gelene kadar: Lobatchevski meşhur postulatı doğrudan tersine çevirdi ve bir noktadan, verili bir doğruya çok sayıda paralel çizilebileceği varsayımından yola çıktı. Ve yeni bir matematiksel sistem elde etti, *görünüşte* temsile gelmeyen, fakat tutarlı bir sistemdi bu. Onu takiben Reimann da aynı yolu tuttu; fakat o, bir doğrunun dışındaki bir noktadan o doğruya hiçbir paralel çizilemeyeceği şeklindeki ters varsayımdan yola çıktı.

Reimann ve Lobatchevski'nin geometrileri bu öncüllerden kalkarak Öklitçi geometriye taban tabana zıt düşen bir dizi teoreme ulaştılar. Yalnızca en bilinen iki tanesini hatırlatmak gerekirse: Lobatchevski'nin geometrisinde bir üçgenin iç açıları toplamı 180 dereceden azdır, Reimann'da ise 180 dereceden fazladır. Bu durumda tam mânâsıyla matematik bir görüş açısından bu iki siste-

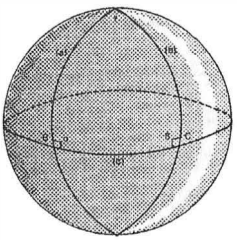
min yeni uzayın keşfinde bibirleriyle tutarlı oldukları söylenebilir miydi? Elbette kaçınılmaz biçimde sanatçı ve filozofların sormaları gereken soru buydu. Ve eğer –herkesin ya da hemen herkesin düşünmüş olduğu gibi (ve bugün bazılarının hâlâ düşündüğü gibi!)– cevap olumluysa, üçgenin açılarının 180 derece olmadığı, aynı doğruya inilen diklerin kesiştiği bu yeni uzaylara nasıl bir plastik tasarım bahşetmek gerekecekti?

Geometrilerin bilimler tarihindeki somut anlamı sorununu bir tarafa bırakacağım. Bu geometrilerin, matematiksel sistemlerin görüye ve "şekillere" başvurmalarındaki içsel tutarlılıklarını ön plana çıkarmakla birlikte bizim uzay idrakimizi sarsamadıkları maalesef aşikârdır.* Burada bu geometrilerin sanatçılar tarafından, Poincaré'nin herkesce bilinen kitabı vasıtasıyla nasıl anlaşıldığıyla ilgileniyorum. Reimann geometrisinden aktarılacak birkaç basit örnek esası anlatmaya yetecektir. Poincaré'ye göre bu geometri, bir kürenin yüzeyinde yaşayan ve akli yeteneği haiz "sonsuz yassı" yaratıkların sahip olabileceği geometriye benzer biçimde tasarlanabilir. Öncelikle bu yaratıkların "uzaya yalnızca iki boyut atfedecekleri" açıktır; "düz bir çizginin onlar için anlamı bir noktadan diğerine gitmenin en kısa yolu, yani büyük dairenin bir yayı olacaktır."[61] Reimann'da aynı doğruya inilen diklerin kesiştiğini ve üçgenin iç açılarının 180 dereceden büyük olduğunu anlamak için bu basit örneği anlamış olmak yeterlidir. Gerçekten de Poincaré'nin önerdiği gibi, küre üzerinde yaşayan bu sonsuz yassı yaratıklar için düz çizginin, dünya üzerindeki meridyenlere benzeyen büyük bir yay olduğunu hayal edelim; aynı doğruya (c'-ye, yani ekvatora) dik inen iki doğrunun (a ve b meridyenlerinin) Kuzey ve Güney kutuplarında kesiştiklerini görürüz:

---

* Bkz. Ek III.

[61] H. Poincaré, *la Science et l'hypothese*, s. 65.



Yine ABC üçgenindeki α, β, γ açılarının 180 dereceden fazla olduğunu zorlanmadan kabul ederiz, zira α ve β zaten tanım gereği iki dik açıdır.

Biraz acelecilikle Öklitçi olmadığı ilan edilen bu kuramların ilk bakışta anlaşılmaz gelen niteliklerine, küresel geometri içinde kalarak, güçlükle karşılaşmadan görsel bir algılanabilirlik bahşedebiliriz. Fakat tekrar etmek gerekirse, tarihsel gerçek pek de önem taşımıyor. Bizi burada ilgilendiren, dört boyutlu geometrilerin ve Öklitçi olmayan geometrilerin –özellikle de Reimann'ınkinin– sanatçıların kafasında bir noktada birleşebilmiş oluşudur: Bu nokta, *iki boyuta* geri dönmek için perpektifle köprülerin atılmasıdır. Zira kolayca anlaşılabilen bir paradoksla, dört boyutlu geometrilerin *plastik düzlemdeki* etkisi, tablonun iki boyutluluğa indirgenmesidir; bu iki boyutluluk içinde dördüncü boyut yalnızca *izdüşüm yoluyla* temsil edilebilir. Perspektif, yani illüzyonlar sanatı, hiper cisimleri temsil etmek için hiçbir yol sunmaz aslında; *öyle ki, dördüncü boyutun bir plastik temsili yalnızca iki boyutla kesin bir şekilde sınırlanmış figürlerin salt matematik nitelikleri göz önüne alınarak gerçekleştirilebilirdi.* Ve işte Reimann geometrisi, Poincaré'nin modelinin ona verdiği biçim altında tasarlandığında, iki boyutla sınırlı bir eğri uzay fikri önerebiliyordu. Kısacası bu uzayda da, Jouffret'nin tasvir ettiği uzayda da en azından bir şey kesindir: Perspektif bir yana bırakılmalıdır ve bu bağlamda bütün geometriler genel olarak "Öklitçi olmayan" geometriler şeklinde görülebilir.

Bilimkurgunun Rolü

Dört boyutlu geometrinin iki boyutla sınırlı plastik bir uzay fikrini sağlamlaştırdığı doğru olmakla birlikte, aynı zamanda estetik ile bilim arasındaki alana gizemli bir öğe soktuğunu da eklemek gerekir: Bu öğe, uzayımızı gizliden gizliye kuşatan, hiper cisimlerle dolu bir hiper uzay "hissiyatı"dır. Öyleyse bilimkurgunun 1910'lardaki avangard çevrelerde, yeni geometrilerin halka indirilmesinin başlıca aracı haline gelecek denli bu temayı sahiplenmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Geçekten de Charles Howart Hinton'un dördüncü boyut üzerine tezlerinin halkın sempatisini kazanması teozofi ve bilimkurgu vasıtasıyla olmuştur. Fransızcada bu tezlere, Leadbeater'ın 1910'da Teozofi Yayınlarının bastığı *l'Autre Côté de la mort* benzeri eserler üzerinden erişilebiliyordu. Jouffret gibi ciddi matematikçilerinkine çok yakın tezleri bu kitaplarda okumak mümkündü. Örneğin Leadbeater şöyle diyordu: "Gerçekten de fizik dünyamızda yalnızca üç boyutu biliyoruz. Fakat bu daha da fazlasının olmamasından değil, insan beyninin yalnızca bu üç boyutu kavrayabilmesindendir. Aslında boyutlar çokluğuna sahip bir uzayda yaşıyoruz. [...] Yalnızca görmeye yetkin olduklarımızı görüyoruz, fakat bunun ötesinde görülecek çok şey var." Ve Level[62] veya Noircame'ın[63] teozofik metinleri de yine aynı yönde, zihinsel yetilerimizin gelişimiyle dört boyutlu bir dünyaya açılma ihtimalini öne sürüyorlardı.

Fakat modern ressamların üzerinde en büyük etkiyi yaratan hiç şüphe yok ki,[64] *Voyage au pays de la quatrième dimension*

---

[62] Level, "L'esprit et l'espace: la quatrieme dimension," *le Théosophe*, 16 Mart 1911.

[63] Noircame, *Quatrieme Dimension*, Editions théosophiques, Paris, 1912.

[64] Bkz. J. Clair, *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif*, *a.g.e.*, II. Bölüm

adlı popüler denemesinde Hinton, Jouffret ve Poincaré'nin tezlerini vülgarize eden Gaston de Pawlowski'dir.

Jarry ve Apollinaire'in dostu, bir hukuk doktoru, ama aslen seçkin bir mizahçı olan Pawlowski gazetecilik kariyeri yaptı.[65] Fütüristler gibi "yeni makineler"e tutkun olan Pawlowski *Vélo* ve *Automobilia*'nın editörlüğünü yaptıktan sonra, dönemin en etkili sanat dergilerinden biri olan *Comoedia*'nın yöneticisi oldu; daha sonra *Voyage* isimli kitabı oluşturacak yazılarını 1910 ile 1912 yılları arasında bu dergide yazdı. Salt kurgu beğenisiyle en son bilimsel keşifleri bir araya getiren Pawlowski bu kitapta, sağlam zihinsel tutumlara en aykırı düşen fikirlere hayat vererek, yeni sanatçıların yaptığı gibi burjuva kesinliklerinden kaçmayı amaçladı.[66] Pawlowski, Jarry'yi ve onun dördüncü boyuttan, Öklitçi olmayan geometrilerden bahseden "Zamanda Yolculuk Makinesinin Yapımına Faydalı Olacak Yorumlar"* isimli

---

ve yine L.Dalrymple-Henderson'un tezi.

[65] Pawlowski üzerine, bkz. L.Dalrymple-Henderson, *a.g.e.*, s. 51.

[66] Bkz. *Voyage*'ın 1923 baskısına önsöz.

* Bu metin, Şubat 1899'da *Mercure de France*'ta, Wells'in *Zamanda Yolculuk Makinesi*'ne ek bölüm olarak yayımlandı. Kurgu tarzının yeni geometrilere artan ilgisine işaret eden bu metinde daha giriş bölümünde şunları okumak mümkündü: "Zamanı gerek uzayın dördüncü boyutu, gerekse içeriği açısından temelden farklı bir mekân olarak düşünmemiz dolayısıyla zamanda yolculuk makinesini tahayyül etmek uzayda yolculuğu düşünmekten çok daha zor değil artık.[...] Genellikle zamanı, tıpkı uzayın cisimlerin mekânı olması gibi olayların geçtiği bir mekân şeklinde tanımlarız. Ya da daha basitinden art ardalık olarak; oysa –ister Öklitçi ya da üç boyutlu uzay, isterse çeşitli üç boyutlu uzayların kesişimiyle oluşan dört boyutlu uzay söz konusu olsun; kürelerin tersine çevrilebildiği, dairenin aynı yarıçap üzerindeki kürede yerölçümsel (jeodezik) doğru olduğu Riemann uzayları; düzlemin kendi etrafında dönemediği Lobatchevski uzayları; yahut Öklit uzayındakine benzer figürler kuramadığımız her türden farklı uzay söz konusu olsun fark etmez– uzay eşzamanlılıktır."

metnini takip ederek, o zamanlar "bildiğimizin ötesinde" diye tanımlanan yeni bir evreni kendi tarzında tasvire girişti.

Pawlowski'nin kitabı yayımlandığı 1912'den itibaren büyük başarı kazandı. Pawlowski aslında daha önce Abott'un *Flatland* isimli romanında sürükleyici rol oynayan argümana benzer bir argümanı terkar ediyordu: *Flatland*'de olduğu gibi, iki boyutlu bir varlık (bir kare) beklenmedik bir şekilde o zamana kadar varlığından şüphe edilmeyen üçüncü boyutu keşfeder; *Voyage*'da söz konusu olan ise dördüncü boyutun keşfidir.[67] Pawlowski bu kitapta, "kuşku götürmez bir ilerleyişten sonra sizi yeniden çıktığınız kata geri götüren" "endişe verici" yatay merdiven sorunu gibi paradokslar ortaya atarak eğlenir: "Bunlar, geçici bir hata olduğuna inanarak ilk bakışta gülüp geçtiğimiz şeylerdir; üç boyutlu Öklid geometrisinin ilkelerine göre çözüm aramakta ısrar ettiğimizde ise korkutucu sorunlar haline gelir. Ve kendi adıma itiraf ederim ki, böyle merdivenler var olabiliyorlarsa bunun imkânının ancak dört boyutlu bir uzayda tasarlanabileceğini ve yalnızca bu uzayın soruna kesin bir açıklama getirebileceğini anladığım gün büyük bir rahatlama hissettim. Ve hemen sonra katların birbirine karıştığı, ilk katın illa ki dördüncü katın altında, üçüncüsünün ise zeminden yukarıda olmadığı; vaktiyle transandantal geometriyle tasarlanmış bu yapıların birkaçını dolaşmak bana tuhaf bir zevk vermişti."

Marcel Duchamp *le Grand Verre* projesini Pawlowski'nin *Voyage*'ını okuduktan sonra tasarladı;[68] tıpkı Pierre Cabanne'a verdiği mülakatta açıkça ifade ettiği gibi: "O sıralar" diyor Duchamp, "ölçümlerden, düz çizgilerden, eğrilerden vs. bahseden

---

[67] Bkz. G. De Pawlowski, *le Voyage au pays de la quatrieme dimension*, s. 30.

[68] Bkz. J. Clair, *Marcel Duchamp ou le Grand Fictif.*

Povolowski'nin* yazdığı şeyleri okumaya çalışıyordum. Her ne kadar *le Grand Verre*'e hemen hiç hesap koymadıysam da, bu proje üstünde çalışırken okuduklarım kafamda dönüp duruyordu. Kısacası bir izdüşüm, görünmez bir dördüncü boyut fikri üzerinde düşünüyordum, zira bu boyutu gözlerimizle göremeyiz. Üç boyutlu bir şeyin gölgesiyle herhangi bir cisim elde edebildiğimizi fark ettiğimde –tıpkı güneşin yeryüzündeki izdüşümünün iki boyutlu olması gibi– basit bir akli analoji yoluyla, dördüncü boyutun üçüncü boyut üzerinde bir izdüşüme sahip olabileceğini düşündüm, *başka deyişle, cascavlak gördüğümüz üç boyutlu her cisim, bilmediğimiz dört boyutlu bir şeyin izdüşümüydü.* Bu biraz sofizm oluyordu, fakat mümkün bir şeydi. İşte *le Grand Verre*'deki Mariée'yi dört boyutlu bir nesnenin izdüşümü olarak bu temel üzerinde kurdum."[69]

Burada, hiç zorlanmadan –üstelik hemen hemen kelimesi kelimesine– Pawolowski'nin vülgarize etmiş olabileceği haliyle Jouffret'nin tezlerini görürüz; *le Grand Verre*'in yorumu, görünüşte en önemsiz ayrıntıya kadar bu değerlendirmelerden kalkılarak takip edilebilir, nitekim Duchamp'ın 1955'te André Breton'a yazdığı bir mektupta söylediği gibi: "Mariée [...] dört boyutlu [...] bir izdüşümdür (hatta düz bardak örneğinde bile bu üç boyutun, iki boyutlu yüzey üzerindeki bir geri-izdüşümüdür)..."*

Duchamp burada Pawlowski'yi, yirmili yıllarda Bonaparte caddesinde bir sanat galerisi işleten Povolowski'yle karıştırıyor.

[69] M. Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, Pierre Cabanne'le söyleşi, Belfond, 1967, s. 66-67.

Bkz. J. Clair'in bu mektuba atıfta bulunarak yazdığı parlak metin şöyle: "Gerçekten de *Le Grand Verre*'in tüm sorunsalının bir görüş açısı, bir perspektif problemi olduğunu söyleyebiliriz. Gözlemcinin konumuna göre figür dönüşür –bu konum gözlenen bir nesneye göre konumdur, fakat gözlemcinin iki, üç ya da *n* boyutlu bir dünyayı izlerken kullandığı referans sistemidir de aynı zamanda. Böylece her

1911'de[70] Saint-Petersburg'da[71] yayımlanan ve Malevitch'i heyecana gark eden *Tertium Organum* adlı eserin sahibi teozof Pierre Piotr Demianovich Ouspensky'nin, tıpkı Jouffret gibi dördüncü boyut üzerine düşüncelerini esasen Hinton'un[72] yapıtlarından aldığını eklersek, 19. yüzyıl başı avangardların doğuşunda bu temanın sahip olduğu önemini daha iyi kavrarız.

"Dördüncü Boyut"un İki Boyutu: Ultra bireycilik ve Hiper klasisizm

Avangardların bireycilik açısından yorumlanışını çeşitli eksikliklerine karşın ciddiye almak gerektiğini daha önce söylemiştim. Dördüncü boyuta yapılan referans pek çok açıdan, böylesi bir yorum içine dahil edilebilir. Uzayın *yeni* boyutunun keşfi, kübist ressamların en kuramcısı olan Metzinger*[73] için bile gele-

---

şey izdüşüm sorununa atıfta bulunur: bir düzlem üzerinde üç boyutlu bir cismin izdüşümü, dört boyutlu bir şeyin hacim üzerindeki izdüşümü, vb. bu izdüşümler de onları gözlemlediğimiz açıya göre değişime uğrarlar."[88] *Le Grand Verre*'in bu yorumu yalnızca ilk bakışta anlaşılmaz görünen bir yapıtı anlaşılır kılmakla kalmaz; fakat benim bildiğim kadarıyla bu yorum, Duchamp'ın beyanlarıyla uyumlu olan ve *A l'infinitif*in[89] pek çok yerinde açıkça doğrulandığı gibi o zamanın iştigalleriyle tamamen örtüşen tek yorumdur.

[70] J. Clair, *a.g.e.*, s. 47 (bkz. s. 43).

[71] Bkz. M. Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1975, s. 105.

[72] Bkz. Dalrymple-Henderson, *a.g.e.*, V. Bölüm: "Transcending the Present: The Fourth Dimension in the Philosophy of Ouspensky and in Russian Futurism and Supermatism."

Duchamp'ın Metzinger'i değerlendirme şekli anlamlıdır: "1911'de, iki ayrı grup ressam o sıralarda kuluçka dönemde olan kübizme yeni bir şekil veriyordu. Bir yanda Picasso ve Braque; diğer yanda Metzinger, Gleizes ve Léger. Metzinger o sıra kübizmin en yenilikçi kuramcısıydı ve bu yeni ifade tarzına kamuoyunun gösterdiği artan ilgiyle geniş ölçüde destek görüyordu. Gleizes'le birlikte kaleme aldıkları *Du*

nekten özgürleştirici bir *kopuş* olarak, "ekoller" tarafından kabul gören normlara başkaldıran bireyin kişisel anlatım yollarındaki bir ilerleme şeklinde anlaşılmalıydı. Metzinger hatıralarında, "1900'ler öncesi sanat ile doğmakta olduğunu hissettiği sanatı ayıran farkı" belirleme gereğini ifade ediyor: "Bunun bütün eğitimin sonu demek olduğunu biliyordum. Kişiselliğin ifade edilmesi dönemi sonunda başlıyordu. Bir sanatçının kıymeti icraatındaki mükemmellikle, yapıtının şu ya da bu arketiple kurduğu analojilerle değerlendirilmeyecekti artık. Özellikle o sanatçıyı diğerlerinden ayıran şeyle ölçülecekti. Üstatlar çağı sonunda miadını doldurmuştu..."[74]

Yeni ressamların işin özünü her türlü şiarın dışında, bireyliğin uç noktasını ifade edebilme yeteneğinde gördükleri daha güzel anlatılamazdı; bu bireylik vasıtasıyla *kendini diğerlerinden ayırmak*, her türlü bireyci perspektifte değerlerin değeri olan *özgünlüğe* ulaşmak mümkündür. Özgünlüğün ortaya konulmasının *geleneğin*, özellikle de "Öklitçi" geleneğin inkârından geçtiği de, Metzinger'in hatırlatmaktan kaçınmadığı bir şeydi: "Juan Gris'nin nesneleri eğip bükmesi, Picasso'nun onların yerine kendi icat ettiği şekiller koyması, bir başkasının konik perspektifi

---

cubisme isimli kitabı ve makaleleriyle, yeni ressamların belli başlı niyetlerinin özlü bir açıklamasını vermeyi başardı ve o zamana dek ulaşılmış belirsiz sonuçların aydınlatılmasında yardımcı oldu."[91] Bu kanaatin 30 Eylül 1911'de *Paris-Journal*'de yayımlanan makalesinde A. Salmon tarafından daha önce ifade edildiğini belirtelim: "Braque'tan çok daha entelektüel olan Jean Metzinger kübizmin dağınık ve karmaşık ögelerini bir araya getirdi; bir öğretiye ya da en azından bir kurama ulaştı; öyle ki kübizm aslında Picasso'dan çıktığı halde, kurucu sıfatını hak eden Jean Metzinger tarafından tesis edilmiştir."

[73] *Duchamp du signe*, s. 208.

[74] J. Metzinger, *Le cubisme était né, souvenirs*, s. 60.

dikeyler arası ilişkiye dayalı bir sistemle ikame etmesi, bütün bunlar kübizmin bir şiardan yola çıkarak doğmadığını ispatlıyor ve Pascal'ın ilan ettiği iflastan sonra yaşayamayacak duruma gelen bir sanatla ilişiği kesme iradesini yansıtıyordu."[75] Pascal'a yapılan anıştırma, yani onun "orijinallerine hayran kalmadığımız şeylere benzerliği dolayısıyla hayranlık duyulan" resmin boşunalığını ifşa edişi, burada bütün mânâsını kazanır: Bu eleştirel kanaatinde Pascal genel olarak resmi değil, özel bir tür resmi herhangi bir nesnenin mükemmel taklidinden başka amaç gözetmeyen göz boyayıcılığı[76] hedefler. Yani Metzinger açıkça kopmak gerektiğini düşündüğü geleneği, göz boyayıcılığın çağdaş yansıması ve fotoğraf[♦77] tarafından zaten yerinden edilmiş olan tasvirci akademik sanatta bulur. Manidar bir şekilde "Kübizm ve Gelenek"[78] ismini verdiği bir makalesinde daha da ileri gider ve sanat tarihi geleneğinin kübizmin ortaya çıkışından daha önce "yeninin geleneği" olduğunu söyler. Gerçek bir öncü olarak, bu tarih içinde işleyen bireyci mantığın özünü yakalar. Avangard ressamlardan bahsederken şöyle yazar: "En basit, en eksiksiz, en mantıklı şekilleri kullandıkları için onlara 'kübistler' diyoruz. Bu şekillerden yeni plastik imkânlar çıkarmaya çalıştıkları için onları gelenekten sapmakla suçluyorlar. *Ardı arkası kesilmeyen yeniliklerle dolu bir geleneği, yenilikler getirerek devam ettirenler bu gelenekten nasıl sapmış olabilirler?*"

Avangard resim en heyecanlı savunucuları tarafından bile ge-

---

[75] *A.g.e.*, s. 62.

[76] Bkz. J. Paulhan, *la Peinture cubiste*, s. 83-84.

[♦] "Belgesel olma bahanesi ressamlar açısından gülünç hale geliyordu: fotoğrafçılar ve sinemacılar bu konuda onları oldukça geride bırakıyorlardı."[95]

[77] J. Metzinger, *Le cubisme était né*, s. 58.

[78] *Paris-Journal*, 16 Ağustos 1911.

nellikle "akademik resmin kardinallerinden, nilüferlerinden ve çıplak hanımefendilerinden sıyrılmakla başlayan geniş bir yıkım girişimi"[79] olarak, *quattrocento* ekolünden bu yana geçerli perspektif incelemelerinin kurduuğu gelenekten kopuşu sağlayan "plastik uzayın yıkımı"*[80] olarak tanımlandı. Yine belirtmek gerekir ki, perspektif "baskıcı" olmakla suçlandı ve onun yıkılması bir "zindan"ın yıkımıydı, başkaldıran bireylik nihayet kaçıp kurtulabilecekti. Bu bağlamda Paulhan şunları yazıyor: "Perspektif kitaplarının her sayfasında sırasıyla önden, cepheden, dörtte üçlük, üçte ikilik bölümleri görünen küplerle dolu model zindanlarla karşılaşılır. Bunlar tahayyül edebileceğiniz en hazin koleksiyonları oluşturuyorlardı. [...] Bu küçük çalışmanın adı karelere koymaktır. İşkenceyi çağrıştıran bir sözcüktür bu ve daha iyi de ifade edilemezdi: Söz konusu olan tam da çizgileri, renkleri, düz yüzeyleri derinlik illüzyonuna yol açıncaya, sonsuzluğun bilmem hangi uğursuz karşılığı oluncaya kadar katletmektir."[81]

Devrimci bireyciliğin ve özlemlerinin ifade bulduğu bu çözümlemede, yeni geometrilere yapılan referansların ne anlama geldiğini kolaylıkla kavrarız: "Öklitçi olmayan"* yeni geometriler genel itibariyle geçmiş bin yılın düşüncesinden kopuşu simgeliyorlardı; ikinci olarak da üç boyutlu Öklitçi uzayı kelimenin her anlamında basit bir "uzlaşım"[82] –yani bir matematik *postulat* ve aynı zamanda edilgenlik içerisinde kabul gören bir *alışkanlık*– haline getiriyorlardı. Geleneksel perspektifle ilişiği kesmeyi he-

---

[79] J. Paulhan, *a.g.e.*, s. 93.

Francastel'in tezi özünde budur.[98]

[80] P. Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, *a.g.e.*, III. Bölüm.

[81] J. Paulhan, *a.g.e.*, s. 53.

Bu nitelendirme geniş bir bağlam içerisinde dört boyutlu geometriler için de kullanılır

[82] Bkz. H. Poincaré, *la Science et l'hypothese*, s. 66.

defleyen sanat, Pawlowski'nin, gördüğümüz gibi, "burjuva" diye nitelendirmekten çekinmediği kesinliklere karşı bir başkaldırı olarak da anlaşılabilir pekâlâ. Son olarak bu referans –yükselişteki bireyciliğin olgunlaşmış ifadesi olan– görecelik ve tarihselciliğe de sirayet etmişti: Yeni matematikler, binlerce yıldır kuşku duyulmaz sayılan bir hakikatin (üçboyutluluğun) aslında bir yanılgı veya insanlığın "geç bırakılmış" kültürel ve bilimsel gelişimindeki bir aşamaya bağlı bir hata olduğunu açıkça ortaya koymadılar mı? Kısacası, Gleizes ve Metzinger'in *Cubisme*'in sonuç bölümünde söyledikleri gibi: "Özetle, bir sistem olmakla suçlanan kübizm hiçbir sistem kabul etmez. [...] Kübizm Courbet, Manet, Cézanne ve empresyonistler tarafından ele geçirilmiş kısmi özgürlükler yerine sınırsız bir özgürlük getirir. Artık nesnel bilgiye kuruntu gözüyle bakılıyor ve çoğunluk tarafından doğal form sayılan şeyin [yeni geometrilerin gerçekleştirdiği keşifler sayesinde L. F.] bir uzlaşım olduğu, resmin renklendirilmiş formlara hakim olan yasalardan başka yasa tanımadığı ispatlanmıştır. [...] Yalnızca bir hakikat vardır, o da başkalarına kabul ettirdiğimiz *kendi* hakikatimizdir."[83]

Hakikatin bu öznelleşmesi sanatın, ayrıksı ve özgün bireyliğin ifadesi olarak anlaşılması narsisist sonuçlarını da beraberinde getirmek durumundaydı. Devrimci bireyciliğin kendi içinde nasıl narsisist bireyciliğe sapma tehlikesi taşıdığını ifade ettim. Ve "yenilik geleneği" ideolojisinin kudurmuş bir benlikçiliği barındırabildiğini en kaba haliyle sakınmadan anlatan sanatçılardan yapılacak alıntılarla hiç zorlanmadan bir kitap hazırlanabilir. Gayet mütevazı şekilde "Myself Hakkında" [*A propos of Myself*] başlığını verdiği Amerika'daki konferanslarında "Blainville, Normandiya'da doğduğum köydür ve bu tablo da 1902'de,

[83] J. Metzinger ve A. Gleizes, *Du Cubisme*, s. 74-75.

ben daha on beş yaşındayken yapıldı" nevinden dokunaklı ve şeffaf bir demeç veren Duchamp'tan,[84] *Penser la musique aujourd'hui*'ye önsöz namına, yine aynı derecede mütevazı isimlendirilmiş "Benden bana" başlıklı bir "öz-hasbıhal" yazmaktan çekinmeyen Boulez'e kadar giden kesintisiz bir dizi söz konusu.

Bu ultra bireyci boyut gözardı edilemez ve avangardların "modernist" temelinin bu boyutta yattığı kanısına varılabileceğini düşünüyorum. Yine de yeni geometrilere yapılan atıfları bütün kapsamıyla düşünecek olursak, bir başka boyutun yarattığı şaşkınlığa kapılmadan da edemeyiz: Bu da *klasisizm* terimiyle karşıladığım "nesnelci" boyuttur.

İtalyan fütürizminin başlıca fikir babalarından ve kübistlerin yakın dostu olan Gino Severini, "Avangard Resim"[85] adlı 1917 tarihli makalesinde –ki makalenin esası, modern ressamların gözünde dördüncü boyutun yüklendiği anlamın ayrıntılı biçimde açıklamasıdır– yenilik geleneğine ait bireyci bir sapmayı ifşa etmişti: "Bugünlerde genellikle yenilik ile özgünlük birbirine karıştırılıyor ve az ya da çok dikkat çeken bir yeniliğin tek başına bir sanat yapıtı olmaya yeteceği yanılgısına düşülüyor. Özellikle gecikmiş olan ve yedi sekiz yıldır gösterdiğimiz şiddetli tepkiler üzerine bugün ortaya çıkan bu *ultra bireyci* eğilime kısa bir anıştırmada bulunmak amacındayım." Bireyin geleneğe karşı başkaldırısının yenilik için yenilik şeklindeki narsisist külte götürmemesi gereğine inanan gerçek avangard sanatçı, aynı zamanda bilimsel nesnellik kaynaklarını da harekete geçirmeyi bilen kişidir: "Sık sık bilimsel hakikatlerde dayanak aramayı tercih etmem bilimleri mükemmel bir *kontrol* aracı gibi görmemdendir, üstelik bilimin gerçeklik duygumuzu sağlamlaştırmak

---

84 Bkz. *Duchamp du signe*, s. 217.

85 *Mercure de France*, I, VI, 1917.

için önümüze koyduğu kavramları hiçbirimiz ihmal edemeyiz."[86] İşte yeni geometrilerden ilham alan avangardların klasikçi ve "realist" yorumu buradan kaynaklanır.

Severini bu nokta üzerinde ısrar ediyor: Dördüncü boyuta yapılan gönderme, özü itibariyle "bireyci" bir anlam içermez. Bilimsel keşifleri izleyerek ne pahasına olursa olsun Öklitçi gelenekten kopuşu getiren bir yeniliği aramak değildir söz konusu olan; görünümler sanatı olan perspektifi aşmak gerekiyorsa, bu özellikle "yeni bir realizme," Severini'nin Platon'a anıştırmayla "ideci" dediği bir realizme ulaşmak içindir; zira Picasso'nun meşhur deyişiyle mesele nesneleri *gördüğümüz gibi değil düşündüğümüz* gibi resmetmektir: "Avangard ressamların bütün çabası bu yeni gerçekçiliğin anlatımına yönelmiştir. [...] Gerçeklik duygusunu her türden vasıtayla ele geçirmek, kavramak, vücudumuzun her hassasıyla, hayatla özdeşleşme saplantısı çabalarımızın ve tüm zamanların estetiğinin temelindedir. Geometrik üretimlerimizin kaynağında bu genel saikleri görmek gerekir..."[87]

Severini'nin savlamasındaki bu noktada Poincaré'ye yapılan gönderme merkezi hale gelir: Öklid'i aşma gereği yalnızca üçboyutluluğun, hayal gücünü sınırlayan bir burjuva uzlaşımı olmasından değildir (gerçi böyle olduğu *da* doğrudur); fakat özellikle "inşa ettiğimiz nesne formlarının hayal gücünden ya da kültürden değil bizzat nesneden beslenmesinden"[88] ve yeni geometrilerin bunu daha kesin biçimde kuşatmaya yaramasındandır. *Açıkçası, avangardın devrimci (öznel) ve realist (nesnel) boyutu, hem baskıcı (yeni özgürlük talebi açısından) hem de aldatıcı (yeni hakikat ve nesnellik talebi açısından) olmakla suçlanan gele-*

---

[86] *A.g.y.*, s. 460.

[87] *A.g.e.*, s. 452.

[88] *A.g.e.*, s. 451.

neksel natüralizme karşı girişilen tek bir kavgada birleşir: "Geleneksel Öklitçi geometricinin bildik uzayı genellikle sabit üç boyut uzlaşımı üzerine kuruludur; ilhamları sınır tanımayan ressamlar bu uzlaşımı daima çok dar buldular. Yani bildik üç boyuta bir dördüncü boyut eklemeye çalıştılar. [...] Braque, Picasso, Gris ve Metzinger gibi, ilk plastik analizleri her şeye karşın çizgi sanatına ciddi bir katkı sağlayan ressamlara "matematikçiler" yaftası yapıştırılarak kübizme zarar vermeye çalışıldı sık sık. Az önce gösterdiğim gibi, bu arayışların bazı matematik ve geometrik hakikatlere tekabül edişi, tarafsız birinin gözünde güven ve ilgi yaratan bir saik olabilir yalnızca."[89]

Sanat tarihinin seyri ile bilim tarihinin seyri arasındaki analoji basit bir rastlantı değildir, nitekim Severini'nin de itiraf ettiği gibi, "ilk kübist ve fütürist araştırmalar elbette belli oranda ve bir içgörünün itimiyle [burada da geometricilik suçlamasını reddetmek gerektiğini unutmayalım L. F.] Poincaré'nin dördüncü boyut ve Öklitçi olmayan geometriler hakkında geliştirdiği hipotezlerden beslendiler."[90] Severini perspektifin terk edilmesinin yalnızca, uzlaşımların engellediği salt kişiselliğin dışavurumunu serbest bırakmayı hedeflemediğini vurgulayarak ve avangard sanatın geleneksel perspektifinkinden daha derin bir betimleyiş amaçlaması gerektiğini ilan ederek Princet'nin öğretisine katılır: *Hakiki gerçekliğe, dördüncü boyut ve Platoncu ideler örneğinde olduğu gibi görünür olmayan, fakat yalnızca akılla ulaşılan gerçekliğe erişmek için görünümleri (üçboyutluluğu ve bir sabit gözlemciyi varsayan perpektifi) aşmak gerekir.* Princet'nin kübist ressamların temel eserlerinde bulabileceğimiz terimlerle arkadaşlarına beyan ettiği gibi: "Bir yamuk yardımıyla,

---

89 *A.g.e.*, s. 459.

90 *A.g.e.*, s. 461.

perspektifle deforme olmuş haliyle gördüğünüz bir masa tasarlayacaksınız. Ama bir *örnek* masa yapma fantezisine kapılırsanız neler olurdu acaba? Masayı tuvalin yüzeyi üzerinde doğrultmanız ve yamuktan *düz* dikdörtgene geçmeniz gerekirdi. Şayet masada yine perspektif tarafından *deforme* edilmiş nesneler varsa, aynı doğrultma işlemini bunların her biri için de yapmak gerekirdi."[91] Kısacası, burada "deforme" olmuş görünüm haline gelen şey görsel perspektiftir ve (dördüncü boyutun plastik sonucu olduğunu ifade ettiğimiz) ikiboyutluluk da gerçek, yani *akli olan* haline gelir. Princet'den sonra, bu yeni "ideci realizm"i tam bir açıklıkla tanımlayan Severini'ye kulak verelim: "Bugüne kadar dayanağımız İtalyan perspektifi olmuştu, fakat bunun ressamlara görsel uzayı bütünüyle ifade etme olanağı vermediğini biliyoruz artık. [...] Gerçekliği yakalamak ve yansıtmak yönündeki baş döndürücü hedefimiz bizi bu tek bakış açısından sapmaya itti, çünkü bizler gerçeğin karşısında değil merkezindeyiz; hareketli iki gözle onu izliyor, buna bağlı olarak da dikey ve yatay deformasyonları kavrıyoruz. Bu araçlar bize bir *hiper uzayı*, yani mümkün olduğunca bütüncül bir uzayı yansıtma olanağı veriyor."[92]

Tuhaf bir tersyüz ediştir bu; fakat kübist devrimi gayet güzel niteliyor ve bu tersyüz edişi bu dönemin yazılarında değişmez bir şekilde bulmak mümkün: Naif bir natüralizmin düşündüğünün aksine, *gerçek* olan Öklitçi perspektif değil, figürlerin hareket ettikçe deforme olduğu bu eğik, Öklitçi olmayan uzay ve dördüncü boyuttur. Gleizes'e bakılacak olursa, "19. yüzyıl geometricileri Öklid'in postulatlarını akli açıdan mutlak olmaktan

---

91 J. Clair naklediyor, "L'échiquier, la quatrieme dimension et les modernes," 3. not.

92 G. Severini, *a.g.m.* s. 463.

çıkartmakta haklıydılar," çünkü "Öklid pratikti, ama 'GERÇEK' (*sic*) değildi; ondan bir bilgi bilimin çıkabileceğini umamayız ";[93] yahut yine Metzinger'in yeni resmin açıkça tasvirci olmayan yönünü eleştirenlere karşı vurguladığı gibi: *Quattrocento* ekolünden bu yana, perspektif kitaplarının çıkışından beri *yanlış* içinde olanlar akademik ressamlardır: "Ressamlar belirginliği ve derinliği abartarak teatral, saçma bir uzay yaratmak için yırtındılar; yolun kıyılarının geçmeyi engelleyen bir noktada kavuştuğu, vazonun yuvarlak ağzının bir doğru haline geldiği, *görsel mekanizmamızın tüm kusurlarının benimsendiği* bir uzaydı bu ve resmin fi tarihinden beri sayıları iki olan boyutlarına bir boyut daha eklemek gibi çocukça bir amaç güdüyordu."[94] Figuratif sanatın* aşılmış ve geçilmiş bütün formları için hissedilen endişeden daha derin bir endişenin, yeni realizm endişesinin ve yeni geometrilerin plastik yorumunu gerektiren iki boyutluluğa geri dönüş kaygısının iç içe girdiği dikkat çekici bir metindir bu.

---

[93] A. Gleizes, *Art et religion, art et science, art et production*, Présence, 1970.

[94] J. Metzinger, *Le cubisme était né*, s. 62.

Bir "yalan," deformasyon ve görünüm sanatı olarak perspektif için bkz. J. Paulhan: "Kaba görselliğin (bir fotoğraf gibi) yakındaki nesneleri daha büyük, uzaktakileri ise, zihnimizde her an doğrulanan faydacı bir bakışın gösterdiğinden çok daha küçük sunduğunu biliyoruz. Kısacası perspektif, görünüşle ilgili bir hakikatse, uzlaşımları ve hazır fikirleriyle bu hakikati bizim için maskelemekten başka bir amacı yokmuş gibi görünüyor. Bu gerçeğin, şeylerdense onların görünümlerinin tarafını tuttuğunu -tüm perspektivistlerle birlikte- söyledim. Fakat bununla kalmaz. Doğrudan görünümlere ve duyusal olana karşı soyut ve soğuk görünümlerin tarafını tutar ve bütün nesnelere, sanki bizi ilgilendirmiyorlarmış gibi muamele eder"[113] [J. Paulhan, *Sur le cubisme*, s. 96]. Sonuç: Öyleyse kübist ressamlarla birlikte "göz aldanması yalanına, yani onun başvurduğu *itibari uzaya*, bizi ustaca hapsetmeye çalıştığı cam zindana – onda özü itibariyle yanlış olan şeye saldırmak gerekir" [*a.g.e.*, s. 100 (ayrıca bkz. s. 88, 104, 105 vs)].

Şimdi artık en azından ilk avangardlarda, yani 19. yüzyıl başı avangardlarında, bu yeni klasisizmin ultra bireyciliğe duyulan yadsınamaz eğilimi ne şekilde dengelediğini anlıyoruz. Zira bu fikirler realizmine göre, gelenekten kopuş yalnızca bireyi özgürleştirmeyi, yenilik için yenilik peşinde koşmayı hedeflemez. 17. yüzyıl klasisizmi de bir "fikirler realizmi"ydi, o da aynı şekilde şeylerin özünü ifade etme iddasındaydı; çağdaş ressamlar için söz konusu olan ise bu projeyi onu âdeta kendi ötesine taşayarak tamamlamaktır. Öklitçi olmayan geometrilerin ilk avangardların gözünde ispatladığı şey, klasiklerin gerçeğin özü olarak düşündükleri ve pespektif yardımıyla vermeye çalıştıkları şeyin aslında hâlâ bir görünüm olmasıydı. Başka deyişle Öklid uzayının onlara göre, hiper uzayın hakikati adına aşılması gereken bir yanılgıdan ibaret olduğu ileri sürülebilirse, aynı şekilde analoji yoluyla klasisizmin de yerini bir hiper klasisizime bırakmak zorunda olduğunu söyleyebiliriz.

Bu terminoloji zorunlu değildir. Metzinger'in düşüncesini sürdürürsek, bu düşünce kübizmin en seçkin temsilcilerine uyarlanabilir: "En azılı karşıtlarını bile etkileyen kübizm, kendisine tam bir sadakatla, 1912'den beri en derin yollardan gerçeğe yaklaşmayı sürdürdü. Picasso geçenlerde bana, şayet gerçeküstücülük başka bir hareketi adlandırmak için kullanılmasaydı, 'sanırım benim resmimi tanımlayabilirdi' dedi. [...] Gerçekten de kübizm dışsal olanı kapsamak ve daha iyi yakalamak için aşar. Modele bakmak yeterli değildir, ressamın düşünmesi de gerekir. Ressam, modeli hem zihinsel hem de ruhsal olan bir uzaya taşır; bu uzayla ilgili olarak bir dördüncü boyuttan bahsedilmesi tamamen ciddiyetten uzak değildir..."[95] Boileau'nun söylemiş olduğu gibi: "Hiçbir şey gerçek kadar güzel değil, tek hoşa giden ger-

[95] J. Metzinger, *Du cubisme*, 1946, Sonsöz, s. 80-82.

çektir, her yerde masallarda bile hüküm sürmelidir"; şu farkla ki, 20. yüzyılın başında gerçek, klasiklerin gerçeğin özünü ya da "doğasını" içinde gördükleri ya da gördüklerini sandıkları *ahenkle* karıştırılmıyordu artık.

Klasisizmin en katıksız kuramcıları gibi,* Severini'nin değindiği avangard ressamlar da yapıtın şu ya da bu tikel kişiler nezdinde değil de, *evrensel olarak* geçerliliğe sahip olma yetisinin onun bilimsel nesnelliğinden, akıl yararına hayal gücünün (dehanın hayal gücünün) dışlanmasından geçtiğini seve seve kabul edeceklerdir: "Plastik sanat yapıtı ancak gerçeklikle arasındaki derin bağları koruyarak özerk ve evrensel hale gelebilir; o kendi başına bir gerçeklik, tasarladığı, ürettiği gerçek nesnelerden daha canlı, daha yoğun, daha gerçek olacaktır [çünkü klasiklerde de olduğu gibi yapıtta ifade edilen gerçekliğin *özüdür* L.F.], *yeter ki yapıtı oluşturan öğeler ne keyfiliğe, ne kaprise, ne hayal gücüne, ne de dekoratif zevke ait olsun*", zira "bizim sanatımız, gerçekliğin bir kurgusunu tasarlamaz, fakat bu gerçekliği olduğu şekliyle ifade etmek ister."[96]

Bell'in önerdiği modernizm yorumu, avangard formu çözümlemedeki gücüne karşın avangardların içerik düzeyinde ortaya koyduğu bu yeni *icap* ve *kuralları* kavramakta yetersiz kalır. Bu tespitin belki de özellikle kübizm için geçerli olduğu söylenecektir. Fakat yine de –ispatı gereken– şu sınırlandırma kabul edilecektir: soyut ya da gerçeküstücü sanatın "bilimsel" bileşeni daha gevşek olsa da daha az geçerli değildir –kübizmin pek çok açıdan avangard hareketin ideal tipi olduğu yadsınamaz. Yine başka bir itiraz bu sefer daha büyük bir geçerlilikle öne sürülebilir: Hemen her yönüyle 17. yüzyıl klasisizminkilere karşı olan sanat

---

* Bkz. Supra, II. Bölüm.

[96] G. Severini, a.g.m., s. 454-465.

formlarında "klasik" veya "hiper klasik" bir bileşen gösterme iddiasında paradoks vardır. 17. yüzyıl klasisizminde sanata atfedilen amaç doğanın özünü tasarlamaktı; Descartes'la birlikte bu özün *rasyonel ve ahenkli bir şekilde* düzenlendiği savunulur olmuştu. Klasiklerin gözünde "doğayı taklit etmek", duyusal tezahürlerin çoklu görünümlerinin ötesinde doğada bulunabilen sabit, özdeş ve ebedi şeyleri taklit etmekti. Molière'in "doğaya uygun olarak resmetme" iddiasında bulunması ve oyunlarıyla "kamusal aynalar" kurması, insanın *özünü* bireylerin tikel farklılıklarını birleştiren –Cimri, Misantrophe gibi– ideal karakterler vasıtasıyla sahneye koymak istemesindendi. Leibniz'den Crousaz'a kadar güzellik risalelerinde bulduğumuz güzellik tanımı buradan kaynaklanır: "Kesretteki vahdet ahenkten başka bir şey değildir ve sevgiyi doğuran güzellik, bir şeyin başka şeylerle değil de belirli bir şeyle uyuşması sebebiyledir."[97] Oysa avangard, ahenk ve özdeşliği gözeten klasisizmin tam tersi değil midir? Onun peşinde koştuğu şey "kural, sentez, güzel bütünlük, yitirilen veya yeniden ele geçirilen şey, birleştirici erosun başarısı"ndan[98] ziyade "uyumsuzluk, ayrıştırma, farklılık, her türden biçime dışsallık" değil midir?

Kandinsky, daha sonra arkadaşı olacak, ancak daima saygıyla "Profesör Schönberg" diye anacağı şahsa gönderdiği ilk mektubunda bunu kuvvetle vurgular: "Gerçekten de bugün kendi ahengimize 'geometrik' yollarla değil, tam tersine geometrik olmayan, en salt mantıkdışı yollarla ulaşabileceğimize inanıyorum. Bu yol –resimde olduğu gibi müzikte de– 'sanattaki uyumsuzluğun' yoludur."[99] Kandinsky'nin resimsel ve müzikal "uyumsuz-

---

97 G. W. Leibniz, *Deutsche Schriften*, Guhrauer baskısı, I, s. 442.

98 J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, 1973, s. 8-9.

99 "Correspondance Kandinsky-Schönberg," *Contrechamps*, n. 2, s. 11.

luklar" arasında kurduğu paralellik yaklaşık olmakla birlikte[100] öylesine anlamlıdır ki, en yetkin kuramcılar tarafından bile kullanılır.* Bu bağlamda Adorno şöyle yazıyor: "Modern resim betimsel olandan yüz çevirdi, resimde bu, müzikte atonalitenin gerçekleştirdiği kopuştur. [...] Bu kopuştan önce geçerli olan şey, yani tonalite yardımıyla *bir tutarlılık oluşturmak* sonsuza kadar yok oldu."[101] Uyumsuzluk, atonalite, mantıkdışılık, kopuş, farklılık: İşte ilk avangard müzisyen ve ressamları kuramsal yazılarda etkileyen sloganlar bunlardır. Kübizmin temsil ettiği gerçeklikte yeni olan şey, yine Gleizes'in deyişiyle, dünyanın "mantıklı, klasik ve Öklitçi" olan geleneksel imajı açısından şoke edici olan şeylerdir.[102] Ve Metzinger şöyle ekler; "tuvalin yüzeyi alan yarattığında gerçekleşen mucizenin farkında olan modern ressamlar çizgiyi, tasviri dekoratif bir önem kazanmaya başlar başlamaz parçalarlar."[103] Yeni resim ve müziğin arasındaki bu paralelliği takip ettiğimiz takdirde, yeni müziğin, saf farklılığın müziğine yol açmak amacıyla tonal sistemi oluşturan her türlü özdeşlik faktörüyle, her türden belirlilikle ilişiği kestiğini görebiliriz. Saf farklılığın müziği her türden "cazibe merkezini" ilkece dışlayarak dinleyicide "tanımlanamaz" bir müzik duygusu yaratır; "klasik" repertuvarın "melodilerini" terennüm ederek bu duygu-

---

[100] C. Dahlhoun, "La construction du disharmonique," *Contrechamps*, n. 2, s. 137.

Özellikle de Boulez'in manidar biçimde "Paraleller" ismini verdiği bir makalede: "Tonalitenin özgürleşmesini kolayca nesne ve öznenin ögürleşmesine koşut olarak koyabilirim..." [P. Boulez, "Paralleles" *Contrechamps*, n. 2, s. 154] diye yazar.

[101] T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1972, s. 15-16.

[102] A. Gleizes, *Art et religion*, *a.g.e.*, s. 105.

[103] J. Metzinger, "Cubisme et tradition," *Paris-Journal*, 16 Ağustos 1911.

yu zihinsel olarak yaratmak neredeyse imkânsızdır. Boulez, Philippot, Martinet, Rigg gibi genç bestecilerden oluşan küçük bir çevre vasıtasıyla Schönbergci dodekafonizm* ilkelerini Fransa'ya sokan René Leibowitz, *On İki Sesli Müziğe Giriş* adlı eserinde bu noktanın altını heyecanla çiziyor: "Günümüz müzisyenlerinin pek çoğu bilinçli olarak veya bilmeden, *müzikal psikolojizm* diyebileceğim bir şeye köle olmaya devam ediyorlar. *Çoğunlukla çekilmez olan bir hazcılıkla başı hoş olanlar bir yana*, 'ilerlemiş' olduğu söylenen kimi müzisyenleri, yeni müzikal dile doğru adım atmaktan alıkoyan şey, 'güzel olmayanı' yazmaktan duydukları kalıtsal korkularıdır."[104]

Demek ki söz konusu olan, sesler çokluğunun *ahenkli* bir sentezi olarak anlaşılan güzellik fikrinin her türden klasik temsiliyle bağı koparmaktır. "Son noktada," diye ekliyor Leibowitz, "bu tür değerlendirmelerin müzik sanatında yeri olmadığını anlamak için Schönberg'in kuramsal çalışmalarını okumak ya da müziğini duymak yeterlidir. *Armoni Kitabı* [Schönberg'in temel eseri] hatalı ve bulanık bir psikolojizmden kaynaklanan değerlendirmelere, belli çeşitlemeleri 'güzel', bazılarını 'çirkin' nitelendirme eğilimine karşı yazarın gösterdiği tepkilerle doludur."[105]

Güzel fikri bile anlamını yitirir. Sanatçıya yöneleceği herhangi bir ilke, artık "çekilmez" olan estetik zevk verme hedefi bile sunamaz. Aynı şekilde uyumsuzlukların uzlaştırılmasını, aşılmasını (*Aufhebung*) sağlayan tonalite de, farklılığı hâlâ özdeşlik temelinde düşünür ve Leibowitz, "Schönberg'in tutumu çağdaş radikal düşünce akımına dahildir ve Husserlci fenomenolojiye bağ-

---

Dodekafonizm (*Dodécaphonizme*): On iki ses dizisine dayalı atonal müzik dizgesi. –ed.n.

[104] R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, L'Arche, 1949, s. 13-14.

[105] *A.g.e.*

lanır"[106] derken basiretlidir.

Fenomenologlar da bu konuda yanılmıyorlardı ve "modern sanat"ta güzelin klasik kavranışını, ahenkli sentezi (Heidegger'de) "fark" ya da (Merleau-Ponty'de) "görünmez" denilen temsil edilemezi negatif yönden temsil etme amacıyla aşma çabasını görüyorlardı. J.-F. Lyotard bu bağlamda şöyle yazıyor: "Diderot'nun dediği gibi, kendi tekniğini temsil edilemezi temsil etmeye hasreden sanata modern sanat diyeceğim. İdrak ettiğimiz, fakat göremediğimiz ve gösteremediğimiz şeylerin olduğunu göstermek: İşte modern resmin davası."[107] "Resimsel avangardlar" böylece "görünür temsiller yoluyla, temsil edilemezi anıştırmayı" hedefler.[108] Ve yine: avangard bu bağlamda klasisizmin tam zıttı değil midir?

Bu itirazı tamamen kabul edebilirdim ve eğer, söylediğim gibi ifade bu kadar belirsiz olmasaydı, Lyotard'ın "modern sanat" hakkında verdiği tanımı seve seve benimserdim: Zaten dördüncü boyut, iki boyuta yapılan izdüşümlerle, *negatif yönden* temsil edilmeye çalışılan bu görünmezin en mükemmel sembolü değil midir? Fenomenologların da varlığın ya da farkın metaforu olarak kullandıkları kübün gizli yüzleri dördüncü boyutun analojisi değil midir?

Fakat yine de *klasisizmin özünün varlığını koruduğunu, "gerçeği sunma" ve dolaylı yollarla da olsa ona ulaşma imkânı sağlama projesinin gerçerli olduğunu görmemek mümkün müdür?* Dahası –ki bir hiper klasisizmden bahsetme sebebim budur– avangardlar ivme kazandırdıkları yeni gerçekçilikle birlikte, *klasiklerin olduğundan daha gerçekçi, yani bir mânâda klasiklerin*

---

[106] *A.g.e.*

[107] J.-F. Lyotard, *le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1986, s. 27.

[108] *A.g.e.*, s. 28.

olduğundan daha klasik olma iddiasında değil midir? Andrei Nakov'un, *Yazılar*'a önsözde Malevitch'in meşhur siyah karesini yorumlarken belirttiği gibi, "serbest plan kavramı Malevitch'in yeni mantık kavrayışının yapı taşlarından birini oluşturur." Gelgelelim, diye ekliyor Nakov, bu kavrayış dördüncü boyutla ilişkilendirmediğimiz takdirde anlaşılmazdır: "Bizim mantığımızın –daha üstün– bir başka mantıkla olan salt kavramsal ilişkisi, varlığını yalnızca kısmen kavrayabildiğimiz bir gerçekliğin iki boyutlu izdüşümleri yoluyla sembolik olarak ifade edilir. Bu *yüzeyler* yalnızca iki boyutlu bir şeklin, üç boyutlu geometrik bir hacmin başka bir boyuttaki tek izdüşümü olması gibi, dört boyutlu bir cismin 'cephesi'ni temsil ederler."[109] Burada söz konusu olan hiper klasisizm dediğim şeyi, yani özdeşliğin değil farkın klasisizmini yahut Lyotard'ın deyişiyle, "temsil edilemezin varlığını temsil etmeyi" gözeten bir klasisizmi yansıtmanın somut bir yolu değil midir? Klasiklerde olduğu gibi, avangard sanat da zamanla bir düzen olarak tanımlanmaktan çıkmış, fakat yine de sanatçının "amacı" olmayı sürdüren bir gerçeği taklit projesi tarafından taşınmıyor mu?

Yeni geometrilerin önerdiği uzay karşısında Öklitçi uzayı terk etmeyi ilk elde destekleyen şeyin aslında bu uzayın Gleizes'in formülüyle "gerçek değil", fakat yalnızca "rahat" oluşu olduğunu unutmayalım. Paulhan'ın dediği gibi: "Bunun [geleneksel uzayın] avantajını pekâlâ anlıyorum: bizi, olayların düzen içinde cereyan ettiği basit bir dünyada yaşatıyor. [...] Tek talihsizlik onun *inandırıcı* olmamasıdır. Benim karanlık uzayıma hiç mi hiç benzemediği gibi, *farklılıkları ve kaosuyla* gündelik hayatımızdaki uzaya da benzemez."[110]

---

[109] K. S. Malevitch, *a.g.e.*, A. Nakov'un önsözü, s. 87.

[110] J. Paulgan, *a.g.e.*, s. 104.

Öyleyse ilk avangardlardaki çelişik değilse de ayrışık olan iki uğrağı ayırmamız gerekiyor: Bir yanda radikal yeniyi yaratmak için gelenekten –seçkinci, tarihselci ve ultra bireyci bir– kopma isteği; diğer yanda aynı derecede dikkat çekici başka bir proje, yani klasik estetiği sonuna ulaştırmak, onu yeni bir gerçekçilik adına sınırlarına taşımak projesi... Bu yeni gerçekçilik, gerçeğin –bu gerçeğin, içsel ya da dışsal olması aslında o kadar da mühim değildir– kaotik ve "uyuşmaz" yönlerini ifade etmeye yönelmekle birlikte, hayali olandan çok akli olana bağlanır ve bu bağlamda yeni bazı icap ve kuralları kabul eder.

İşte beni, bireycilik bağlamında yapılan yorumu çok dar bulmaya yönelten bu ikiliktir. Bununla birlikte özgül bir biçimde çağdaş olan bu fenomenin, yani avangardların yapısını sezebilmek için anlamamız gereken de bu ikiliktir. Apollinaire'in metni bir varsayım öne sürüyor: "Yunan sanatı tamamen insani bir güzellik kavrayışına sahipti. Mükemmellik ölçütü olarak insanı alıyordu. Yeni ressamların sanatı sonsuz evreni ideal olarak alır ve mükemmelliğin yeni ölçütünü bu ideale borçluyuz; bu ölçüt ressama, nesneyi taşımayı amaçladığı plastiklik derecesine uygun oranlarda resmetme imkânı verir. Nietzsche böylesi bir sanatın olası olduğunu tahmin etmişti [...] Dionysos'un ağzından Yunan sanatını eleştirdi."[111] Nietzsche'nin Dionysosçuluk adına eleştirdiği Yunan sanatı bilincin, özdeşliğin, düzenin, görünürün sanatıdır ve Dionysosçuluk kaosu, parçalanmayı, farkı ve sarhoşluğu simgeler. Muhtemelen Apollinaire'in yukarıdaki pasajda anıştırdığı *Şen Bilim*'in en bilinen paragraflarından birinde Nietzsche'nin, "yeni sonsuz"u nasıl tanımladığını hatırlayalım: "İnsan zihni [...] kendini yine kendi perspektifinden görmeden ede-

---

G. Apollinaire, *les Peintres cubistes*, s. 52 [*Kübist Ressamlar, Estetik Düşünceler*, çev. Alp Tümertekin, Yapı Kredi Yayınları, 1996].

mez ve yalnızca o perspektif uyarınca görebilir. Yalnızca kendi gözlerimizle görebiliriz. [...] Yine de sanırım artık kendi küçük köşemizin bir pespektifi hak eden tek yer olduğunu hükmetmek gibi gülünç bir iddiadan uzağız. Tam tersine, bizim için dünya yeniden sonsuz hale gelmiştir; şu anlamda ki, dünyadan ona *bir yorumlar sonsuzluğu bahşetme* imkânını sakınamayız. Bir kere daha büyük titremeye kapılmış durumdayız."[112]

Nietzscheci keşfin anlamı açıktır: Tek bir bakış açısına içsel yanılgılardan, bir *mutlak hakikatin* var olduğu fikrinden düşünceyi özgürleştirmek gerekir. Nietzsche'nin düşüncesinin bu 'uğrağı', burada avangardların "ultra bireyciliği" olarak tanımladığım şeyi, yani hakikatin alışıldık, geleneksel tanımları karşısında, normlar karşısında sahip oldukları mutlak özgürlüğü temalaştırır. İşte "yeni sonsuzluğun" anlamı tam da budur: perspektivizm, görüş açılarının sonsuz çokluğu, Leibnizci ahenkli güzellik tanımında olduğu gibi, tek bir görüş açısının özdeşliğine indirgenemez.

Demek ki perspektivizm klasik perspektifin sonuna işaret eder. Fakat yine de gerçeğe ulaşma projesini terk etmeyiz: bu gerçeğin hayat, güçlerin ve görüş açılarının radikal çokluğu olması ve bu haliyle birliğe indirgenememesi bir şey; onu kavramaktan vazgeçmek ise başka bir şeydir ve Nietzsche kübizmi haber veren bir deyişle bizi, dünyayı "mümkün en çok sayıda gözle" görmeye davet eder.

Apollinaire avangardlar ile Nietzsche'nin felsefesi arasında kurduğu yakınlıkla bize, "yeni ressamların" projesinin insan öznelliğinin belli bir kavranışından ayrılmaz olduğunu telkin ediyor. Nietzsche'nin felsefede ifade ettiği ve sanatçıların *spontan biçimde* icat ettikleri ya da keşfettikleri fikir, öznenin artık bilin-

[112] F. Nietzsche, *le Gai Savoir*, § 374. "Notre nouvel infini."

ce indirgenemez olduğu, parçalanmış bir özne olduğu ve bunun da, bilincin başatlığında, kendi içine kapalı "cogito"ların, "düşünüyorum"ların çağına son verdiği fikridir. Schönberg bu fikri Kandinsky'e şöyle yazıyordu: "Geleneksel bir etki yaratmaya eğilimli tüm araştırmalar bilincin müdahelesiyle az çok damgalıdır. Ama sanat bilinçdışına aittir."[113] Bu, cogito felsefelerini eleştirirken belki de ilk defa Nietzsche'nin formüle ettiği aynı bilinçdışı fikridir. Öklitçi perspektifin veya atonalitenin temsil ettiği kopuşun bir benzerini öznelliğin tarihine sokan da yine bu fikirdir. Parçalanmış ve kaotik gerçek olarak yeni gerçek temsilinin, dördüncü boyutla simgelenen ortaya çıkışıyla paralel görülmesi gereken bir fikirdir bu.

Mesele bugün de hâlâ önemini koruyor, zira modern estetiğin en temel iki varyantının ikisi de açık bir tehlike içerir: Bir yandan ultra bireycilik, yenilik yaratma ile kopma tavrının boş tekrarında tükenmek arasında kurulan diyalektik bir çelişki içerisinde boğulma riskiyle karşı karşıyadır. Tarihselci bir bilinçle, sanat tarihi içerisinde yenilik yaratma şartıyla kafası bulanmış olan sanatçı bir "deha", özgür bir yaratıcı olmaktan çıkmıştır. Yenilik gereğiyle yüz yüze kalan sanatçı gelenek üzerine bir düşünümü yapıtına katmak zorunda kalır, bu da bilinçdışı karşısında bilinci, özgürlük karşısında ise kendine hakimiyeti önceler; yapıtı bir öte yapıt, estetik düşünümü bir öte düşünüm haline gelir: mademki taklit ve tekrar zevksizliğin nişanesi haline gelmeye adaydır, hatta üzerinde sözbirliği edilen tek zevksizliktir, en sonunda zorlamalardan ve kurallardan kurtulduğunu sanan sanatçı, kendisini zorlamaların zorlamasına, kendi tarihsel bilincinin dayatmasına tabi halde bulur. Bugün postmodernizm ür-

[113] "Correspondance Kandinsky-Schönberg," Schönberg'in 24 Ocak 1911 tarihli mektubu, *Contrechamps*, n. 2, s. 13.

kekçe bu yeni hapishaneyi yıkmayı deniyor – bu noktada postmodernizm kesinlikle tarihselciliğin geri dönüşü değildir; tam tersine, geçmişe yeniden bağlanma hakkını savunarak bu tarihselciliği safça aşma çabasıdır. Postmodernizmin bir "çözüm" olabileceğinden oldukça şüpheliyim: olsa olsa ultra bireyciliğin sürüklediği bir çıkmazın semptomu olabilir.

Öte yandan hiper klasisizm de klasisizmin bütün risklerini barındırır: Realizm de ister yeni olsun, isterse "fark"ın realizmi olsun, yozlaşarak akademik hale gelmiştir. Sanat bir dünya görüşü, bir gerçek anlayışı yaratma "misyon"u yüklenmiş görünüyor ve paradoksal olarak yine burada da bilincin ve aklın başatlığına giriyor.

"Öznelci" ve "nesnelci"[114] eğilimler arasındaki bu zıtlaşma yeni değildir. Hatta felsefi bir disiplin olan estetiğin kaynağında yatar; klasik çağda rasyonalist estetik ile duygu estetiğini karşı karşıya getiren anlaşmazlıkta bu zıtlığın evveliyatını ortaya koyabildik. İşte bugün postmodernizmin kurtulmaya çalıştığı şey tam da bu zıtlıktır.

Belki de modernliğin tek gerçek kâhini olan Nietzsche *Tankızıllığı*'nın en güzel sayfalarından birinde şöyle söylüyordu: Sahici büyüklük gücün en kaba sergilenişinden, dürtülerin *nesnel ve görünür* tezahürlerinden asla memnun olmayacaktır artık. İdrak etmesini bilenler için bu büyüklük bireyin üretiminden çok *bireyin kendisinde*, "bir dehanın yapıtlarına *değil*, fakat *yapıt olarak bizzat kendisine* uyguladığı güçte, yani kendisini disipline etmek, hayal gücünü saflaştırmak, içgörü ve projelerini sezme ve düzene koyma gücünde yatar." "Büyük stil" "benlik endişesi"nden başka bir şey değildir; Foucault bunu öyle iyi anlamıştı ki son eserlerini bu konuya ayırdı: Bu endişe "egoizm"le aynı şey değil-

[114] Bkz. J. Lacoste, *l'Idée du beau*, s. 5.

dir, "baskı"nın kurumlaşmış şekillerinden özgürleşmeyi içeren bir özgürlükçü-anarşist projeye de (en azından doğrudan doğruya) bağlı değildir; tam tersine bu endişe, tıpkı bir sanatçının heykeli yontmasında olduğu gibi, kendi varoluşunu *şekillendirmek* için gösterilen *çabada* en ciddi *disipline* sahip olmayı gerektirir.

Tarihi estetiğin de tarihine yansıyan, "dünyanın çekilişi"yle malul günümüz dünyasında, yapıtın öznel ve nesnel uğrakları arasındaki gerilim, öznel olanın lehine çözülmeye eğilimlidir. Avangardlar döneminden sonra "postmodernite" çağı gelir. Bu terim üzerinde elbette mutabakat sağlanamamıştır ve kabul ediliş şekilleri o kadar farklıdır ki, bazen bunlar arasında simetrik bir zıtlaşma olabilmektedir. Bu semantik sorun önemsiz olmadığı için hiç değilse bu sorunun tezahürlerini açıklığa kavuşturmak uygun olur.

"Postmodern"in Üç Anlamı

Öyle görünüyor ki terim ilk defa altmışlı yıllarda, bazı Amerikalı edebiyat eleştirmenleri tarafından erken modernizmle, özellikle de Joyce'la kopmayı amaçlayan kurgusal yapıtları –ki bu konuda model oluşturan kişi William Burroughs'dur– isimlendirmek üzere ortaya çıkmış. Terim Ihab Hassan'ın *Orpheus'un Parçalanması: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* adlı yapıtında da aynı anlamda kullanılıyor. Bu yeni kopuşun avangardizmin sorgulanmasının değil, derinleştirilmesinin peşinde olduğunu da görmek gerekiyor: –kavramı gerçek mânâda popüler kılacak olan– İngiliz çevirmen Charles Jencks'in işaret ettiği gibi postmodern, sofistike kuramcılar için aslında "ultra moderniz-

me" yakın düşen, yenilik için yenilik arayışını ifade eder.*[115] Gelgelelim Jencks'e göre kurtulunması gereken tam da bu saplantıdır. Postmodernlik bayrağı altında toplanan mimarlar –Graves, Venturi, Rossi, Ungers, Bofill, Hollein ve diğer bazıları– gibi Jencks için de mesele, kayıtsız şartsız yenilik baskısına son vermek, geçmişle bağları sağlamlaştırmak hakkını nihayet kendine tanımaktır. Gördüğümüz gibi, yorumlar arası çatışma o boyutta ki, bir açıklama yapmak gerekiyor.

1. Modernizmin Doygunluk Noktası Olarak Postmodern

Eğer "modernizm"den, terimin Anglosakson kullanımı uyarınca, 20. yüzyıl avangardlarını veya alışıldığı üzere "modern sanat" diye adlandırdığımız şeyi anlayacak olursak, postmodern modernizmin abartılı bir hali olarak gözükür. Bu koşullarda, ultra modernizmden bahsetmek yerine postmodernizmden bahsetmek niye?

Bunu anlamak için, çoğu çağdaş filozof açısından modernitenin, Heidegger'in "hümanizm" adı verdiği şeyi, yani esasen Descartes kaynaklı rasyonalizmi ve özellikle de Aydınlanma felsefesini ve onun tekno-bilimsel etkilerini tanımladığını hatırlamak gerekiyor. Gelgelelim bu bağlamda anlaşıldığında modernite modernizmle aynı anlama gelmez. Çünkü modernizm pek çok açıdan illüzyonlardan, özellikle de açık ve seçik *cogito*'nun ve Öklitçi düzenin yanılsamalarından kopuşu hedefler; öznellik metafiziği ve onun vasıtasıyla da sanat tarihini uzun zaman etkisi altına almış yanılsamalardır bunlar. Şu halde postmodernlik, Ay-

---

C. Jencks: "Sözcüğü bütün bunların tam zıttını ifade etmek için kullandım."

[115] C. Jencks, *le Langage de l'architecture postmoderne,* Denoel, 1979 (İngilizce baskısı 1977), s. 6.

dınlama düşüncesinden ve ilerleme fikrinden kopuşun bir işareti olarak anlaşılmalıdır; bu ilerleme fikrine göre bilimsel keşifler ve daha genel olarak dünyanın akılcılaştırılması, insanlık için *ipso facto* bir özgürleşmeyi temsil edeceklerdi. Bu ilk tanım uyarınca –bilinç felsefesini sorguladıkları için– Nietzsche, Heidegger ve Freud da Malevitch, Picasso veya Kandinsky, Schönberg, Berg ve Stockhausen kadar postmoderndir. Açıktır: Postmodern, Aydınlanma felsefesi bağlamında modernite projesiyle zıtlaşırken, avangardların "modernizm"i olarak anlaşılan "modern"le birleşir.

Postmodern teriminin, özellikle de Lyotard'ın bu kavramın analizine ayırdığı metinlerde –"modern sanat"a ve "avangardlar"a açık telmihle birlikte– rastladığımız anlamıdır bu. Adorno'ya göre *Aufklärung*'a özgü felsefe dünyasının yapısökümü en radikal çağdaş yapıtlarda ifade edilir; bu yapıtlar Lyotard'a göre, rasyonalitenin ve temsilin (Heidegger "mevcudiyetin" derdi) başatlığından kurtulma iradesini yansıttıkları için "postmodern" olarak adlandırılmaya layıktır. Artık mesele, "görünür temsiller yoluyla temsil edilemezi anıştırmak", "idrak ettiğimiz, fakat göremediğimiz ve gösteremediğimiz şeylerin olduğunu göstermek"[116] olacaktır. Böylece postmodern, "modern sanat" ifadesindeki anlamıyla modernin bir parçası olarak ortaya çıkar: Estetik karşılığını tonaliteden ve figürcülükten kaçınma tavrında bulan, temsiliyetin *felsefi* reddiyesini ifade eder. Lyotard'ın lügatinde bu ya "Diderot'nun dediği gibi, kendi 'küçük tekniğini' temsil edilemezi temsil etmeye hasreden sanata modern sanat diyeceğim" şeklinde geçer ya da başka düzlemlerde, görünürdeki gö-

---

[116] J.-F. Lyotard, *le Postmoderne expliqué aux enfants* s. 27-28. Adorno üzerine A. Wellmer'in güzel makalesine bakınız: "Dialectique de la modernité et de la postmodernité," *Cahiers de philosophie*, n. 5, Bahar 1988.

rünmezi, mevcut olandaki yokluğu, Varlıkta var olanın ötesini, özdeşlikle gizlenen farkı, vb. göstermektir. Lyotard'ın postmoderni "kesinlikle modernin parçası" olarak tanımlamasının sebebi budur, çünkü "algılanan her şeyden, isterse bir önceki güne ait olsun şüphe etmek gerekir." Bu şüphe tavrı, avangardların tarihini altüst eden sonu gelmez kopuşlar ve yenilikler silsilesinde ifadesini bulur: "Cézanne'ın karşı çıktığı uzay hangisidir? İzlenimcilerinki. Picasso ve Braque'ın karşı çıktıkları nesne? Cézanne'ınki. 1912'de Duchamp hangi varsayımla ayrıldı? Kübist resim yapma şartından ötürü. Ve Buren, Duchamp'ın yapıtında dokunulmaz kaldığını düşündüğü bir başka varsayımı sorguladı: yapıtın sergilendiği yerdi bu. Şaşırtıcı bir hızlanma söz konusu; kuşakların acelesi var."[117]

Lyotard'ı büyüleyen bu hızlanmanın aslında niçin hiç de şaşırtıcı olmadığını, demokratik toplumların yeniliğe ve geleneklerin aşınmasına sürekli prim veren dinamiğinin gayet iyi bilinen ve ortaya serilen mantığı içinde yer aldığını gördük. Burada bunun pek de önemi yok. Basit bir semantik çerçeve içinde –şu an için beni ilgilendiren tek şey de bu zaten–, modern ve postmodernin Lyotard tarafından açıkça "avangardçı tarih" olarak isimlendirdiği türe dahil edildiği görülecektir; bu tarih ona göre, *Aufklärung* anlamındaki modernitenin tartışılmaz yıkım yeri (bunun hiç de o kadar basit olmadığını göreceğiz) olmalıdır. Bu tarihin kurucu iki uğrağı –modern ve postmodern– arasındaki fark ya sonsuz küçüktür ya da önemsizdir: Temsil edilemezin varlığını temsil etme, görünmeyeni görünür kılma projesiyle ilgili olarak bu girişimin başarısızlığını vurgulayabilir (zira tanımı gereği paradoksal bir yön barındırır) yahut tam tersine onun yürürlüğe soktuğu yetilerin yenilikçi gücü üzerinde ısrar edebili-

[117] J.-F. Lyotard, *a.g.e.*, s. 29-30.

riz (bu analizin modeli Kantçı yüce kuramında bulunabilir). Şu halde modern daha çok "melankoli"yi, postmoden ise "*novatio*"yu [yenileme –ç.n.] içerir.

Lyotard bunu "çocuklar için" açıklıyor: "Avangardçı tarih şeması üzerinde bazı isimleri şematik bir şekilde dağıtınca ne demek istediğimi anlayacaksın: *Melankoli* tarafında Alman izlenimciler var; *novatio* tarafında Braque ve Picasso. İlk tarafta Malevitch ve ikincisinde Lissitzsky; birinde Chirico, diğerinde Duchamp."[118] Buradan anlıyoruz ki, aydınlanmacı ve rasyonalist olan kartezyen mirasa karşı çıkmaları açısından modernler de postmodernler de aynı ölçüde "anti modern"dir. İkisi de, *temsiliyete* naif bir biçimde teslim olmama gereğini ya da arzusunu dile getiren bir üslup benimser. Son noktada postmodern sanat, "modern sanatın" olduğundan çok daha "modernist" ve "yapıbozumcu"dur. Postmodernlik modern sanatın özüdür, bu yüzden buradaki "post" kronolojik bir anlam taşımaz: "Postmodern, modern olanda temsiliyetin içinde temsil edilemezi öne süren, güzel figürlerin tesellisini reddeden şey olacaktır..."[119] ve böylece avangardların başından beri taşıyıcısı olduğu yenilik endişesini kararlılıkla, "neşeyle" üstlenir.

Şüphesiz, postmodernite kavramının hangi belirsizlikleri beslemeye eğilimli olduğunu anlamaya başlıyoruz:

– Tamamen terminolojik bir düzlemde, postmodernlik çatışkılı anlamlar içerecektir; buna göre, postmodernliğin atıfta bulunduğu "modern", Aydınlanmanın rasyonalizmini veya avangardların yapısöküm faaliyetlerini ifade eder.

– Belki daha derinde, Lyotard'ın tuhaf bir şekilde görmezden geldiği bir başka zorluk ortaya çıkar; Aydınlanma ile onun

---

[118] *A.g.e.*

[119] *A.g.e.*

felsefi ve estetik avangardlar tarafından yapılan radikal eleştirisi simetrik bir karşıtlığa girmekten uzaktır. Figürcü olmayan resmin ve atonalitenin ortaya çıkışı, sanat tarihinde istenildiği takdirde postmodern olarak tanımlanabilecek kopmalardır kuşkusuz. Bu tarihin sürekliliği gözeten bir okuması şüphesiz savunulamazdır. Ne ki gördüğümüz gibi avangardlar pek çok açıdan devrimci yenilik (silip süpürme) projesini sürdürürler, bunu yaparken de bilimsel veya felsefi kuramlardan seve seve beslenirler ve bu bağlamda, kopma iddiasında oldukları rasyonalist ve aydınlanmacı moderniteye tümüyle dahil olurlar.

Postmodernin ikinci anlamını kavramak için bu temel iki anlamlılığı akılda tutmak gerekir; açıkçası bu ikinci anlam, "iletişimin kültürel birliği" haline gelecek şekilde profesyonel felsefecilerden oluşan küçük bir topluluğu aşan tek anlamdır.

2. Modernizme Karşı Geleneğe "Dönüş" Olarak Postmodern

Yenilik baskısı uzun süre devam etti ve altmışlı yılların ortalarından itibaren özellikle mimari alanında, yine yirmili yılların modernizminin mirasçısı olan ellili yılların ultra modernizmine geniş bir tepki hareketine şahit oluyoruz. Söz konusu olan Tom Wolfe'un bir taşlamasının başlığında olduğu gibi *From Bauhaus to Our House*'a dönmekti. Mizah doğal olarak avangardların mesihçiliğine üstün geliyor; bu mizaha davetiye çıkartan Jenks bunu şu terimlerle dile getiriyor: "Modern mimari Missouri, Saint Louis'de 15 Temmuz 1972'de, saat on dört otuz ikide (ya da o sularda) öldü, tam da onca eleştirilen Pruitt-Igoe, daha doğrusu onun bazı bloklarına *dinamitle son darbe* vurulduğu anda... Bom Bom Bom."[120] "Pruitt-Ioge"nin HLM-Bauhaus stilinde inşa

[120] C. Jencks, *a.g.e.*, s. 9.

edildiğini, 1951'de Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi ödülünü aldığını ve "Berlin duvarı ve 1968'de yıkılan İngiltere'deki Ronan Point'le birlikte"[121] bu mimarinin en hatırı sayılır yapılarından biri olduğunu belirtmeye ihtiyaç var mı?

Terimin ikinci anlamıyla postmodern, yenilik için yenilik üretmek üzere beslenen sürekli arzuyu etkileyen diyalektik çelişkinin neticesini ifade edecektir. Jencks'e göre mimarlar böylesi bir icaptan beslenen yeni akademiciliğe karşı, "halkla iletişime girmeye çalışmak için bildik repertuvarın bütün çeşitlemelerini kullanmaya başlayacaklardır: Metafor, süsleme, çokrenklilik, uzlaşım", ama aynı zamanda yaratıcı sanatçıdan uzak düşmüş estetik geleneklerle bağları sağlamlaştırmak... Aradaki mesafe ister kültürel mekân, ister zamansallık terimleriyle ölçülsün... (geçmişe, örneğin antik Yunan örneğine dönüş yahut "ihyacılık"ta olduğu gibi ortaçağın köylerine dönüş veya tam tersine, Beuabourg'da olduğu gibi eski bir mahallenin orta yerinde modernin boy göstermesi).

Bu şekilde anlaşıldığında postmodernliğin hızla diğer bütün sanat alanlarına yayıldığı doğrudur: Çağdaş resim pek çok açıdan figürcü resim beğenisine geri döner ve deneysel müzik genellikle atonal kalsa da, ellili yılların seri üretimci emperyalizminden açıkça kopar. Dolayısıyla burada bir yapıtın postmodernliğinden, terimin ilk anlamıyla taban tabana zıt bir bağlamda söz etmek gerekir. Fakat daha da ileri gidilmeli: Klasik ya da modern olan diğer yapıtlar karşısında postmodern ismini hak eden yalnızca yalıtılmış estetik yaratımlar değil, bütün bir dönemdir de aynı zamanda. Zira bugün içinde kültürün en karakteristik özelliği hiç şüphesiz eklektizmdir: İlke bazında her şey bir arada var olabilir veya başka bir ifadeyle, hoşgörü zamanın ruhuna

[121] *A.g.e.*

her dönemdekinden daha çok yakışır: hiçbir şey gayri meşruluk-la *a priori* damgalanmaz. Bütün stiller, bütün dönemler "farklılık hakkı"ndan yararlanırlar – *İtalyan transavangardı için olduğu gibi bizzat avangardçı yapıtlar için de geçerlidir bu.* Hiçbir şey dışlanmaz, ne Pierre Boulez'le Frank Zappa'nın işbirliği, ne de kot ve smokinin birlikteliği. Bretecher'in baş karakteri Agrippine, *Heidegger Kongo'da* isimli bir albümü inceleyerek bitirme tezini hazırlayabilmektedir.

3. Modernizmin Aşılması Olarak Postmodernite

Postmodernitenin ikinci anlamı, ilkinin –avangardizmin "belirlenmiş yadsınması"nı doğuran diyalektik özyıkımı– paradoksal, fakat mantıklı bir devamı olarak ortaya çıkıyorsa, Hegelci *Aufhebung* şeklini almayan bir aşmanın söz konusu olduğunu düşünmek mümkündür. Rasyonalitenin ve öznelliğin avangardçı yapıbozumunun ardından, akla ve özneye dair daha incelikli ve ayrıntılı bir yeni düşünceyi son birkaç yıldır büyük bir gayretle geliştirmeye çalışan Almanya ve Fransa'daki felsefi girişimlerin bizlere önerdiği görüş de budur aslında. Bu bağlamda, Habermas'ın arkadaşı Albrecht Wellmer'in tanımladığı şekliyle postmodern projeyi destekleyebileceğimi düşünüyorum: "Bütünlüğü içinde rasyonalizme karşı, nihai gerekçelere veya nihai çözümlere ulaşmamız gerekmediği şeklinde bir eleştiri getirmeliyiz. Fakat bu ne demokratik evrenselliği ertelemek ne de özerk bir toplum peşindeki Marksçı projeden vazgeçmek gerektiği anlamına gelir. Bu daha çok Aydınlanmanın evrenselliğinin, bireysel ve toplumsal kendini yönetme hakkı fikrinin, akıl ve tarihin yeniden düşünülmesi gerektiği anlamına gelir. *Bunu* gerçekleştirme girişiminde, aklın kendisini aşmasına yönelen otantik bir

'postmodern' itki görüyorum."[122] Bana öyle görünüyor ki, modern öznelliğin tarihine yaptığımız bu katkı da benzer bir bakış açısına sahiptir – *68 Düşüncesi*'nde olduğu gibi altmışlı yılların avangard felsefesinin eleştirisinde de bunu daha olumlu bir yaklaşımla yapmaya çalıştık (nitekim artık Wellmer'in ifadesinde ortaya çıkan olumsuz "ne, ne de" yaklaşımıyla yetinemeyiz).

İlerideki sayfalarda postmodernitenin birinci ve üçüncü anlamlarını bir tarafa bırakıp, çağdaş kültürde görünür bir gerçekliği olan tek anlama, yani postmodernitenin temsil ettiği sosyal fenomenin önemiyle bağlantılı olarak ikinci anlama odaklanacağım: modern kültürün ("öznelci" ya da bireyci" kültürün) tarihi olarak anlaşılan estetik tarihi perspektifinden bakıldığında Jencks'in tarif ettiği eklektizmin önemli sorunları açığa çıkardığı kesindir. Eklektizm bizi özellikle de, bizzat düşüşle ilgili olmaktan ziyade, düşüş temasının bugün yüklendiği anlamla ilgili olan sorunu ele almaya zorlar. Gerçekten de son iki yüzyıldır çeşit çeşit tarihselcilik biçimlerinde, çağdaş kültürün bütün boyutlarını aydınlatma noktasına kadar gelişmeyi sürdürmüş tarih bilincimizin, artık *yenilik* peşinde koşmamamız gerektiğini savunan fikre nasıl razı olduğunu anlamakta zorlanıyoruz. Gerçek ya da varsayımsal bir "çöküş" tehdidi, en iyi ihtimalle yaratıcı enerjiden ve anlamdan yoksun, en kötü ihtimalle ise tepkisel olduğundan şüphelenilen postmodern *Stimmung*'u gayri meşru kılacak şekilde kendini ortaya koymadan yenilikten belirgin bir şekilde vazgeçebileceğimiz oldukça şüphelidir. Ütopyaların ve büyük anlatıların sonundan sonra, büyük yapıtların sonuna mı tanık olmaktayız? İşte bugün, isteyelim istemeyelim, kaçamayacağımız soru budur.

---

[122] A. Wellmer, a.g.m., s. 159.

Bu tema yeni değildir, modernite kadar eskidir. Durmadan kendi panzehirini üreten demokratik bir dünyanın işleyişine içsel bir mantık uyarınca periyodik olarak yeniden ortaya çıkar. Bugün farklı olan şey, karşı-devrimci sağın geleneksel fikirlerine her yönüyle karşı olan yazarların liberal dünyanın çöküş fikrini büyük bir güçle dile getiriyor olmalarıdır. Bu, liberalizmin soldan eleştirilerinden biridir – ismiyle söyleyelim; Castoiradis'in, çağdaş kültürel durum ve estetiğe hasrettiği metinlerde geliştirdiği eleştiridir – 20. yüzyılın sonunda Batı kültürünün tükenişine tanıklık ettiğimiz yolundaki bu tespitin gerekçelerini daha iyi kavramak için bu eleştiriye dönmek istiyorum.

Yeniliğin Sonu: Batı'nın Çöküşü mü?

Castoriadis'in konumunun bu noktada ilgiye değer olduğunu düşünüyorum: Castoriadis modern dünyayı küçümseyenlerin şüphesiz en radikallerindendir; yine de demokratik dediği değerlere bağlılığı, Spengler'in ya da bir başka düzeyde Heidegger'in yapıtlarında görülen ideolojik pathos'u reddeden tutumu da su götürmez.

Yapıtları, çağdaş dönemi niteleyen "yavanlığa", "budalalığa", "zevzekliğe", "entelektüel namussuzluğa" vs. karşı belli bir öfkeyi yansıtıyor; buna *Carrefours du labyrinthe II*'nin daha ilk sayfalarını okurken ikna olmak mümkün. İşte Castoriadis'in bunu tanımlayış şekli: "Komik çağ – dışkı çağı mı? Hayır, dışkılar toprağı gübreler, çağın üretimleri ise onu kirletiyor ve kısırlaştırıyor, fahişelik çağı mı? Hayır, o kadınlara hakaret etmek niye, bu sıfatı hükümsüz bırakan bir çağ..." Sanat alanında bu sıfata sahip her türden yaratım "yarım yüzyıldan fazla bir zamandır", Schönberg, Webern ve Berg, Kandinsky, Mondrian ve Picasso,

Proust, Kafka ve Joyce, Reinhardt, Meyerhold veya Piscator'la birlikte "meydana gelenler" 1930 civarlarında kayboldu. O zamandan bu yana "Batı kültürünün son büyük uğrakları kötü bir şekilde kopyalanarak, pastişleri yapılarak –aşırı uygarlaşmış ama cahil bırakılmış bir halkın bilgisizliği de kullanılarak– devrim yapıyor geçinildi." Kısacası şu sonuca varılır: "Çağdaş kültür ilk kestirimde beş para etmezdir."[123]

Hiç değilse lafı dolandırmadan söylemiş, hatta yazmış olması takdire değer. Daha incelikli bir değerlendirme için Castoriadis bizi iki düşünsel deneye davet ediyor; böylece bu beş para etmezlik en küçük bir şüpheye bile mahal bırakmayacaktır:

İlk deney, "çağdaş sanatçıların en meşhur, ama en meşhur olanlarını bir araya toplayarak onlara" şunu sormaktan ibarettir: "Kendinizi samimiyetle Bach, Mozart veya Wagner'le; Jan Van Eyck, Velasquez, Rembrandt ya da Picasso'yla; Brunelleschi, Michelangelo ya da Frank Llyod Wright'la; Shakespeare, Rimbaud, Kafka ya da Rilke'yle aynı düzeyde görüyor musunuz?" Buna olumlu cevap veren hangi çağdaş, insanı gülümsetmez?[124]

İkinci deney: Persler tarafından yıkılan Akropolis'in kalıntıları, Parthenon ve yeni tapınakların kuruluşu için zemin açmıştı, oysa "Notre-Dame bir bombardımanda yıkılsa" "acınası bir şekilde yıkıntıları toplayan Fransızların, kalıntıları olduğu gibi bırakmaktan yahut bir restorasyondan başka bir şey yapabileceklerini bir an olsun"[125] hayal etmek mümkün müdür?

Gerçekten de bir başka sorunu içinde barındıran çok yerinde bir sorudur bu. O sorun da, demokratik bir toplumda (Castori-

---

123 C. Castoriadis, *Transformation sociale et création culturelle*, s. 37.

124 *A.g.e.*

125 *A.g.e.*, s. 45.

adis'in bu terime verdiği "özyönetimsellik" mânâsını değil, terimin Tocquveilleci mânâsını kasteyorum) kültürün statüsü sorunudur. Çağdaş yapıtları önceki yüzyılların yapıtlarıyla aynı düzeye yerleştirmekten çekinmemiz, kendi zamanımıza karşı mesafe almayı beceremememizden, bir optik yanılsamadan mı kaynaklanır? – "Beğeni" adını verdiğimiz tamamen öznel olan zevke zorunlulukla bağlanmadığı ölçüde tuhaf bir fenomendir bu ("pop" müzikte de durum, Freud'un şu söz oyunundaki gibidir: dürüst insan sonunda istemeyerek de olsa ondan vazgeçmelidir). Yoksa sahiden de kültürde gerçek bir rahatsızlık, liberal dünyada yaşayan bireylerin yaratıcı gücünde bir azalma mı söz konusudur – ve eğer böyleyse bu nasıl yorumlanmalıdır?

Tahmin edeceğiniz gibi Castoriadis'in cevabı kararlılıkla bu iki alternatiften ikincisini tercih etmek doğrultusundadır. Otuzlu yıllara kadar sürüne sürüne yaşayan, daha sonra da düpedüz saçma bir hale gelen "bürokratik toplum"da sorgulanması gereken şey değerlerle olan ilişkidir. Nihayet bugün olduğu gibi maskesi düşen liberal "değerler" (burada tırnak işareti kullanmak gerekiyor, neden olduğunu göreceğiz) en iyi ihtimalle mevcut değildirler: Bu toplumda bireylerin faaliyeti esasen "(toplumsal bakımdan makul yegâne yatırım nesneleri olan) tüketimin, gücün, statünün ve saygınlığın antagonistik maksimizasyonu"na yönelmiştir. Bir yandan bu nesneler "(kendi içinde bir amaç olan teknik, bilim, üretim, örgütlenme gibi) 'rasyonel' hakimiyetin sınırsız genişlemesinin imgelemsel ifadelerinin hükmü altına girmiş sosyal işleyişe teslim edilmiş durumdadırlar (ve en azından bu noktada Castoriadis'in çözümlemesi Heidegger'inkini izler). Öte yandan ise bunlar, "tekniğin dünyası"nda kendilerine dayatılan gerekleri karşılamak için, gittikçe daha çok özel alanın darlığına sıkışmak durumundadır; bu alanın büyüsünün dağılmış olduğunu söylemek de yeterli değildir: zira "hem beyhude, hem

boş hem de içsel açıdan çelişkili" olan bu teknisyen sahte-denetime, "insanlar ancak işbirliği ve dayanışmanın yalnızca araçsal ve faydacı bir bakış açısına hizmetle var olabileceği kabul edilen bir sosyalleşme kipliği içerisinde, esasen 'egoist' saikleri sosyal açıdan faydalı bir şekilde desteklemek ve kullanmak üzere gerçekleştirilen uygulamalara dahil olarak hizmet etmek durumunda kalırlar."[126]

Öyleyse sözde "liberal değerler"in gerçekte bütün değerlerin çöküşüne götürdüğü ve kapitalist toplumun tipik bir "hiçbir şeye inanmayan, gerçek mânâda ve şartsız olarak hiçbir şeye değer vermeyen" bir toplum olduğu açıktır; zira dünyaya hakimiyet kendi dışındaki bir şeye gönderme yapmaz (Heidegger onun "istencin istenci" olduğunu söylüyordu). Bu koşullarda dünya nasıl gerçek anlamda yenilikçi bir üretime sahip olabilir? Gerçekten de yapıt –yani büyük yapıt– "toplumun değerleriyle, onları şüpheye ve sorgulamaya tabi tuttuğu tuhaf bir ilişki geliştirir"; daha kaba terimlerle yapıt yıkıcıdır, "ancak değerler sağlam bir şekilde kurulmuş ve yaşanıyorsa, yoğun ve şiddetli olabilecek sarsıntıya sebep olur."[127] Oysa Castoriadis'e göre liberal dünyanın kinik bir göreceliğe yer açacak şekilde sürekli yıktığı şey bu sağlamlıktır; öyle ki her şey, bugün kendisini kültürel elit diye takdim eden zihniyeti bu göreceliğin şekillendirdiğine delalet eder. *Hamlet* ya da *Kral Oidipus*'ta varoluşun saçmalığı ve trajedisinin sahnelenmesi doğal olarak halkı sarsar, hatta onların düzeyini yükseltirdi, yükseltebilirdi; çağdaş tiyatronun gözdesi bu aynı saçmalık, "saçmalık olarak kuvvetle karşı çıkabileceği herhangi bir saçma-olmayan kutup"[128] kalmadığına göre ar-

---

[126] *A.g.e.*, s. 36.

[127] *A.g.e.*

[128] *A.g.e.*

tık nasıl olur da bir şeyleri sallayabilir?

Bu koşullarda –popüler olsun olmasın– büyük sanatın karakteristik formları kaybolur: Öncelikle halk ile yapıt arasındaki temel ilişki sönükleşmiş ve aynı anda (ki bu 19. yüzyılın sonlarına doğrudur), kapalı yaşam ile sanatçı yaşantısı arasındaki ayrım ve onun getirisi olan avangart topluluk ortaya çıkmıştır. Ardından sanat türleri o kadar belirgin bir halde tükenmeye başladı ki, haklı olarak kendimize "roman, tablo ve tiyatro formlarının can çekişip çekişmediğini" sorduk. Son olarak, "ilke düzeyinde, belirsiz, bireyleştirilebilir bir zamansal varoluşa yönelen, sanat eseri en azından hukuken bir yaratıcıya, bir çevreye, belli bir üretim tarihine sahip" olarak değerlendirilen yapıt diğer ürünlerle birlikte kalıcı olmamaya, belli bir yaratıcıya sahip olmamaya, "tikelleştirilebilir" olmamaya mahkum "ürünler" karşısında yok olur (örnek olarak "rastlantısal" müziği düşünelim).

Görünüşün aksine –ki bu noktanın altı çizilmelidir– Castoriadis pek meşhur "Batının çöküşü" temasını tekrar etmek amacında değildir kesinlikle. Amacının bu olmayışının sebebi de, Spengler'den Heidegger'e kadar liberalizmin "anti modern" yapısökümleriyle ne derece ilgili olduğunu bildiğimiz bu sloganın eleştirel açıdan yanlış olması değildir. Fakat Castoiradis'e göre bu slogan, "Batının yapısökümünün vazettiği ve özgürleştirdiği yeni dünyanın potansiyelini gözlerden gizler." Başka deyişle liberal kültürün çöküşü, geleneğin dünyasında yitip gitmiş köklere yeniden bağlanmaktan başka çaresi olmayan bir tarihin son sözü değildir. Tam tersine bu çöküş gerçek bir demokratik kültürün olası yeniden doğuşunu haber verir: "Bugün ölmekte olan, her halükârda sorgulanan şey "Batı" kültürüdür: kapitalist kültür, kapitalist bir toplumun kültürü. [...] İki yüzyıldan uzun bir zamandır güçlükle, parçalı olarak ve çelişkili bir şekilde doğmakta olan şey ise yeni bir toplum projesi, toplumsal ve bireysel

özerklik projesidir."[129]

Bu cesaret verici teşhisin gerçekçi bir saptamadan ziyade bir *wishful thinking*'den [hüsnükuruntu –ç.n.] kaynaklanıp kaynaklanmadığını sorabiliriz. Ancak Castoriadis, kimsenin geleceği öngöremeyeceğini ve "yeni bir toplumun değerlerinin neler olacağının ya da eskilerinin yerine hangilerinin yaratılacağının" *a priori* belirlenemeyeceğini söyleyenlerin başında gelir: Söz konusu olan daha çok, özerk bir dünyada yaşayan özerk bireylerin (bunlardan biri olmadan diğeri de olmaz) kendi yaşayış tarzlarını yürürlüğe koyarak, toplumsal değerlere yeniden yatırım yapmayı mümkün kılacak, yani bireylerin yaratıcı gücünü yenileyebilecek bir alan açabilecekleri üzerine bahse girmektir.

Gerçekten de neden olmasın? İlkece şüphenin faydalarını her zaman kabul edebiliriz, etmeliyiz de. Fakat yine de Castoriadis'in bizleri davet ettiği gibi, şayet "'yalın duyularımızla' olana bakarsak ve yanılgıları dağıtırsak"; kısaca sunduğumuz bu çözümlemenin öncüllerinden yola çıkılırsa, üzerinde uzunca durmamak için yalnızca "kötümser" diyeceğimiz bir başka varsayımın çok net bir şekilde kendisini dayattığını kabul etmek gerekir: Çağdaş kültürün krizi esasen liberal bir toplumda değerler zemininin, artık bıkkınlık veren her türlü itirazı (ki sanat yapıtı her şeyden önce bir itirazdır) imkânsız kılacak ölçüde dağılmış oluşuna dayanıyorsa, buradan çıkarak –*halihazırda kapitalizmin başlattığı erozyonu nasıl olup da artırmayacağını anlayamadığımız bir demokratikleşmeden ziyade*– ancak geleneğe dönüşün, böyle bir şey mümkünse elbette, bizi kurtarabileceği sonucuna varmamıza ne engel olabilir? Castoriadis'in çözümlemesinin "Batının çöküşü"nü savunan yeni gelenekçi kuramcılardan ay-

[29] *A.g.e.*, s. 34.

rıldığı noktalardan birisinin de bu olduğunu eklersek meselenin önemi anlaşılır.

Bütün mesele, yeter ki üzerinde biraz kafa yoralım, geleneğin bakış açısından liberalizm ve demokrasinin temelde "aynı şey" olup olmadığını bilmektir: Demokrasi aynı özerklik talebini, "kapalı değerler zemini" fikrini daha da sorunlu hale getirerek doruğa taşır. Doğrudan insanlar tarafından kurumsallaştırılan bu değerler belki *öznel açıdan* daha "sağlam" olacaklardır; ne ki, nesnel açıdan tanımları gereği (insanların *doğrudan* iradesine tâbi olduklarından) bu değerler, temsili bir sistemde olduklarından daha kararsız ve daha az sağlam olurlar. Zira geleneğin ve ortak değerlerin erozyonu, Castoriadis'in inandığı gibi, liberalizme bağlı bir siyasal ilgisizlikten değil, bir özerklik talebinden kaynaklanır; eğer bu kabul edilirse, bu talebin nasıl olup da bunca kuvvetle yaratılmasına katkıda bulunduğu kültürel krize bir çare olabileceğini anlayamayız. Hem Marx hem de Tocqueville'den yola çıkarak ileri sürülebilecek bu bakış açısından, çağdaş kültürü nitelendirecek olan şey "beş para etmezliği" değil, özellikle özerkliğe eğilimli olduğu halde atıfta bulunacağı bir *dünyadan* yoksun oluşu, yani *Weltlosigkeit*'ıdır.

VII
ESTETİK ÇAĞINDA ETİK SORUNU

Çöküş ideolojileri doğru bir gözlemi kötü bir şekilde yansıtıyor: artık *a priori* ortak bir dünyada yaşamıyoruz. Bu genellikle sanıldığı gibi, artık sosyal bağların olmadığı ya da atomizasyonun ve kitleler çağının kaçınılmaz olarak modern toplumların geleceği olacağı anlamına gelmez. Yalnızca toplumsal harç bundan böyle, insanlık tarafından paylaşılan kozmik bir gerçekliğin aşkınlığından değil (özneler arasılıktan değilse bile) bireyler arasılıktan kaynaklanmalıdır. Belki estetik tarihi açısından bakıldığında, dört bir yanda dünyanın geri çekilişine doğru ilerleyen demokratik kültürün neden üç uğrak uyarınca şekillenme eğilimine girdiğini daha iyi anlayabiliriz: Sanat alanında yapıt artık yalnızca sanatçının bir uzantısıdır ve hâlâ bir dünya ise bile bu dünya küçük bir *demiurgos* olan dâhinin şekillendirdiği bir mikrokozmostur. Bilim alanında nesnellik şüphesiz hakimiyetini sürdürür. Nesnelliğin zihinler üzerindeki zorlayıcı etkisi bunun en bariz işaretidir. Ancak onun da artık kendisini en nihayetinde bir özne tarafından üretilmiş kuramsal yapılarla ilişki içinde kavradığını eklemek gerekir. Öznellik yoksa nesnellik de yoktur, Heidegger tarafından mükemmel bir şekilde geliştirilen bu savlama, çağdaş bilgi kuramcıların pek çoğu tarafından *mutatis mutandis* ileri sürülür. Bachelard, "hiçbir şey verili değildir, her şey inşa edilir" diyordu. Nihayet tarih bireye, yokluğunda özerkliğe ulaşamayacağı, sonsuza kadar geçmişin kölesi olarak kalacağı bilgiyi sağlamaya son verir. Geleneklerden özgürleşme yönündeki ağır aksak çabanın tamamlanabilmesi için geçmişin *bizim* geçmişimiz haline gelmesi gerekir: Geçmiş ancak sahiplenildiği tak-

dirde, demokratik özgürlük talebine özü itibariyle yabancı olan *belirlenim* şeklinde algılanmaktan çıkar.

Payımıza düşen bir dünya yok artık: bu cümle bir zamanlar etiğe ait olmuş ilkelerin tasfiyesinin işaretidir aynı zamanda; bu tasfiyenin kapsamını henüz tam olarak değerlendiremiyoruz. Antikler adaleti, bireye ya da topluma bir düzen getirme amacındaki bir sanat olarak düşünüyorlardı; bu düzen içinde her öğe kendisine uygun düşen yeri bulacaktır – asli paylaşım, Almancası Ur-teil olan bir dünya görüşüdür bu ve felsefe dilinde hâlâ izi vardır. İşte bu bakış açısı içerisinde, Gorgias örneğin düzenin tesisini ya da yeniden tesisini gözeten farklı disiplinleri birbirine bağlayan analoji üzerinde düşünmeye davet eder bizleri. Aynı şekilde jimnastik bedene, yasa koyma sanatı ruha dairdir: Bu ikisi birlikte, parçaların birbiriyle uyumlu oranlarından, dengeli bir hiyerarşiden kaynaklanan bir ahengi yaratmaya çalışırlar; bir durumda organlar ve kaslar, diğer durumda ise insan ruhunu teşkil eden üç kerte olan akıl, cesaret ve iştaha (ya da kent devletinde bunlara karşılık gelen üç sınıf arasında: sanatçılar, savaşçılar ve yöneticiler) arasında gerçekleşen bir ahenktir bu. Adaleti tıpla da kıyaslayabiliriz: Her ikisi de kendi alanında bozulmuş veya dağılmış düzeni yeniden tesisle görevlidir. Her durumda mikrokozmos ve makrokozmosun içinde, her öğeye kendisine uygun olan doğru yeri vermektir söz konusu olan. Bu çeşit bir paylaşım, dünyanın geri çekilişinden sonra *temel* olarak paylaşacak bir şey yokken nasıl mümkün olabilir? Bana öyle geliyor ki, etik alanında karşı karşıya olduğumuz soru budur; bir dünyayı referans edinmeyi bırakan modernlik, geleneklerin çöküşüne, gittikçe büyüyen yeni varoluşsal sorunların doğuşuna bağlar.

Bu aynı zamanda etiğin konumunun, özellikle de bireysel özgürlüğe sınırlar getirme ödevi, hatta hakkının belki de hiç bugün olduğu kadar sorunlu hale gelmediğini söylemektir: Her tür-

lü nesnel referansın yokluğunda, bu nazik meselenin kurallarının nasıl belirlenebileceği de doğrusu açık değildir ve bu, bilim ve teknolojinin –ya da insanın insan üzerindeki iktidarının diyelim– hiç olmadığı kadar tartışma yarattığı bir dönemde gerçekleşiyor. Dünyanın geri çekilişi karşısında gelenekleri yeniden tesis etmek yönündeki eğilim çok güçlüdür ve genellikle çöküş ideolojilerinin eşlik ettiği geçmiş özlemi, sabit referans noktalarının ortadan kalkmasının doğurduğu endişenin vazgeçilmez bir yan ürünü olarak ortaya çıkıyor. Bu bakımdan, güncel olanı yakalamak niyetindeki her türlü düşünce faaliyeti açısından estetiğe *tarihsel bir yaklaşım* öncelikli şarttır: Gerçekten de yalnızca böyle bir yaklaşım kayıp geleneğin yeniden canlandırılması projesinin çekici, fakat aynı zamanda da saçma ve tehlikeli yönlerini anlamayı sağlar. Bu konu, gelecek kitabımızın konusu olacak, fakat estetikten kalkarak çizmeye çalıştığım öznellik tarihinin nasıl derhal pratik sorunlarla iç içe geçtiğini anlamak için en azından bu meseleyle ilgili bir fikir sahibi olmak gerekir.

Etiğin Üç Çağı: Yetkinlik, Liyakat ve Otantiklik

Antik modern karşıtlığını sanki tam olarak hiyerarşi ile eşitlik arasındaki zıtlığa karşılık geliyormuş gibi tasarlama alışkanlığına sahibiz. Tocqueville'den Louis Dumont veya Leo Strauss'a kadar çok farklı genel çözümlemeler bu tespit üzerinde birleşir ve gerçekten de Yunanların kapalı, hiyerarşik ve ereksel dünyası Galileo ve Newton'dan, özellikle de Fransız Devrimi'nin getirdiği sarsıntıdan ve bir eşitlikçi ideolojinin bariz bir şeklide ortaya çıkmasından sonra içinde yaşadığımız dünyaya her yönden zıttır. Bu tasarımın genel olarak doğru olduğu konusunda hiç şüphe yoktur. Yine de bu tasarım bir kafa karışıklığı yaratmıyor da

değildir: Sanki ciddi karşı savlarmış gibi, antik dünyadaki eşitlikçi uygulamalar veya daha da doğrudan bir şekilde, modern dünyadaki eşitsizlikler örnek gösterilerek bu tasavvura kolaylıkla itiraz edilebilir. Burada sahici bir zorluğu barındıran bir yanlış anlama vardır; zorluğun ortadan kaldırılması ise, antiklerle modernlerin ahlaki tasavvurlarını –bunların en görkemli felsefi açıklamalarını hatırlatmak için şöyle söyleyelim: *Nikomakhos'a Etik* ve *Saf Aklın Eleştirisi*'ni– derinden farklılaştırılan şeyin anlaşılması için öncelikli bir zorunluluktur.

İlk anda yanlış anlama kolaylıkla ortadan kalkabilir: Formel eşitlik kavramını anlamak, yetenek ya da şansla ilgili farklılıkları dışlamadığını, yalnızca yasa karşısında, *yasaya geçmiş ayrımları* dışladığını kavramak yeterlidir (4 Ağustos gecesinde gerçekleştirilen ayrıcalıkların ilgasının eşitlik kavramının en belirgin sembolü haline gelmesinin sebebi de budur). Bu bağlamda demokratik dünyamızın antiklerin dünyasından daha eşitsiz olduğunu düşünmenin önünde hiçbir engel yoktur – özellikle de servetteki farklılıklar bizim dünyamızda, insanlık tarihinde daha önce olduğundan çok daha belirgindir: Ne ki bu eşitsizlikler *yasal boyutta* değişkendir, kimi bireyleri *doğal yollardan* etkilemez ve işte bu açıdan "reel" eşitsizliklere karşı savaşma projesi, Büyük Devrim kaynaklı ideolojik çerçevelere kolayca dahil olur ve olmalıdır.

1. Aristokratik Yetkinlik

Doğal hiyerarşi kavramı ise tersine, modern adalet kavrayışına o kadar yabancıdır ki, Yunanların ahlaki tasavvurunda ne anlama geldiği bizim için ilk bakışta açık değildir. Bir an bunun belki de en meşhur örneğini sunan şeyi, *Politika*'nın ilk kitabında *doğal* köleliğin Aristotelesçi meşrulaştırımı düşünelim. Çok

sayıda yorumcu, özellikle de Aristotelesçiler, bugün bu metni artık ikincil sayıyor gibidir: Aristoteles'in konumu, zamanının âdet ve ideolojilerine –isterse en büyüğü olsun– her filozofun ödediği bir diyettir. Bu anlayış yalnızca filolojik dürüstlüğün temel kurallarına halel getirmekle kalmaz, fakat özellikle de esas noktayı ıskalar ya da maskeler: Olay doğal köleliğin meşrulaştırımının zamanın ruhuna verilmiş bir taviz olmayıp, bütün anlamını Antiklerin hiyerarşik evren tasavvurunun içinde bulmasıdır. Bu tesadüfi bir şey değildir ve Aristoteles *Metafizik*'te evreni büyük bir aileye benzetirken, doğal köleliğe kozmolojik bir kapsam vermekten de çekinmez; bu evrende eylemleri katı bir şekilde düzenlenmiş özgür insanlar yıldızlara tekabül eder, ay ile dünya arasındaki varlıklar kölelere ve evcil hayvanlara. Şu halde, en seçkin yorumcuların Aristoteles'in düşünürlerin en büyüğü olduğu –tartışılmaz– fikri ile onun doğal köleliği savunmak için karmaşık bir savlama geliştirmiş oluşunu uzlaştırmak zorunluluğu karşısındaki halleri, biz modernleri saran kaçınılmaz rahatsızlığı aşmak için gösterdikleri çabayı gözlemek öğreticidir. Kölelik kurumu bize daha ilk bakışta o kadar gerekçelendirilemez ve geçersiz gelir ki, tartışmayı bile tatsız buluruz.

Chaier philosophiques'teki bir makalesinde (Eylül 1979) Jacques Brunschwig işte bu yukarıdaki duruma düşüyor. *Politika*'daki metinler mükemmel bir açıklığa sahip görünür: "Kimi yönetmek, kimi de itaat etmek üzere her varlığın doğduğu ilk andan itibaren doğa tarafından âdeta damgalanmış" olduğunu hatırlattıktan sonra Aristoteles, aynı şekilde doğal köleleri (savaşta yaşanan talihsizlik sonucu bu duruma düşmeyenleri) tanımlamaya geçer: "Diğerlerinden tıpkı bedenin ruhtan, hayvanın insandan ayrıldığı gibi ayrılanlar, bütün bunlar doğaları gereği köledirler ve onlar için en hayırlı olan şey yetkeye boyun eğmektir." Öyleyse köle, varlıklar hiyerarşisinde insan ile hayvan ara-

sında ortada bir yerdedir: "Onlarla hayvanlar arasındaki tek fark, hayvanların akıldan hiç nasip almamış olmaları, duygulara bile sahip olmayışları ve yalnızca kendi duyularına uymalarıdır. Bunlar dışında, kölelerin ve hayvanların kullanılması hemen hemen aynı şeydir ve her ikisinden de hayati ihtiyaçlar için hizmet tedarik edilir." Bruncshwig'in buradaki endişesi pedagojiktir: Felsefe eğitimi alan gençlere, ilk refleksleri olan reddetmekten imtina etmeleri ve tefekkür için kendilerine zaman tanımak amacıyla yargılarını askıya almaları gerektiği nasıl anlatılabilir? Zira bu metinler (iddia budur) göründüklerinden daha karmaşıktır: bunlar asla var olan bir olgu durumunun "ideolojik" meşrulaştırımına indirgenemez.

İşte Bruncshwig'in bizi Yunanların hiyerarşi, dolayısıyla da mükemmellik anlayışının merkezine götüren temel savı: "Olgu durumu" (ampirik açıdan gözlenen kölelik gerçeği) yanıltıcıdır. Aristoteles gerçekten de ısrar eder: Doğa "özgürlüğü ve köleliği bedensel alışkanlıklara kadar yerleştirebilir", öyle ki, örneğin "ağırlık taşımak için biçimlenmiş gürbüz vücutlar" görürüz, oysa "daha narin, daha iyi terbiye görmüş" diğerleri "yalnızca politika için uygun görünür." Fakat doğa bizi yanıltabilir, zira "sık sık tersi de olur: eğitimsizler özgürlüğün dışsal formlarına sahipken, diğerleri öyle görünmemekle birlikte özgür bir ruha sahiptir." Erdem ve soyluluğun veraseti üzerinde düşündüğümüzde de durum aynıdır: O da kesin olmaktan uzaktır. Bu koşullarda – Bruncshwig'in fikir yürütmesi bu şekilde devam ediyor– "belki de doğaları gereği köle ve özgür olan insanlar mevcuttur, fakat işin doğrusu, kimin kim olduğunu bilmeye yetkin olmamamız ve bu insanların somut durumlarının doğal durumlarıyla uyuşup uyuşmadığını söyleme hakkımızın olmayışıdır." Demek ki, Aristotelesçiliği müesses düzeni meşrulaştıran bir ideoloji sayamayız, çünkü Aristoteles aksine, olguların yasayla (doğayla) uyuşmadı-

ğının altını çizerek, köle sahipleri arasında şüphe tohumları ekmekten başka bir şey yapmıyordu.

Burada Brunschwig'in sözlerinin geçerliğini tartışmaya niyetim yok. Yine de istemeden de olsa yasayı ve olguyu ahenkli kılmak gerektiği sonucunu varsaydığı için, savunmasının kendi tersine dönmesinden endişe etmek için sebepler var; nitekim sosyal düzenin hiyerarşikleştirilmesi, herkes *de facto* kendi doğasına uygun yerde olduğu için hiçbir eleştiri kabul etmeyecektir. Buna karşın bu savununun, hiyerarşinin Yunan tasavvuru ile modern toplumlardaki algılanışı arasındaki uçurumu mükemmel bir şekilde açığa kavuşturduğunu vurgulamak önemlidir. İdealin ve olgunun köleliğin ampirik gerçekliğinde buluşmaması başka bir şeydir. Bu, *doğası gereği* köle ve özgür olan insanların olmasına ve bu ikincilerin yönetmesine engel değildir. Başka deyişle, modern hiyerarşiler *a priori* olarak içi *boş* hiyerarşilerdir; ilksel hatta olgusal düzlemde de, herhangi bir birey sosyal ve siyasal hiyerarşinin herhangi bir kademesinde bulunma *hakkına* sahiptir; varsayılan bir doğal yapı uyarınca kimse dışlanmış ya da seçilmiş değildir. Antik düzende ise tersine, ilkesel olarak hiyerarşilerin içi doludur ve bunlar yalnızca olguda, tabir yerindeyse, "yanlış doldurulmuş" olabilir.

İdeal ve olgu bu şekilde, iki evrende zıt konumlara sahiptir ve eşitlik, farklılık kavramlarını buradan hareketle düşünmek yerinde olur: Antiklerin dünyasının somut düzlemde, Modernlerin dünyasından daha eşitlikçi olduğunu ikna edici bir şekilde göstermeyi başarsak bile (Arendt bir yerde, kölelerin son noktada, günümüzdeki yurtsuzlardan daha iyi durumda olduklarını söyler ve Michel Villey aynı savı işçi sınıfının durumuyla ilgili olarak kullanmaktan çekinmez) antik dünyada hüküm süren eşitsizliklerin, *insanların doğasına dair* ve bu haliyle de *aşılamaz* olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalırız: Bu doğanın

üstüne asla yükselemeyiz ve herkesin tanımlanış şekli, âdeta onun kaçamayacağı hapishanesidir. Bunun aksine, demokratik toplumların ilan ettiği eşitliğin "şekilciliğinden" şikâyet ettiğimizde ve böylece gerçek bir fırsat eşitliğini amaçladığımızda aslında modern eşitliğin mantığını takip etmekten başka bir şey yapmayız: İnsanlar hukukça eşit oldukları için, somut koşullar da sonunda ideal olarak görünen şeye ulaşacaktır.

Belli bir doğal kozmolojiye, *bir dünya düzenine*, bir kozmosa dayanması sebebiyle, Yunanların ahlaki görüşleri yetkinlik kavramını tepe noktası kabul eder. İşin özüne girmek açısında, bu kavramı *mükemmeliyet* olarak, yani her insan için kendi doğasını oluşturan ve bu suretle de onun *işlevini* belirleyen şeyi gerekleştirmek olarak tanımlayacağız. İşte *Nikomakhos'a Etik*'in, diğer varlıklar arasında insanın *erekliliği* üzerine bir düşünümle başlamasının sebebi budur: "Gerçekten de tıpkı bir flüt sanatçısı, heykeltıraş ya da herhangi bir sanatçı için olduğu gibi ve genel olarak belirlenmiş bir faaliyet ya da işleve sahip olan herkes için de, iyilik, 'başarılı olmak' gibi şeyler hâkim kanaate göre işlevden kaynaklanır. Aynı şeyi insan için de düşünebiliriz, şayet insana özgü bir işlev varsa." Elbette buna hiç şüphe yoktur, öyle ki "bir marangozun ya da ayakkabıcının gerçekleştirilecek bir faaliyet ve işleve sahip olup da, insanın buna sahip olmadığını, doğanın onu eser sahibi olmaktan mahrum bıraktığını" (1197 b 25) düşünmek saçma olacaktır.

Öyleyse burada *insanın ereğini tayin eden ve böylelikle de onun etiğe yönelimini belirleyen şey doğadır*. Bu insanın kendisine has görevi yerine getirirken güçlüklerle karşılaşmayacağı, iradesini ve basiretini kullanmaya ihtiyaç duymayacağı anlamına gelmez: fakat diğer bütün faaliyetlerde, örneğin bir müzik aletinin öğrenilmesinde geçerli olan şeyler etik için de geçerlidir. Üstünlüğe ulaşmak için deneyim, fakat her şeyin ötesinde de yete-

nek gereklidir: İradenin önemi tamamen dışlanmamakla birlikte, izlenecek yolu yalnızca *doğal* bir yetenek gösterebilir ve bu yoldaki güçlüklerle başa çıkmayı mümkün kılan da odur (işte Aristoteles'in "müzakere" üzerine yazdığı metinleri, bir modern "cüzi irade" kuramının habercisi gibi görmek yerine, bu bakış açısıyla okumak gerekir).

Yine erdemin "doğru ölçü"nün ya da "itidal"in yetkinlikle uyuşmasının sebebi de budur. Mesele doğal yönelimimizi *mükemmelen* gerçekleştirmek ise, bu yönelimin ancak orta yoldan geçebileceği açıktır; cesaret atılganlıkla korkaklık arasında yer alır, doğru ölçünün, yavan bir ılımlılığa sahip "merkezci" bir konumla ilgisi yoktur. Ontolojik bir yaklaşımdan ("tözsel düzende" diyor Aristoteles) bu yönelim elbette itidaldir: Kendi doğasını veya özünü mükemmelen gerçekleştiren varlık, ucubeliği andıran uçlardan kaçınır. Fakat yine bu yaklaşım içerisinde "yetkinlik ve mükemmellik düzeninde, erdem bir zirvedir" (1107 a 5).

Böyle bir etiğin, "erdemli" bir gözden veya "erdemli" bir attan bahsetmeye izin verdiği düşünüldüğünde, modern anlayış açısından, tuhaf yanları olduğuna hükmedilecektir belki de: "Bütün erdemlerin, erdemli olan şeyi hem iyi bir duruma getirmek hem de ona ait işi hakkıyla yerine getirmeyi temin etmekte etkisi vardır. Örneğin gözün erdemi hem gözü hem de onun işlevini mükemmel kılar, zira görüşün bizde gereği gibi işlemesi gözün erdemi vasıtasıyladır. Aynı şekilde bir atın erdemi hem onun kendi içinde mükemmel oluşu, hem de düşmanla yüzleşecek sürücüsünü taşıması bakımından elverişli oluşudur (1106 a 15). Erdemli varlık, kendi doğasına ve işlevlerine uygun olarak iyi, hatta mükemmelen işleyendir. Böyle bir etik kavrayışında, sınırlar sorunu "nesnel" bir çözüme kavuşur: Bu çözümün ipuçlarını şeylerin düzeninde, dünyanın gerçekliğinde aramak gere-

kir; tıpkı, organ ve azaların ereğini kavrayan fizyolojistin aynı zamanda bunların, faaliyetlerini hangi sınırlar içerisinde sürdürmek durumunda olduklarını anlaması gibi. Biz modernler için bütün güçlük, incelenecek bir evrenin, deşifre edilecek bir doğanın yokluğu sebebiyle evreni bu şekilde algılamanın imkânsız hale gelmiş oluşundadır.

2. Demokratik Liyakat

Bu yok oluşun, Koyré'nin gayet güzel tasvir ettiği "Kapalı dünyadan, sonsuz evrene" geçişle ilgili olan sebeplerine burada değinmeyeceğim. Bu altüst oluşun hukuk alanı için ne ifade ettiğini başka bir yerde çözümledim.[1] Öznellik tarihi açısından, etik sorunun temel öğelerini baştan aşağı değiştiren şey, Rousseau'yla birlikte yeni bir insan tasavvurunun ortaya çıkışıdır: Bundan böyle insan, "yetkinleşebilir olma" üzerinden, *tarihsel veya doğal*[2] her türlü belirlenimden sıyrılma kapasitesi olarak anlaşılan özgürlük üzerinden tanımlanır; Antiklerin "işlevciliğinin" sonudur bu. Doğal teleoloji fikri anlamını kaybeder nitekim insan, kendine özgü işlevlerden yoksun olan tek varlıktır. Rousseau'yu takiben Fichte'nin de yazdığı gibi insan "hiçlik" ise, bir "doğa"ya ya da deşifre edilebilecek herhangi bir "misyon"a sahip değilse, erdemli davranış, ereklilik açısından düşünülemez olur ve sınırlar meselesi yeniden sorunsal haline gelir: Bir kozmosa, bireyleri içine alan doğal ve aşkın bir düzene her türden referansın yokluğunda, insanın sınırsız özgürlüğünü neyin dizginleyeceğini anlamakta gerçekten de zorlanırız. En azından, Modernlerin ahlakının ortaya koyduğu meydan okuma bu şekildedir.

---

[1] L. Ferry, *Philosophie politique, I: la Nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes.*

[2] Bkz. L. Ferry ve A. Renaut, *Heidegger et les Modernes*, son bölüm.

Bu meydan okuma, başka alanlarda olduğu gibi burada da, "aşkın olanı, içkin olanda temellendirmek", sınırlandırmanın araçlarını –zeminini– dışsal bir düzende değil bizzat öznede aramak gerektiğini söylemektir; bu sınırlandırma artık bir öz sınırlandırma, özerklik olarak düşünülmelidir. İnsanın özü sorunu – insan öznenin tanımı– insan ve insanın fiillerini çerçevesine sığdırmak zorunda olduğu sınırlar sorunundan ayrılamaz gözüküyor. Bu koşullarda, Antiklerin etiğinin insanın doğal erekliliği fikrinden yola çıkarken, Modernlerin etiğinin neden, özgür iradeden ve özerklikten kaynaklanan "iyi niyet" teorisini başlangıç kabul ettiğini anlarız.

Bu noktada yola çıkarsak, ikisi de antik ahlaka kökten karşıt olan iki yöne sevk oluruz: Öznel açıdan mesele, hangi ruhsal eğilimlerin erdemli olduğunu bilmektir; burada, *çıkarsız* fiiller, yani bir şekilde insanın duyusal *doğasına* zıt fiiller sorunuyla karşılaşırız. *Nesnel* açıdan söz konusu olan ise, özgür iradenin gerçekleştirmeyi amaçladığı amaçlardan hangilerinin gerçekten "ahlaki" olduğunu belirlemektir: Böylece ortak iyi ya da "umumi çıkar" sorununun yeni şekli olan evrensellik sorunuyla karşı karşıya kalırız. Aristotelesçilikle nasıl taban tabana zıt olduklarını görmek için bu iki yönü kısaca ele alalım.

Öznellik açısından –herhangi bir fiili tetikleyen niyetler açısından– "iyi niyet" "çıkarsız" niyet şeklinde tanımlanır. *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*'nde Kant'ın yöntemsel biçimde çözümlediği sebeplerden ötürü, Modernler arasında, yalnızca çıkarsız fiilin gerçek anlamda ahlaki olduğu yönünde bir *konsensüs* vardır. İşte Kant'ın ortaya attığı meşhur "yasallık"-"ahlakilik" ayrımının anlamı budur. *Çıkar güderek* bir yasaya daima uyabilirim: (Söz konusu eserde, hırsızlığın yasaklanması örneği) duruma göre tutuklanmak ya da hapsedilme korkusuyla – fakat elbette çıkarın "müspet" olduğu ve cezalandırılma korkusundan

değil de bir karşılık umudundan kaynaklandığı başka örnekler de verebiliriz. Bizi burada ilgilendiren bakış açısından, her iki güdülenimin karşılık geldiği açıktır, zira ikisi de "çıkar güder." Bu koşullarda, fiilim şüphesiz meşrudur (gesetzmässig: yani kelime anlamıyla, "yasaya uygundur"), fakat buna karşın bu fiilin hiçbir şekilde erdemli olmadığını herkes kabul edecektir. Düşünmeye bile gerek duymadan, erdem fikrini çabaya ve liyakate bağlarız; bunlar bizler için, öz çıkarlara, *egoizme* karşı verilen bir çeşit iradi savaş gibidir. Demek ki güdülenimleri açısından ahlaki fiil, yasaya duyulan katıksız saygıyla gerçekleştirilmelidir.

Şu halde yalnızca iyi niyetin gerçek anlamda ahlaki olarak isimlendirilebileceğini görüyoruz: Doğal lütuf olan yetenekler, bizzat hiçbir etik değer taşımaz. Zekâ, kuvvet, güzellik, hatta cesaret yalnızca egoist çıkarlarımıza değil, aynı zamanda suça (yasadışılığa) da hizmet edebilir. Burada, yetkinlik fikrine ne derecede zıt bir kutupta olduğumuz fark ediliyor: Eylem, doğal yeteneklerin mükemmelleştirilmesinden, insana özgü doğaya uygun bir işlevin yerine getirilmesinden kaynaklanmak bir yana, modernlerde, içimizdeki doğallığa karşı bir savaş, egoist doğamızın temayüllerine direnme kapasitesi haline gelir.

Kantçı etiğin olağanüstü gücü, hiçbirimizin farklı terimlerle düşünmeyi tam anlamıyla beceremeyişimizden kaynaklanır. Kant karşıtı olanlar arasında (Spinozacılar, materyalistler, fenomenologlar ya da antik etik yanlıları) liyakat kavramından (sözde kalmak dışında) bütünüyle imtina eden tek bir Moderne rastlayamadım. Felsefe kapısından kovulan liyakat, bizi bu kavrama doğrudan bağlı olmayan önemsiz değer yargılarını sürekli dile getirmeye zorlayan gündelik hayat penceresinden içeri girer daima. Ve beğenelim ya da beğenmeyelim, liyakat kavramının yalnızca modern bir bakış açısından anlamı vardır. Üzerinde yeterince düşündüğümüz takdirde bu kavramın gerçekten de daima,

içimizdeki doğaya direnme, yani *çıkarsız davranma yetisi* anlamına gelen bir özgürlük fikrini içerdiğini görürüz. Örneğin bedensel yahut zihinsel faaliyetlerde, büyük, güçlü, güzel, yetenekli olmanın gerçek mânâda bir erdem olduğunu düşünmek, bizim için pratik açıdan imkânsız hale gelmiştir – ve bu özelliklerin kimi zaman etkisinde kaldığımız olağanüstü çekim gücü yahut yarattığı hayranlık duygusu ne kadar büyük olursa olsun bu böyledir. Zira biz Modernler için çekicilik, etikten değil estetikten doğar.

Öznel bakış açısından liyakat ahlakı demek oluyor ki, bir ödev ahlakıdır: Çünkü mesele artık antiklerde olduğu gibi doğamızı gerçekleştirmek değil, genellikle ona karşı durmaktır, kurallar neredeyse daima *buyruk* şeklinde dayatılır. Ahlaki gerekler bir "yapmalısın!" ya da bir "gerekiyor" formunu alır. Bu kiplikte bize dayatılan amaçların belirli içeriklerinin nesnel olarak neyi içerdiğini açıklamak da gerekir. İşte etiğe dair modern düşünümün ikinci boyutu budur. Burada söz konusu olan yalnızca çıkarlarımızı bir yana bırakma yetkinliği, kendi egoist yapımızdan sıyrılmak değildir. Aynı zamanda kendimize karşı koyduğumuz mesafenin hangi doğrultuda gerçekleştirilmesi gerektiği de belirtilmelidir. Erdemli fiil öznel açıdan çıkarsız ise, *amacı* nedir?

Herkesin bildiği gibi terimin ikili bir anlamı vardır –kaynağı Kantçılığa giden çağdaş "nesnel akıl" kavramı bu anlam üzerinde şekillenir. Amaç *hedeftir*, ama aynı zamanda öznel olmayan, *yalnızca benim için değil başkaları için de geçerli olandır*. Dolayısıyla *ortak* iyi, iki mânâlı bir amaçtır – Kantçı buyruklar doktrini bunu üç boyutta ifade eder: beceri, basiret ve ahlaklılık. Birinden diğerine geçerken hem erekler dizgesinde hem de nesnellik dizgesinde yukarı doğru çıkarız. Beceri buyrukları aslında yalnızca araçlar üzerine düşünür. Bunlar henüz tamamen teknik

veya araçsaldır. Yalnızca "X'e ulaşmak istiyorsan Y'yi yapmalısın" derler; bu amacın peşinde koşmak *gerekip gerekmediğini*, bu amacın dar egoist çıkarlarımdan oluşan alanı aşıp aşmadığı gibi endişeleri yoktur. Beceri Kant için Epikuros'un ahlakına yahut faydacılığa karşılık gelir: Bu ahlakın ulaşmamızı sağladığı "amaçlar", tabir yerindeyse tamamen *öznel* ve *tikeldir*.

Basiretle birlikte –Aristotelesçi *phronêsis'in* karşılığı– nesnellikte bir adım daha yükseliriz: Basiretli insanın takip ettiği amaçlar insanlığın paylaştığı amaçlardır, yetkinlikte olduğu gibi tecrit olunmuş tek tek bireylere özgü amaçlar değildir. Buradaki tipik örnek sağlıktır; *bedenine özen göstermesi gereken bir hayvan olması dolayısıyla her insanın* –intihar durumu hariç– illa ki isteyeceği sağlıktır. Basiret genel olana yahut pek güzel ifade edildiği üzere "sağduyu"ya ulaşır; fakat ahlaklılığın karakteristiği olan kati evrenselliğe henüz ulaşabilmiş değildir. Bunun kanıtı da, ahlak gerektirdiği takdirde "basiretsiz" olmayı da bilmektir: özgürlük içinde tercih edilen fedakârlık modern etikten dışlanamaz.

Dolayısıyla ahlaklılığın amaçları vasıtasıyla gerçek nesnellik alanına dahil oluruz. Burada, fiillerimizin gayesi, mutlak surette herkes için geçerli olan evrensel bir yasa kipliğinde benimsenir. Ancak bu yasa, aklın bir yasası olması dolayısıyla *bizim* yasamızdır, yani burada *özerklik* söz konusudur (ki bu dinsel bir etik anlayışı için geçerli değildir), aşkınlığın içkinlik üzerinde temellendirildiğini söyleyebiliriz: Nedenleri, âdeta kendi içimizde buluruz –aslında burada Akıl, şahsi çıkarımızı göz ardı etmektir. Liyakat, egoist tikel arzular ile erdem sayesinde zafer kazanabilecek evrensel yasa arasındaki içsel gerilime bağlıdır.

Modern etiği iki uğrağı –çıkarsız niyet ve seçilmiş amacın evrenselliği-, insanın yetkinleşebilirlik ve hiçlik olarak tanımlanmasıyla uyum içersindedir. Söz konusu felsefi antropolojide nihai

kaynaklarına kavuşurlar: özgürlük her şeyden önce, "doğal", yani tikel çıkarların belirleyiciliği dışında davranabilme yetkinliğidir; ve tikel olana mesafe alarak, evrensele, dolayısıyla da bir başka insanı dikkate alma durumuna erişiriz.

Yetkinlik özü itibariyle aristokratik ise liyakat de tersine demokrasiden ilham alır: liyakat doğuştan gelen yetenekler düzleminden başka bir düzlemde yer aldığından, hiç kimse ondan *a priori* yoksun değildir. Liyakat "yalnızca" iyi niyet gerektirir. Modernlerin gözünde, Aristoteles'in "doğal" köle ilan ettiği kimse, en az efendisi kadar erdemli olabilir. Ve Kantçı etiğin en meşhur örneklerinden birine göre, bir çocuk, neyin kötü olduğunu bilmeye yetecek zihin açıklığına sahiptir – ki bu, bilinen bariz nedenlerden ötürü Aristoteles etiğinin kati suretle reddettiği bir şeydir.

3. Çağdaş Otantiklik

Çaba, liyakat, görev, buyruk, saygı, yasa, erdem gibi modern etiğin üzerinden tanımlandığı kavramların ifade güçleri yüksektir: Ahlaki idealin gerçekleştirilmesinin ne derece zor bir şey, hatta onlara boyun eğen özne için ne derece *zorlayıcı* olduğunu yeterince anlatırlar. Antik erdemlerin başvurduğu hiyerarşik kozmos şüphesiz yok olmuş ve muhkem dünya geri çekilmiştir. Modern düşünüm yine de bireyin arzuları karşısına yerleştirilen yasanın aşkınlığı fikrine bağlı kalır ve pratik akıl, bir şekilde "içimizde" olmakla birlikte, evrenselliğini ve ampirik insana dışsal olan aşkın konumunu sürdürür. Öz-erklik düşüncesi şüphesiz yasanın, *benim* yasam olmasını gerektirir, fakat yine de *autos* ile *nomos*, kendi ile norm arasındaki farkı iptal etmez. Etik ne psikolojiyle ne de çağdaş pek çok insanı, bütün normları belli bir toplumun durumuna görece tarihsel bir ürün olarak görmeye iten âdetler sosyolojisiyle iç içe girer.

Her şey, yeni başlamış bir dönemde, demokratik bireyciliğin muazzam yükselişiyle ilintili bir değişimle karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor. ABD'de olduğu gibi Fransa'da da gerçekleştirilen mükemmel çalışmalar, özellikle altmışlı yıllardan bu yana, hazcı ve narsisist ideolojilerin geleneksel ahlaki sorunlara nasıl egemen olduğunu gösteriyor. Bunların genel bir tasviri yapılmak istense, kullanacağımız anahtar sözcük yetkinlik ya da liyakat değil, *otantiklik* olurdu hiç şüphesiz. Burada söz konusu analizleri ele almaksızın, etik alanında çağdaş bireyciliği nitelendiren iki eğilimi çok kısaca hatırlatabiliriz.

Esas nokta, her şeyden önce, dayatılan dışsal normlara uymak değil, kendi karakterini ifade etmek, kendini geliştirmeyi başarmaktır. Bell'in özlülüğü ve doğrulu hayranlık yaratan formülünü hatırlayalım: "Bugün geleneksel ahlak psikoloji, suçluluk ise anksiyete tarafından ikame edilmiştir." Aşkınlık kavramı yok olduğu ve kendimizle baş başa kaldığımız için, varoluşsal sıkıntı ve acılar gerçekten de "psişik çatışkı" terimleriyle yorumlanabilir yalnızca: Terapinin din karşısındaki zaferi nihayet garantilenir.

Diğer yandan, otantiklik etiği, "*be yourself*" narsisizmini, *Ötekine* gösterilen saygı ve *toleranstaki* aşırılıkla telafi eder. "Başkalık" günümüzde, diğerleri arasında en sağlam değer, tartışılmaz ve kaçınılmaz paroladır. Bu açıdan, özünde, devrimcilerin "geometrik" evrenselciliğinin en kâmil ifadesi olan insan hakları beyannamesi söyleminin, bugün "farklılık hakkı"nın eşanlamlısı haline gelmiş olması manidardır. Şüphesiz Devrim, Yahudileri özgürleştirdi ve kölelikle savaştı. Yine de hatırlatmak gerekir ki bunu *ilkeler* namına ve *asimile edici* bir ideoloji doğrultusunda yaptı, yoksa şüphesiz tek bir Jakobenin bile aklına gelmemiş olan *kültürel çoğulculuğa* duyduğu saygıdan değil.

Otantiklik etiğinin genellikle (her zaman değil) bizleri sürük-

lediği çıkmazlara –özellikle de kültürel görecelik halini aldığında veya tuzakları görünür hale gelmeye başlayan "farklılıkçı" ırkçılık karşıtlığına dönüştüğünde içine düştüğümüz çıkmazlara[3]– burada değinmeyeceğim. Yalnızca bir sonuç babından, bu etiğin ister istemez bizleri sürüklediği önemli bir zorluğa dikkat çekmek istiyorum.

Haklı ya da haksız (ama bence haklı olarak) burada Modernlerin etiği olarak tanımladığım etik, *sınırlar* sorununa karşılık verme projesinden vazgeçmedi: Artık aşkın bir kozmos içinde konumlanmamakla beraber yine de öznenin aklında bulunan bu sınırlar, ne ahlak ne de hukuk alanında daha az zorlayıcı değildirler. Başkasının özgürlüğünün başladığı yerde benimkinin bittiğini savunan öz sınırlama ilkesi, yasanın evrenselliği ilkesi (entegristleri hiç saymayalım) Heideggerci ya da Thomist yeni gelenekçiler ne düşünürlerse düşünsünler genel birtakım reçeteler sunar; bunlar, âdil mutabakatlar için vazgeçilmez olan kamusal tartışmaların düzenlenmesi aracılığıyla her bir somut durumda özgülleşen reçetelerdir –en azından Modernlerin iddiası budur. Çağdaşların etiği ve otantik olanın kutsanmasıyla ilgili bütün güçlük, *sınır fikrine* yapılan göndermenin yok olmaya başlaması, bireysel gelişme ve farklılık hakkının buyurgan gerekleri tarafından gayri meşru kılınmasıdır. Şayet "yasaklamak yasak" ise, en büyük günah dogmatizm olur ve dogmatizm tam da Modernlerin *aklın* hakikati olarak benimsediği şeyle karışmaya meyleder. Rasyonalizm nefreti, otantiklik etiği üzerinde kök salar ve kısa bir süre öncesine kadar çağdaş felsefenin özgünlüğü olan rasyonalizm eleştirisi, biliminsanlarının dünyasına kadar uzanan yankılar bulur –neşeyle aklı ayaklar altına alan epistemoloji ça-

[3] Pierre-André Taguieff'in güzel kitabına daima başvurulmalıdır, *la Force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, La Découverte.

lışmalarının kazandıkları başarı da buna tanıklık eder.

İşte *68 Düşüncesi*'nde "özerklik" ile "bağımsızlığı" birbirinden ayırırken ve "öznenin bireyin ortaya çıkışıyla öldüğü"nü yazarken savunmak istediğimiz tez temelde buydu. Aklın yapı bozumu, yani modern öznellik ile liberal dünyayı birbirine bağlayan sıkı, fakat paradoksal ilişkinin altını çizmekti söz konusu olan; bu dünyada bireyciliğin doludizgin gelişimi, olguların değil yalnızca yorumların olduğunu savunan görececi ideolojilerin ortaya çıkışını getirdi.

Yine de bu özelliği vurgularsak ve onu modern özne ile çağdaş birey arasında gerçek bir çatışkı haline getirirsek, "boşluk çağı" başlayalı beri Batının mahkûm olduğu amansız çöküşün arka planında Aydınlanmanın altın çağının yitip gittiğini düşünürsek yanılırız. Estetik tarihi bize bunu öğretti ve bu öğreti kanımca etik için de geçerlidir: Dünyanın geri çekilmesi düşüşle eşanlamlı değildir. Bu geri çekiliş yeni ufuklar açıyor ve bu ufukları, yeni muhafazakârlık kolaycılığına düşmeden kavramakta sonsuz fayda vardır. Hiçbir şey bu yeni ufukların masalsı olacağını garanti etmiyor, fakat bunların bizi, kaçınılmaz olarak totalitarizmin yeni şekillerine sürükledikleri yönünde de hiçbir kanıt yok. Hoşnutsuzluğun burada yeri yok: en azından halihazırda var olanın anlaşılması bunu doğrulamadığı sürece. Oysa bugün bu görevin herhangi birileri tarafından başarılmadığı ortada.

Bilim ve tekniğin, özellikle de gündelik yaşantı alanında ilerlemesinin, sınırlar sorununu yepyeni ve aciliyet ifade eden terimlerle ortaya çıkardığı yadsınamaz. Bireyci ideolojinin bu soruna kesin çözümler getirmekte bize pek yardımcı olmadığı ve böylesi bir belirsizliğin meydanı piyasanın katı kurallarına bıraktığı, ihtimalin de ötesinde bir gerçektir. Bu olgunun, geleneksel düşünce şekillerine geri dönmek üzere, bizi hukuksal hümanizmi sor-

gulamak konusundaki eleştirel yargılarımızı askıya almaya iten basit bir kökensel kötülük anlayışının ifadesi olması ise, tersine fazlasıyla şüphelidir ve bu açıklanması gereken iki sebepten dolayı böyledir.

Öncelikle hümanizm ve bireycilik arasında tam bir sürekliliğin olduğu şüphelidir ve buradan kalkarak, hümanizmden ziyade bireyciliğin mahkûm edilmesi sonucuna varmak meşrudur: Estetikte olduğu gibi etik alanında da, moderni çağdaş olandan mümkün mertebe itina ile ayırmak can alıcı öneme sahiptir. Tarihin Heideggerci okunuşunu radikalleştirmek pahasına, Kant'tan Nietzsche'ye kadar, kopuşların da en az süreklilikler kadar önem taşıdığı kabul edilmelidir.

İkinci olarak ve özellikle: Öznenin özerkliğiyle bireyin bağımsızlığı arasında bu şekilde çizilen ayrım üzerine doğrudan doğruya bir değer yargısı yüklemekten imtina etmek gerek. Zira bireyin bağımsızlığı, özneye atfedilen ahlaki özerklikle ilgili olmasa da, salt tüketimci faaliyetlere indirgenebilir de değildir. *Yaşam döngüsünün hayvaniliği ile özerkliğe ulaşma çabasında bizlere yol gösteren erdemli eylemler arasında, estetiğin model sunduğu bütün bir ara faaliyetler alanı mevcuttur* ve bu alan, bireyliğe büyük verimliliğe sahip çeşitli ifade şekilleri sunar. Bu tespiti göz ardı etmek, doğrudan doğruya kültür alanını görmezden gelmek riskini taşır, böylelikle aşkın yasanın ya da hayata içkinliğin vs. lehinde ya da aleyhinde olmak üzere, ikili bir hayat tercihiyle hiçbir şekilde karşı karşıya kalmayız. Çağdaş dönemde görülmemiş olan şey, kendi aralarında karşıtlıklarla dolu görünen üç etik çağının birbirlerini iptal etmemeleridir: otantiklik gerekliliği, yetkinlik ya da liyakat ilkelerinden bütüncül ve kesin bir feragati gerektirmez. Tam tersine, şayet yanılmıyorsam bugün, demokratik dünyanın göbeğinde yetkinlik ilkesine bir geri dönüşe şahit oluyoruz, bununla birlikte liyakat ilkesi de asla

tam anlamıyla etkin olmaktan çıkmamıştır. Gerçekten de otantiklik gitgide *gerek erdemin cesareti, gerekse cezbetme gücü eşliğinde* değer kazanmaya başlar, *yani sergilenişi başkasının onay ve hayranlığını kazandıran bir içsel zenginliğin otantikliği* olduğu zaman değer kazanır. İfade etmek için ifade etmek artık geçer akçe değil ve gösteri toplumu karşıtı söylem, bu noktada aydın takımının en yaygın reçetelerini izleyerek, sözde hiç olmadığı kadar yıkıcıymış gibi görünmekle birlikte hâkim ideoloji haline geldi.

Bireyin ne yalnızca özerklik (modern ahlaklılık) ne de yalnızca tüketici bağımsızlık (çağdaş otantiklik) olduğunu söylemek, bireylik kavramının en derin mânâlarından birini dile getirmektir: Unutmayalım, birey her şeyden önce eşsiz olduğu için diğerlerinden ayrılan bir atom, parçalanmaz bir varlıktır. Hiçkimse kendiliğini ve bağımsızlığını kabaca öne sürerek diğerlerinden ayrışamaz. *Tinin Fenomenolojisi*'nin modellik ettiği bir savlamaya göre, duyusal kesinliğin diyalektiği uyarınca, salt tikelin yoğunlaşması tersine dönüşür ve soyut tümelin sıradanlığı içinde yiter. Her birimiz bireyleriz, burada ve şimdideki "ben"leriz ve bizi diğerlerinden ayıran bu "tikellik" değildir. Ne de hatta doğal ve toplum yapısı ürünleri tüketme kapasitemizdir. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin açtığı ve Alman romantizmi tarafından yeniden ele alınan düşünüm sahası içerisinde, gerçek bireylik yalnızca somut tikellik ile tümelin sentezinde bulunabilir. Bireyin bu şekilde ortaya çıkabilmesi için, hem tikel hem de buna karşın genelleştirilebilir olan bir içerikle zenginleşmiş olması gerekir. Bu sayede ve yalnızca bu sayede otantiklik gereği yerleşebilir. Şu halde bireylik, Hegelci estetikte sanatın zirvesinin tanımladığı ideale benzer. Bu bağlamda anlaşıldığında bireylik, tüketimin herhangi bir şekline, "canımızın istediğini" yapmaktan ibaret olan keyfi özgürlüğe indirgenemez.

Estetik tarihi tarafından aydınlatılan etik düşünüm bugün artık yetkinlik, liyakat ve otantiklikten ibaret bu üç boyuttan imtina edemez. Her etik gereklilik, kozmolojinin sınırları dışında düşünmek durumunda olduğumuz bir genel sınırlar teorisinin dış hatlarını çizer; elbette dünyanın geri çekilişi tarafından ortaya konan meydan okuma ile aynı düzlemde durmak ve kayıp Geleneğin aldatmacalarına kapılıp gitmek istemiyorsak...

EK I
LAMBERT'İN FENOMENOLOJİSİ

İlk ve Son Bölümlerin Sunum ve Tercümesi

Baumgarten'in *Aesthetica*'sı gibi Lambert'in *Fenomenoloji*'si de, doğru ve yanlıştan eşit uzaklıkta olan bir hakikat düzenini hedefler: "Aslında doğru ve yanlışı basitçe zıtlaştırmamalıyız, bilincimizde bu iki olasılığın arasında bir ara alan, görünüm alanı dediğimiz bir alan vardır (§ 1). Yine de görünüm ile hata arasında çabucak atılan bir adımlık mesafe söz konusudur, zira Lambert perspektif üzerine kaleme aldığı 1759 tarihli eserinde, "görünür şeyler, gerçekte olduklarından bambaşka bir şekilde göze çarparlar" der. Bu tema, birkaç sene sonra *Fenomenoloji*'nin birinci paragrafında yeniden ele alınacaktır: görünüm, "şeyleri sıklıkla olduklarından farklı şekilde temsil etmemizin ve bunları gerçekten oldukları şekliyle değil de göründükleri halleriyle ele almanın kolay olmasının sebebi de budur [...]. Görünüm kuramı ve bunun insan bilgisinin doğruluğu ve yanlışlığı üzerindeki etkisi, fenomenoloji isimini verdiğimiz temel bilimin bir kısmını oluşturur" (§ 1).

Felsefe geleneğinde Platon'dan beri geçerli olduğu gibi Lambert'te de, görünüm kavramı ikircil bir kavramdır: Bu kavram hem şeyin *görünüşünü* hem de bu görünüşün *bozulmasını*, hem *tezahürü* hem de *yanılsamayı* ifade eder. İlk durumda, görünüm gerçeklikle zıtlaşmaz; hatta gerçeğe ulaşmakta tek yoldur. İkincisinde ise tersine, bizi gerçekten uzaklaştırır: "Görünümün sayısız kademeleri vardır [...]. İlk kademede, şey tam olarak olduğu gibi görünür: dolayısıyla da görünüm ile hakikat örtüşür [...]. Bu ilk kademeden sonra, şeyin görünümünden farklı olduğu ve duyu ve sinirlerden başka kaynaklardan gelen temsiller duyuma karışır ve şeyin imajını değiştirir..." (§ 44).

Öyleyse fenomenolojinin ikili bir görevi vardır: Görünüm, şeyin bozulmamış bir tezahürü olduğunda mesele yalnızca bu görünümün sürekliliğini temin eden yasaları; farklı koşullardan yola çıkarak, şeyin hüviyetini ortaya koymak olacaktır. Buna karşın görünüm bozulma olduğunda ise fenomenoloji, tahrifatı ortadan kadırmak için onun kaynaklarını belirlemelidir – farklı kaynakları, farklı görünüm türlerini sınıflandırmanın belirleyici oluşunun ve *Fenomenoloji*'nin ilk bölümünün konusunu teşkil etmesinin sebebi budur.

Duyulur olanın kuramı oluşuyla *Fenomenoloji*'nin, Leibniz-Wolff sisteminde nasıl bir gedik açtığını ve *sonlu* ya da "estetik" bir bilgiyi hesaba katmak zorunluluğunu ne şekilde ortaya koyduğunu anlamayı sağladığı için bu sınırlandırmanın ilkelerini belirtmekle yetineceğim.

Zemin ilkesi uyarınca Lambert, şeylerin görünümündeki her tür değişimin tikel bir kaynaktan ileri geldiğini kabul eder. Gelgelelim yalnızca üç mümkün kaynak vardır:

– *nesnel görünüm*, nesnedeki gerçek bir değişimden kaynaklanır;

– *öznel görünüm* (örneğin ihtirasların, hastalığın vs. etkisiyle) öznenin alımlama yetilerindeki bir değişimden kaynaklanır;

– *görece görünüm* ikili bir veçhe arz eder: Ne öznenin ne de nesnenin değiştiği durumlarda, görünüm farklılıkları ancak bunların ilişkilerinden kaynaklanabilir. Bu da gerçek anlamda göreli görünümdür. Fakat görünüm sabit kaldığı halde, hem nesnenin hem de duyuların değişmesi de olanaklıdır.

Gerçekte ilk iki kaynak hiçbir zaman tamamen ayrılabilir değildir (§ 31). Tek başına öznel görünüm yalnızca boş bir imajdan, nesnel görünüm ise bir soyutlamadan ibaret olacaktır: "Düşünen bir varlık olmadan, onu görünüm olarak teşkil eden şey daima eksik olacaktır." Yine ilave edilmelidir ki, görünüm "patalojik" (Lambert buna "organik" de diyor) yahut "fizik" olabilir (§ 20): Patalojik (veya organik) görünüm, sanrılarda olduğu

gibi, hiçbir dış nesne tarafından oluşturulmayan görünümdür. Dolayısıyla öznel görünümün bir uç durumudur. Tersine, fizik görünümün kaynağında bir dış nesne bulunur: Dolayısıyla da asla tamamen öznel değildir. Nihayet Lambert, organik görünümle fizik görünüm arasındaki ayrımın felsefe tarafından olumsuzlanmasından kaynaklanan görünümü "idealist görünüm" olarak adlandır.

Bu şekilde tanımlanan görünüm (burada tam bir çevirisini bulacağınız) I. Bölümün konusu olan beş asli alanda karşımıza çıkar: "Başkasının yazı, söz ve işaretlerini yorumlamayı" içeren "hermenötik görünüm" ve "genel olarak göstergelerin kullanımına" dair "semiotik görünüm" başlığı "Düşüncelerin ve şeylerin isimlendirilmesinin kuramı yahut semiotiği" şekilinde olan *Neues Organon*'un üçüncü kısmında esas itibariyle ele alınacaktır. (Lambert, ilk "fenomenoloji"nin yazarı olmakla kalmaz; aynı zamanda ilk "semiotik"in de yazarıdır.) "Duyusal görünüm" isminin de işaret ettiği gibi, duyarlık düzeyinde ortaya çıkan görünümdür. "Psikolojik görünüm" anlık ve akıl haricindeki zihni yetilere ilişkindir; bu noktada Leibnizci geleneğe sadık olan Lambert'e göre, bu ikisi bir görünümün kaynağı olamazlar (§ 19). Bu çeşit görünümler, genellikle bilincin kusurundan yahut da hayal gücünün bilgi üzerindeki etkisinde kaynaklanır; yani çoğunlukla özneldir.

Bu sınıflandırmalar, şüphesiz çok şekli ve skolastik görünecektir. Büyük kısmı gerçekten de öyledir ve *Fenomenoloji*'nin bazı bölümlerinin zafiyetini inkâr etmek beyhudedir. *Fenomenoloji*'nin önemi bambaşka bir yede, Lambert'in 4. ve 266. paragraflarda *optik* ve *perspektife* referansla eskizini çizdiği projededir: *Fenomenoloji* aslında "aşkın" bir optik ve "aşkın" bir perspektif olmak amacındadır. Bu ifade basit biçimde şöyle açıklanabilir: Optik yasaların keşfi sayesinde bilim insanları hakikate ulaşma yolunda görünüm aşamasını aşmayı başardılar: Örneğin bir sıvıya vuran ışının kırınım yasasını biliyoruz ve bu bilimsel

bilgi sayesinde duyusal görünümü doğrulayabiliyor, hakikate ulaşabiliyoruz. Görevi gezegenlerin görünür hareketlerinden gerçek hareketini çıkarsamak olan astronomi optiğin en temel uygulama alanıdır. İlk aşamasında fenomenoloji optikten esinlenmek, onu model olarak alıp genelleştirmek, optiği "düşünce alanına yaymak" zorundadır. Bu da aslında kolaydır, zira "düşünce alanı söz konusu olduğunda, 'bakış açısı', 'taraf' gibi kavramları kullanma alışkanlığına uzun zamandır sahibiz, tıpkı, idrakimize göz isnad etmemiz ve görüş kavramını soyut şeyler için de kullanmamız gibi" (§ 27).

Demek ki optiğin görme ile ilişkilerinin aynısı, entelektüel ve moral görüler ile fenomenoloji arasında kurulduğu ölçüde, fenomeonoloji de bir "aşkın optik", yani "metaforik" ve "genel" bir optik olacaktır: Nasıl optik "fenomenleri kurtarmayı", bir şeyin çeşitli görünümlerini hesaba katmayı amaçlıyorsa, *Fenomenoloji* de, aşkın bir optik gibi, öznel bakış açılarının verdiği görünüm ile değişmez gerçeği "temelde" birleştiren ilişkiyi açıklamaya çalışacaktır. *Fenomenoloji*, "her çeşit görünümde, gerçek ve doğru olanı genel bir şekilde belirlemekle" ilgilenecek, bu amaçla, "görünümden gerçeğe ve doğruya ulaşabilmemiz için görünümü yaratan ve onu değiştiren tikel neden ve koşulları" çıkarsayacaktır (§ 266).

Öyleyse Baumgarten'in *Aesthetica*'sı gibi, Lambert'in *Fenomenoloji*'si de duyulur dünya ile akli dünya arasında bir türdeşlik varsayar. Aşkın optik oluşuyla *Fenomenoloji*, Platoncu felsefi geleneğin amacına katılır ve görünümden gerçeğe gitme iddiasındadır; *aşkın perspektif* oluşuyla da ilkinden tam tersi bir yol tutarak *genel estetik* haline gelir: Optik sayesinde ressam (ve benzer olarak, aynı zamanda şair, müzisyen ve hatip vs. de) görünümün yasalarını tanır; dolayısıyla da bu yasaları zıt yönde de kullanabilir, görünümden gerçeğe gitmek yerine, biliminsanının yaptığı gibi geçekten görünüme gidebilir. Perspektif tersyüz edilmiş optikten başka bir şey değildir; hakikat görünümüne sa-

hip bir resim ortaya koymayı sağlar. Ve "aşkın" yani türdeşlik dolayısıyla diğer sanatlara uygulanmak için metaforik ve genel kılınması gereken de işte bu perspektif anlayışıdır. *Fenomenoloji*'nin estetik soruna ayrılmış son bölümünde Lambert, optikten perspektife geçişi şu terimlerle ortaya koyuyor: "En geniş anlamıyla fenomenolojinin, gerçekten yola çıkarak görünümü ve bunun tersine, görünümden yola çıkarak gerçeği belirlediği ölçüde aşkın bir optik olarak isimlendirilebileceğine [...] daha önce işaret ettik. Gözle ilgili olarak optiğin yaptığı şey de budur. Fakat burada daha da ileri gidilir ve optik, perspektifle birlikte, görünen şeylerin görünümlerini çizme ya da şeylerin görünen şekillerini resimlendirme yollarını sağlar öyle ki resim göze, bu ikisi en uygun açıya sahip olduklarında, şeyleri tam olarak olduğu gibi gösterir" (§ 266). Estetik, perspektif düşüncesini genele yaymaktan ibaret olacaktır. Örneğin tiyatrodaki üç birlik kuramının, resim için perspektif olduğu söylenir: Pespektif, harekete gerçek görünümü vermeyi sağlar; bu görünüm, pek çok yerde olanları bir yerde ve uzun yıllara yayılmış olanları kısa bir zaman içinde temsil ettiğimiz takdirde kaçınılmaz olarak dağılacaktır (§ 269). Öyleyse perspektif gibi üç birlik kuralı da, *gerçeksiliğin* (*vraisemblable*) yaratılmasını sağlamak gibi temel bir işleve sahiptir.

Demek ki pek çok açıdan *Fenomenoloji*, klasisizmin genel kuramı gibi görünür: Burada sanat, hakikat terimleriyle ya da daha doğrusu, hakikatin gerçeğe benzer sunumu olarak düşünülür. Perspektif üzerine yazdığı çok sayıda matematik ve estetik içerikli yazıda Lambert, "çizimcilerin icadı [...] olan, cetvel ve pergeli kullanmadan basit bir göz atış ile çizilen, gerçek mânâda, hiçbir şeyi temsil etmeyen", tamamen bir "yamama"dan (*Flickwerk*) ibaret olan ve bu nedenlerle de yalnızca "cahiller"in hoşuna giden "manzara resimlerini" eleştirir. Lambert oldukça klasik bir tarzda şöyle belirtiyor: "Bir manzara, perspektif kurallarına göre çizildiğinde ise durum tamamen farklıdır. Bu resimlerde basit göz ayarı yerine cetvel ve pergel kullanıldığı için, ressam

çizimin tam doğruluğuna kânidir. Bilgili kişilerin en ciddi tetkiklerinden geçecektir, hatta bilgili olmayanlar bile resmin bütününde zorunlu olarak hüküm süren doğallığı [...] zevk duyarak hissedeceklerdir [...]. Örneğin manzara resmi çizerlerken ressamlara, yamama (*Flickwerk*) yapmamaları ve pek çok değil de tek bir manzara ortaya çıkacak şekilde çizmeleri söylenmelidir",[1] ki bu da yalnızca perspektif yasalarına uymakla sağlanabilir.

Baumgarten'in *Aesthetica*'sı için geçerli olduğu gibi, *Fenomenoloji*'de de klasisizmin genel teroisini görmek indirgeyici olacaktır yine de. *Fenomenoloji* yalnızca başlığıyla bile klasik rasyonalizm çerçevesinde kalınarak açıklanamayacak duyulur dünyaya, insana özgü olana önem atfetmektedir: Baumgarten gibi Lambert de, Leibniz ve Wolff'un felsefesinden yola çıkar; yine onun gibi, bu felsefeyi, önceden tesis edilmiş ahengin tanrıbiliminden ziyade, sınırlı bilginin bakış açısını seçerek sınır noktasına taşır.

Bu tezi desteklemek için, Wolffçu ilkelere bağlılığına karşın Lambert'in, temsile dışarlıklı bir kendinde şeyin varlığını işin içine dahil etmeden bir nesnellik tanımı yapmayı imkânsız bulduğunu hatırlamak gerekir. Asıl yapıtı *Architectonic*'in bir yerinde Lambert, Wolff'a karşı çıkar ve metafizik hakikati temsillerin basit ilişkisine indirgeyen teoriyi "idealist" olmakla eleştirir. İşte bu kısmın tam bir çevirisi: "Metafizikte, metafizik hakikat, şeyler ve şeylere ait parçalar arasındaki düzen üzerinden tanımlandı. Mantıksal hakikatin, hata ve yanlıştan, metafizik hakikatin ise rüyadan ayrılması gerektiği düşünüldü. Oysa metafizik hakikatle rüya arasındaki faklılığı, rüya içeriğinin kendinde veya uyku durumunda tecrübe ettiğimiz şeylerle ilişkileri içinde bir tutarlılığa, bunların gerçek dünyanın bir parçası olmaları halinde sahip olacakları tutarlılığa sahip olmayışları olgusuna dayandırdık. İşte bu şekilde, metafizik hakikatin özünü kâmil niza-

[1] Bkz. J.-H. Lambert, *Anlage zur Perspektive*, s. 82.

mın içinde aradık ve onu şeylerin nizamı üzerinden tanımladık. Fakat metafizik hakikat böylelikle mantıksal hakikatten ayrılmış olmaz, çünkü bu sonuncusu da tam bir ahenge sahiptir, bütünüyle düşünülebilirdir (*gedenkbar*), mükemmelen tutarlı ve temellendirilmiştir. Uyku durumunda gördüğümüz, hissettiğimiz, anladığımız ve temsil ettiğimiz şeyler, hiçbiri var olmamakla birlikte düşünülebilir ve bütünüyle tutarlı olabilirler. Öyleyse böyle bir tutarlılığın, bir şeyin var olabileceğini tam olarak kanıtlamaya yetmediğini görürüz; buna karşın elbette varoluş veya var olma imkânı bu tutarlılık olmadan mümkün değildir. Kolaylıkla anlaşılıyor ki, cisimleri ve kuvvetleri bunlara eklemek gerekir" (§ 304).

Lambert'in burada haber verdiği şey, Kant'ta merkezi olacak bir ayrım, mantıksal imkân ile reel imkân arasındaki ayrımdır: çelişmezlik ve zemin ilkesi (tutarlılık) reel imkânı ya da metafizik hakikati tanımlamaya yetmez: Bunlar yalnızca negatif bir ölçüt, zorunlu, fakat yeterli olmayan bir şart ortaya koyar. Ve *Architectonic*'in X. Bölümü durmadan şunu vurgular: "Mümkünü istediğimiz kadar düşünülebilir (*gedenkbar* = çelişmez) olarak adlandıralım, var olma imkânı içerilmediği takdirde, bütün imkânlar hiçtir, tamamen hayalden ibarettir" (§ 297), bu da, yalnızca zemin ilkesinin değil, fakat özellikle cisimlerin ve kuvvetlerin, yani *temsile dışsal olan bir göndergenin* işe dahil olmasını gerektirir. Dolayısıyla Wolffçu metafizik Lambert'in gözünde salt formel, biçimsel bir metafizik olarak kalır – bu metafizik, ifadeye Kant'ın vereceği anlamada, bir "genel metafizik"ten, kavramların basit *mantıksal* analizinden ibarettir-, gerçekliği kavramayı asla başaramaz, salt *ilişkiler* düzeyinde kalır. Ve "hiçbir şeyi, salt ilişkilerden yola çıkarak belirleyemeyeceğimiz için, ontolojideki zorluk daima, varsayılan düzenden gerçeğe nasıl ulaşılacağını bilmekten ibaret olacaktır" (§ 43).

Ontolojiyi, dünyanın tekbenci ya da egoist bir tasarımı olarak eleştiren Lambert, esasen yalnızca Locke'tan değil, özellikle

de Wolff sisteminin ilk büyük Alman eleştirmeninden, yani Christian August Crusius'tan esinlenmiştir. Crusius 1754'te *Entwurf der notwendigen Vernunft-Wahrheiten* başlıklı bir eser yayımlamıştı ve burada Leibniz'in idealizmine aynı saldırıya rastlarız: "Şayet bir monadın özü, diğer monadları temsil etmek ise ve diğerlerinin özü de bu ilkini temsil etmek ise, ne o monadın ne de diğerlerin özü için mutlak bir kavram belirlenmiştir" (§ 423). Basit bir eleştirinin de ötesinde Crusius, reel imkâna ulaşmak için çelişmezliğe (mantıksal imkân), *kuvvet*, *mekân* ve *zamanın* eklenmesinin zorunlu olduğunu belirtiyordu (§ 59).

Bu tip bir eleştirinin, Leibnizciler gözünde naif olması ve Leibniz'in sistemi içinde, en azından başlangıç düzeyinde, bu eleştiriye bir karşılık bulmanın mümkün oluşu burada pek önemli değildir. Buna karşın anlaşılması gereken şey, bu realizm arzusunun hangi sebeplerle, Leibnizci idealizmde bir gedik açmaya sevk ettiğidir – ki bu gedik, önce fenomenoloji sonra da estetiğin dolduracağı bir entelektüel alan haline gelecektir.

Crusius'u takip eden Lambert'de nesnelliğin iki ölçüte göre tanımlandığını gördük: Çelişmezlik ve temsillerin düzenlenişine ek olarak cisimler ve kuvvetler: Yani daha sonra Kant için geçerli olacağı gibi Lambert'in gözünde, varoluş, verili bir şey, ne özneye ne de basit bir temsile indirgenebilen bir şeydir (*Architectonic*, § 94 ve 374). Lambert'in, *Neues Organon*'un ilk kısmında (§ 660) yine belirttiği gibi: "Tecrübe bizde kavramları gerektirdiği için, şayet bu kavramların temsil ettiği basit imkânlarla yetinecek olursak, tecrübenin özü olan varoluşa dair belirlenime ulaşamayacağımız açıktır." Demek ki metafizik hakikat iki kaynağa sahip olmalıdır: Elbette düşünen bir özne bu kaynaklardan birisidir; fakat aynı zamanda düşünceye dışsal olan *gerçek* bir temel (zaman ve mekânda bulunan katılar ve kuvvetler) vardır: "Metafizik hakikat olmaksızın mantıksal hakikatin saltanatı bir saf hayal olacaktır ve bir *suppositum intelligens*'un yokluğunda bu bir hayal bile değil, düpedüz hiç olacaktır." Metafizik haki-

kat öyleyse "bir yandan gerçekten düşünülmek için, düşünen bir varlığı, öte yandan da, düşünülür bir nesne olan şeyin kendisini" gerektirir (*Architectonic*, § 299).

Mantıksal hakikat ile aşkın hakikat arasındaki farkın Lambertçi tanımı, aşikâr olduğu üzere Locke ve Leibniz'i gerçek anlamda uzlaştırmaktan ziyade bunların tezlerini birbirine eklemeyi içermekle beraber, Kant'ın yaptığı tanımı haber verir. Mantıken Lambert'in, ilk *Kritik*'in temel sorununu yakalaması gerekiyordu: Bu sorun, temsillerin bunlara dışarıklı olan nesnelerle ilişkisidir – nesnelliğin temsiller *düzenine* indirgendiği Wolffçu idealizmde bu sorunun ortaya konmasını gerektirecek hiçbir neden yoktur.

Edmund König'den Ernst Cassirer ve Otto Baensch'e kadar en iyi Lambert yorumcuları, temsilin nesneyle ilişkisine dair eleştirel sorunun, Wolffçu idealizmi ciddi bir şekilde sorgulayan terimlerle ve doğrulukla ortaya konmakla beraber Lambert'te hiçbir çözümü olmadığını düşünerek onun felsefesini eleştirelciliğin eksik bir taslağı şeklinde okudular: Bu bağlamda Cassirer şöyle yazıyordu "tecrübeyle kavram arasında, şeylerin gerçekliğine dair geçerli yargılar için gerekli olan bu bağ, yalnızca mutlu bir tesadüfün sonucu mudur yoksa bunun için nesnel açıdan zorunlu bir teminata sahip miyiz? En nihayetinde Lambert'in bu soruya verdiği cevap her şeye karşın ontolojinin bildik dümen suyu üzerinde yer alır"[2] ve Cassirer, alıntılara dayanarak, Lambert'in son kertede Leibnizci önceden tesis edilmiş ahenk kavramını nasıl rehabilite ettiğini açıklar. Oldukça benzer bir şekilde König, Lambert'in konumunun sağlamlığını sorgular: Hem öznelin (yalnızca mümkün olanın), hem nesnelin (cisimler ve kuvvetlerin) alanına karşı konumlandırılan bilen özne, "kendisine verili olanın hangi ölçüde cisimler ve kuvvetlere ilişkin olduğunu (zira

[2] E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neuren Zeit*, II, s. 545.

duyu yanılmalarında bu çeşit bir ilişki de vuku bulabilir) soracaktır; Lambert'in kavramları bu sorunun gerektirdiği cevabı hiçbir şekilde desteklemez."[3]

Açıkça söyleyelim: *Fenomenoloji*'nin tamamıyla bu soruya cevap vermeye ayrıldığını görmemek için Lambert'i gerçekten de Kant üzerinden okumak gerekir. *Fenomenoloji*'nin en temel, belki de tek amacı mantıktan gerçeğe geçişi sağlamaktır ve bunu da, görünümün mümkün bütün veçhelerini dağıtarak ve böylelikle de bizlere, *temsillerimizi dışımızdaki bir şeyle ilişkilendirme iznini vererek yapar*. Alıntıladığımız pasajda König'in de işaret ettiği gibi, tam da yanılgı, rüya ya da sanrılar içerisindeyken (gerçekte, salt içsel bir görünümle karşı karşıya olduğumuz halde) bir temsili hatalı olarak onun dışındaki bir şeyle ilişkilendirdiğimiz içindir ki bir *fenomenolojiye*, yani bir fenomeni dışsal bir gerçeklikle ya da yalnızca içsel bir nedensellikle ilişkilendirmekte ne derece haklı olduğumuza karar vermeyi mümkün kılacak bir kurama gerek vardır.

Başka ifadelerle: Lambert, temsillerin düzenli ilişkileri şeklindeki Wolffçu nesnellik tanımından koptuğu için, o çağda "egoistler" olarak isimlendirilen zatların sorunsalıyla yüz yüze gelmek zorunda kalmıştır: Bunlar kuşkusuz Berkeley ve Malebranche, fakat aynı zamanda Leibniz ve Wolff'dular, zira bu son ikisi de temsillere dışarlıklı bir gönderge varsayımına başvurmadan nesnellik sorununu çözdüklerini iddia ediyorlardı. *Fenomenoloji*'nin terimlerini kullanan *Architectonic* işte bu bağlamda, "şeylerin kendileriyle görünümleri arasındaki fark"a ilişkin zorluğu haber veriyordu: "Zamanı, mekânı, hareketi, devindirici gücü ve dolayısıyla bütün cismani dünyayı, *fenomen* adı altında, görünümden ibaret olarak anlayarak, ontolojide çok ötelere gitmiş olduk [...] Kuşkusuz cismani dünyanın, bizim gözümüzde an-

[3] E. König, "Uber den Begriff der Objektivitat bei Wolff und Lambert mit Beziehung auf Kant," *Zeitschrift für Philos.*, LXXXV, s. 292.

cak görünüm modunda ortaya çıktığını ve pek az durumda görünümün diliyle gerçeğin dilinin örtüştüğünü ispatlayabiliriz. *Fenomenoloji*'de uzun uzadıya geliştirdiğim düşünce budur, fakat bundan hiçbir şekilde cismani dünyanın salt görünüm olduğu sonucu çıkmaz" (§ 43). Ve Lambert, *Fenomenoloji*'nin bu vazifesini açıklamak için şöyle ekliyor: "Böyle olsa (cismani dünya salt görünümden ibaret olsa) bile görünümden çıkarsanan kavramlar, kendisini kullanarak gerçek ve doğru olanı bir şekilde tespit edebileceğimiz ilksel malzemeyi bize sağlamak durumundadır. Astronomlar tarafından uzun süreden beri kullanılan bu yöntem de *Fenomenoloji*'de belirtilmiştir."

Dolayısıyla astronomi ve optiğin yöntemleri açısından söz konusu olan, görünümden doğruya, mümkünden gerçeğe gitmektir: Fenomenolojinin bu işlevi, metafizik hakikatlerin apaçıklığıyla, matematik hakikatlerin apaçıklığı arasındaki farkı konu alan Lambert'in 1763 Berlin Akademi yarışması için kaleme aldığı bir metinde sunulmuştur. *Über die Methode die Metaphysik, die Theologie und die Moral richtiger zu beweisen* (Metafizik, Teoloji ve Morali daha kesin bir şekilde ispatlamaya yarayan yöntem üzerine) başlıklı bu denemede Lambert, kesin olan matematiği, metafizikle aynı kavramları ortaya koyması ölçüsünde, metafiziğin modeli haline getirmenin ne kadar uygun olduğunu ispatlamaya çalışır. Fakat Lambert burada da, ideal hakikatlerden "reel" ya da "metafizik" hakikatlere geçiş sorunuyla karşılaşır; ve bu sorunu çözmek için teklif ettiği yol şöyledir: "Söylediklerimiz, metafiziğin (dönemin yaygın kullanımı uyarınca metafizik terimi, mantığın ya da matematiğin salt ideal hakikatleri karşısında "reel" olan hakikatler alanını gösterir) en azılı düşmanlarının gözünde bile tartışılmazdır. Geometri ve mantık ideal bilimlerdir ve egoist, metafizikte kendi tecrübe etmediği hiçbir şeyi kabul etmez. Kendi dışındaki her şey onun için görünümdür. Kendi alanında onu sonuna kadar takip etmeli ve kabul ettiği görünümlerden gerçeği çıkarmaya yetecek gerekçelere

varıncaya kadar kendisine bu görünümleri sunmalıyız. Başta önlerinde göksel devinimlerin görünümlerinden başka bir şey olmayan, fakat bunlar vasıtasıyla gerçeğe ulaşan astronomların yaptığı da budur" (§ 33).

Gelgelelim biliyoruz ki astronomiyi örnek verirken Lambert'in aklındaki, ona göre astronominin felsefeye genelleştirilmiş şekli olan fenomenolojidir. Fenomenoloji'nin projesi demek ki, tabir yerindeyse materyalisttir, zira "egoist karşısında, astronominin örneklerini sunduğu gibi, görünümden gerçeğe varılmalıdır" (§ 36). Yöntem ve pedagoji kaygısıyla, "dünyanın saf bir görünüm olduğunu egoiste teslim ettik; öyle ki astronomların yaptığı gibi, varsayımsal olarak kabul ettiğimiz bu görünümden doğruya ulaşmak için yeterli gerekçelere sahibiz [...]. Öyle görünüyor ki metafizik, egoist ve idealistler için transandantal bir optik gerektiriyor" (§ 45), ki bu optiğin yeni ismini artık biliyoruz –fenomenoloji-. Lambert, kurduğu bu disiplinin eşsiz niteliğini belirtmek için bu yeni ismi bilinçli olarak yaratmıştı.

Kuşkusuz bu özgünlük iddiasını göreceli hale getirebilir ve Leibniz ve Wolff'ta* bu projenin nüvelerini tespit edebiliriz. *Nouveaux Essais*'deki diyaloglarda, Leibniz'in tezlerini savunan karakter, Théophile, "*hakikat benzeri* olanları (*vérisimilitudes*)

Wolff'un fikirlerinin önemli savunucularından papaz Deschamps (18. yy), Wolff'un yapıtlarını yorumladığı devasa eserinde, sıkı ortodoks Wolffçuluğun sınırları içinde kalarak, Lambert'in fenomenoloji projesini şöyle özetler: "Kimi zaman, bütün içinde mükemmelliği doğuran kurallar, belli bir kısımda bariz bir kusurluluk üretir. Şeyleri olduklarından farklı gösteren gözlerimizin hatasını, bariz kusurluluklar arasında sayarız, tıpkı köşeli olmasına karşın bir kulenin, uzaktan bize silindir görünmesinde olduğu gibi. Oysa optik bize, belli bir uzaklıktayken bir kuleyi olduğu şekilde görmemizin sebebini açıklayan kuralın, uzaktan aynı kuleyi silindir gibi görmemizin sebebini de açıklamaya yaradığını öğretir. Sıradan durumlarda mükemmellik kaynağının, olağandışı durumlarda ise bariz kusurluluğun kaynağının örnek fikrini sunması, optiğin belli başlı avantajıdır.

bulma sanatının kuruluşunun, ispatlı bilimlerimizin çoğundan daha faydalı olup olmayacağını"[4] merak eder. Fakat Théophile hayal gücünün yanılgılarını hatırlatarak, temsillerin düzenli irtibatı şeklindeki Leibnizci nesnellik tanımını tekrar etmekle yetinir; öyle ki duyusal görünümlerin kuramı optik, yeterli temellendirilişini, öncelikle çalışılması gereken geometride bulur: "Duyu nesneleri alanında gerçek *criterion*'un, fenomenlerin irtibatı, yani değişik mekân ve zamanlarda geçenlerin birbirine bağlanması olduğunu düşünüyorum [...]. Tıpkı optik görünümlerin geometri tarafından doğrulanması gibi, dışımızdaki duyusal şeylerle ilgili *olgusal hakikatleri* temin eden fenomenal ilişkiler de *akli hakikatler* aracılığıyla doğrulanır."[5]

Sonuç açıktır: Filozofun düşüncesini, duyusal görünümlere değil, akli hakikatlere, akli dünyaya yönlendirmesi gerekir. Her ne kadar fenomenoloji projesi, modeli olan optikle birlikte genel hatlarıyla belirlenmişse de, burada *ahengin kendiliğinden olduğu* ve bunun Leibniz'in sistemindeki gibi temellendirilemeyeceği gerekçesiyle proje sorgulama konusu haline getirilmiş ve sonuca bağlanamamıştır. Sıradan dile kurban düşmüş bir ifade "dışımızdaki duyusal şeyler"den bahsetmekle birlikte, metnin devamı bu noktayı açıklıyor; nesnellik, temsiller düzeni dışında, yani monad birey haricinde aranamaz. "Kaldı ki," diye ekler Théopgile, "fenomenler birbirleriyle iyi bağlı olduğu sürece, onları hayal ya da gerçek olarak isimlendirmek önemsizdir."

Tersine, kendinde şeyin varlığını kabul eden Lambert için, temsillerimiz arasında, özneden gelenler ile kurallardan kaynaklananları birbirinden ayırabilmek en önemli şeydir. Cassirer'in söylediği gibi bu sorunsalın "eleştiri öncesi" döneme ait olduğu gerçekten de hiç şüphe götürmez. Fakat bu, söz konusu sorunsa-

---

[4] G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, IV. Kitap, II. Bölüm, § 14.

[5] *A.g.e.*

lın insan bilgisiyle ilgili yeni bir alaka doğurduğu ve bizi, her şeyden önce görünümlerin dünyası olan duyulur dünyaya, estetik dünyaya yönelterek teoloji felsefesinden yüz çevirmeye sevk ettiği gerçeğini değiştirmez – bu sorunsalın önemi de zaten buradadır.

I
GÖRÜNÜM TÜRLERİ

§ 1. Bizler kavramlarımızı, kelimeler ve simgelere, tabir yerindeyse, bağlamak zorundayız, öyle ki bunların temsilleri, bu temsillerin belirttiği kavram ve şey imajlarını bizim için bir kere daha duyulur kılsınlar ve böylece de bunların hatırlanmasına olanak versinler. İnsan bilgisinin özgüllüğü bununla da sınırlı değildir, kavramlar ve temsillere yavaş yavaş erişme şeklimiz bir başka karmaşayı getirir ki bu da, pek çok durumda ve çok farklı sebeplerle kavramların şeylerle mütekabiliyetini ve bu kavramların doğruluğunu kesinlikle öne sürmeyi güçleştirir. Aslında doğru ve yanlışı düpedüz zıtlaştırmamalıyız, bilincimizde bu iki olasılığın arasında bir ara alan, görünüm alanı dediğimiz bir alan vardır. Şeyleri sıklıkla olduklarından farklı şekilde temsil etmemizin ve bunları gerçekte oldukları şekliyle değil de göründükleri halleriyle ele almanın kolay olmasının sebebi de budur. Bu illüzyondan kurtulmanın, yani görünümden gerçeğe geçmenin yollarını bulmak, bizzat gerçeği bilmek peşindeki filozof için, görünümün yanıltıcılığının ileri geldiği kaynakların çokluğu ölçüsünde vazgeçilmezdir. Görünüm kuramı ve bunun insan bilgisinin doğruluğu ve yanlışlığı üzerindeki etkisi, fenomenoloji ismini verdiğimiz temel bilimin bir kısmını oluşturur; bu ilk bölümde bu kavramı açıklayacağız.

§ 2. Görünüm kavramı, gerek ismi gerekse birincil kaynağı itibariyle, gözlerden ve görüşten neşet eder ve sonrasında da derece derece diğer duyulara ve muhayyileye yayılır. Böylelikle daha genel, ama aynı zamanda ikincil hale gelir. Buna karşın bütünlüklü bir kuram ihtiyacında olduğumuz takdirde anlarız ki, görünüm kuramı şimdiye kadar neredeyse tamamen görüş mer-

kezli olmuştur. Gerçekten de göz görünüme çoklu bir malzeme sağlar, yapısı daha basittir ve ışığın yolları da gayet iyi bilinmektedir; işte bu yüzden, görüş kuramına doğru ve verimli bir temel bahşetme ve böylelikle matematik bilimini zenginleştirme imkânı oldukça yüksektir. Kaldı ki görüş bilimi ya da optik, gökyüzünün görünen yapısından, dünyanın hakiki kuruluş mekanizmasını çıkarsamak için zorlu optik teorilerini kullanmak ve bunları tetkik etmek zorunda kalan astronomlar açısından çok daha zorunludur. Modern zamanlarda, uzak mesafeli görüş ve mikroskoplar, optik ilminin gelişiminde yeni olanaklar sundu ve hiç şüphesiz, fenomenolojinin bu kısmı, gösterilen çaba ve niyetler açısından bakıldığında hiç de fakir değildir. Fakat fenomenolojinin diğer kısımları gelişmekte daha geç kalmıştır.

§ 3. Burada, görünüm ile bakışın nesnesi olmaları cihetinden görünen şeylerin gerçek özellikleri arasında fark olduğu pek çok durumu saymakta fayda görmüyoruz. Gerçekten de herkes bilir ki görünen şeyler, uzakta olduklarında daha küçük, daha az seçik ve soluk görünür; bir başka açıdan ise daha farklı görünürler; ışığın açısının değişmesiyle renkler de değişir; denizde seyredenler için kıyı yakınlaşır ya da uzaklaşır ve genel olarak hareket eder: Yandan bakıldığında bir daire eliptik görünebilir ve tersine, bir elips bazı açılardan bakıldığında yuvarlak görünebilir. Bu tecrübeler ve her gün karşımıza çıkan sayısız başkaları sayesinde herkes bilir ki, şeylerin görünür şekilleri ya da görünüşleri gerçek şekillerinden ayrılmalıdır ve birine bakarak diğerini kolaylıkla çıkarsayamayız, çünkü bambaşka olan şeylerin gözümüze aynı şekle sahipmiş gibi göründüğü durumlar vardır. Optikte bütün bunlar artık ilke düzeyine gelmiş ve o kadar üzerinde durulmuştur ki, görünür nesnelerin görünümlerine dair ayrıntılı bir kavram verebiliriz. Gerçekten de biliyoruz ki, gördüğümüz her şey retina üzerinde âdeta kopya edilir; şu küçük tablo gözümüze, nesnelerin çarptığı şekilde çarpar ve şekil, büyüklük, mesafe, konum, renk, netlik, durağanlık ya da devinim açı-

sından tablo üzerine söyleyebileceğimiz her şey, nesnelerin görünümü için de geçerlidir. Öyleyse şeylerin, göze aynı şekilde çarptıkları sürece aynı görünmeleri ilkesini optik ilmi içinde kabul etmiş oluyoruz. Ve bu ilke, diğer her duyuya genişletilerek şöyle ifade edilebilir: Duyu organı aynı izlenimi aldığında aynı duyum ortaya çıkar.

§ 4. Optikçiler bu alanda daha da ileri gider ve perspektif konusu içinde, görünür şeylerin görünümlerini resmetme ya da bunların zahir şekillerini, geometrik doğrulukla çizme yollarını göstermişlerdir, böylece belirlenen görüş noktalarından bakıldığında çizim, nesnelerin retina üzerinde bıraktıkları etkinin aynısını verir ve göze aynı şekilde çarpar. Ve görünüm genellikle gerçekten çok farklı, hatta bazen tamamen zıt olabildiği için, optikçiler, özellikle de astronomi alanında, görünüme göre ayarlanmış bir dil kullanırlar ve bu dilin gerçek dile tercüme edilmesinin yollarını gösterirler. Bu da aslında küresel astronomi ile kuramsal astronomi arasındaki farkı teşkil eder. Bunu burada ifade etmemizin nedeni şudur; fenomenolojiyi aşkın bir optik olarak ele alarak aynı zamanda görünümün dili olabilecek aşkın bir perspektifi düşünüyoruz; sonuç olarak, görünüm kavramıyla birlikte bu kavramlar da aynı anda, evrenselliğe doğru genişletilebilir. Aynı şekilde, şairlerin şiir sanatının bir kısmını ifa edişleri de bu aşkın perspektif ya da çizim sanatı içinde değerlendirilebilir.

§ 5. Görünüm optiği kavramını her bir duyuya yaydığımızda (§ 3), bu kavram genel itibariyle, algılanan şeylerin duyular üzerinde bıraktıkları izlenimden ibaret olacaktır. Daha özel olarak, görüş söz konusu olduğunda bu izlenime şeyin imajı ismi verilecektir; bu imajı algılayışımızın bilincinde oluşumuz görünen şeyin açık bir kavramını verir. Diğer duyular için, bildiğim kadarıyla, görme olayında imaj sözcüğünün karşıladığı şeyi genel olarak karşılayabilecek herhangi bir kelimeye sahip değiliz ve bu

kelimeyle, nesnenin duyumu vasıtasıyla duyularımızın bizde yarattığı açık kavramı ya da izlenimi tanımlamak isteyecek olursak bu bizim için belki de çok güç olacaktır; örneğin sesin imajı, sıcaklığın imajı vs. Yine de bu terim, duyumları açısından nesnelerin bize görünüşünü ifade edebilecektir.

§ 6. Öncelikle ortaya koyduğumuz görünüm kavramında, duyumun dışımızda yer alan, gerçek bir şey tarafından yaratıldığını varsaydık; bu türden her durumda, bu şeyin gerçekte olduğu şeyin kavramı, şeyin duyum vasıtasıyla bizde ürettiği kavrama belli bir ilişki içerisinde tekabül ediyordu. Bu ilişki şeyin ve söz konusu şeyin algılayan duyunun durumuyla belirlenir, öyle ki duyumdan yola çıkarak şeyin doğası hakkında sonuca varabildiğimiz gibi diğerinden kalkarak öbürü hakkında da sonuca varılabilir. Her ne kadar şimdiye dek matematiksel kesinlik yalnızca optik için sağlandıysa da tecrübe ve alışkanlık pek çok durumda, belli bir pratik edinmemize yardım eder; optikte gerçekten de faklı şekiller altında, gerek gerçeği gerek görünümü ölçme imkânlarına sahibiz.

§ 7. Ancak yukarıda bahsettiğimiz varsayım evrensel değildir, çünkü tecrübe bize aksi örnekler de sağlar. Aslında dışımızda konumlanmış şeyin duyumu yoluyla ulaştığımız kavramlar, o şey verili olmadığı zaman da bizde üretilebilir ve duyular üzerinde etkide bulunabilir. Herkes tarafından bilinen bir örnek olarak, kulak uğultusunu verebiliriz; bayıldığımızda, her şey etrafımızda dönüyor gibidir ve rüyada şeyleri, sanki gerçekte mevcutmuşlar gibi canlı şekilde temsil ederiz. Vücudun iç sıcaklığı, duyum vasıtasıyla dış sıcaklığı değerlendirmemizde çeşitli şekillerde etkili olurlar ve termometre yardımıyla anlarız ki aynı hava sıcaklığı bize bazen soğuk bazen sıcak gelir. Genel olarak, iç nedenlerden kaynaklanan duyusal sinir hareketleri, dışımızdaki nesnelerin yol açtıklarıyla birbirine karışır; yukarıda verdiğimiz örnekler gösteriyor ki, ilk grup ikinci olmadan da ortaya çıkabi-

lir ya da baskın bir etki yaratabilir. Yüksek ateş, sayıklama vb. durumlarda meydana gelenlerden burada bahsetmek faydasızdır, zira bu olasılıklar, duyuların olağan işleyiş halleri arasında yer almaz.

§ 8. Yine de bu gözlemler, dış nesnelerce yaratılmaksızın ortaya çıkabilecek bir görünüm kaynağının ya da çeşidinin var olduğunu gösteriyor. Demek ki başka sebepler, ölçütler ve tetkikler sonucu, bir yanılgıyla mı karşı kaşıyayız yoksa o şey gerçekten mevcut mu, karar verebileceğimiz bazı durumlar olabilir. Öngörülemez ya da imkânsız gözüken durumlarda gerçeklikten şüphe ederiz ve tersine, çok canlı rüyalardan sonra, bunların gerçek olup olmadıkları hususunda tereddüt ederiz.

§ 9. Fakat idealistler, bu ikinci grup görünümleri, gerçek mânâda dışımızda sandığımız şeylere genelleyerek bu farka muhalefet ettiler. Onlar, rüyada gördüklerimizle uyanıkken gördüklerimiz arasındaki farkı, tutarlı bir imajla tutarlı olmayan bir imaj arasındaki farktan ibaret kabul ederler; sonuç olarak da maddi dünyanın tamamını saf bir görünüm olarak düşünürler. İdealistlerin bu görünümünün tamamıyla özgül bir durumla ilgisi olduğuna geçerken işaret edelim; maddi dünyayı gerçek kabul ettiğimiz takdirde, bu dünya bize yalnızca tutarlı bilgiler verebilir, çünkü hiçbir deneyim buna karşı bir şey getiremez, diğer deneyimler de bunu yadsıyamaz. Tersine, ileride daha ayrıntılı açıklayacağımız üzere, gerçek olarak kabul edilen hiçbir görünüm kendi içinde tam olarak tutarlı değildir ve bu da onun gerçek olarak ele alınamayacağı, fakat gerçeğin ya da şeyin kendisinde olanın buradan ancak çıkarsanabileceği sonucunu doğurur.

§ 10. Buraya kadar, duyularla ilgili olarak üretilen görünüm çeşitlerini belirttik. Fakat görünüm Tanrı katına kadar uzanır ve özellikle de bilinç, hafıza ve muhayyile bize farklı türden görünüm kaynakları sunar. İhtiraslara gelince, onlar da bulanıklığı artırmakta hayli pay sahibidir, çünkü bunlar, dikkati özgül gö-

rünüşler üzerine odaklar, bilinç düzeyini artırır ya da azaltırlar ve hakikatin doğru ve tam bir bilgisi ve tetkiki için gerekli olan akıl ve idrak yetisinin hilafına muhayyileyi tetikler.

§ 11. Dış nedenlerden kaynaklanan duyumlarda bilinç hali hazırda verilidir. Gelgelelim her duyumda olağanüstü zengin bir çokluk mevcuttur, çünkü bunların hepsi bireysel ve dolayısıyla da tamamıyla belirlenmiştir. Yalnızca biz asla tam olarak bu çokluğun bilincinde olmayız ve her duyumda bizim için daima fakedilmeden kalan parçalar mevuttur. Dolayısıyla duyum tekrarlandığında, bazı parçaların bize daha canlı görünmesi olasıdır ve bu da bizi, bir ve aynı şeyi farklı iki şeymiş gibi algılamayacağımız şekilde ya da tam tersine, farklı iki şeyi bir tutacağımız ya da birini diğeriyle karıştıracağımız şekilde belirleyebilir.

§ 12. Öyleyse zihnimizde bütün bileşenleri hazır bulunmayan bir duyumun daha sonra bizde canlanması ve duyum sürerken bilincinde olmadığımız bazı parçaları bizim için duyulabilir kılması yahut tersine, duyum sırasında pekâlâ bilincinde olduğumuz bazı parçaları artık duyulamaz kılması mümkündür. Şeyin kavramı bu durumda açık şekilde bozulmaya uğramıştır ve duyum sırasında şey hakkında sahip olduğumuz yargılarımız artık şeyin canlandırdığı kavramla tam olarak uyuşmaz. Aslında tıpkı duyum sırasında şey hakkında sahip olduğumuz kavram gibi bu kavram da şeyi değişik yönlerden temsil eder. Ve bu yönler, şeyi tam olarak temsil etmemek dışında bir eksikleri olmamasına karşın gerçekten öyle olmadıkları halde çelişkili gibi görünebilirler.

§ 13. Bir temsilin özgül bileşenlerinin şu ya da bu düzeydeki bilincinin bu ihtimali yalnızca dış nedenlerden kaynaklanan duyumlar için geçerli olmakla kalmaz, genel olarak düşüncenin tüm alanlarına yayılır ve bu alanlara da benzer bulanıklıklar sokar. Bu durumda ortaya çıkan şeyler aşağıdakilerdir:

1. Şeylerin değer ve derecelerini değerlendirmekte de, örneğin bir şeyin güzelliği ya da kusursuzluğunu değerlendirmekte olduğu gibi, henüz hiçbir ölçüte sahip değiliz. Bu konuda algıladığımız en belirgin düzeyle şeyin en belirgin düzeyini karıştırmaya meyilliyiz; söz konusu şey çok karışıksa, onun ne bütün parçalarının ne de bu parçaların mahiyetinin bilincinde oluruz ve bunların toplamı, bilincimizin az ya da çok yerinde olmasına ve değerlendirme ölçütü olarak aldığımız terime göre bize bazen çok büyük bazen çok küçük görünür.

2. Aynı kararsızlıkla, ahlaki kanıları ya da gerçeğe yakın ispatları değerlendirmek söz konusu olduğunda da karşılaşılır. Bunlar, onları az ya da çok canlı ve ayrıntılı tasarlamamıza göre bize bazen daha sağlam bazen daha zayıf görünebilir.

3. Böyle bir dalgalanma, bizi bir şeyi istemeye ya da istememeye iten saikler hakkında sahip olduğumuz yargılar için de geçerli olabilir, özellikle de kararın getirileri henüz muhtemelken; avantajlar, sakıncalar, fiilin ve fiilden sakınımın sonuçları tartılmak durumundayken. Bu durumlarda, her zaman bütün sonuçların bilincinde olmak güçtür ve bilincine varamadıklarımız hiçbir şekilde ortaya çıkmayacakmış gibi değerlendirilir kolaylıkla; en azından bunları hesaba katamayız.

§ 14. Muhayyile bize aynı zamanda çok çeşitli ve önemli görünüm kaynakları sunar. Muhayyile duyumların pek çoğuna öylesine karışır ki ortaya çıkmakta olan duyumun saf bir imajını üretmekte, yani onu, önceki temsil ve çıkarımlara bulaşmamış şekilde korumakta zorlanırız. Çok sık olarak, o anda algılanmayan şeyi, yani yalnızca duyumdan çıkarsanan ya da tamamen yabancı imajlarla karışmış olanı tecrübeden saymamız bu yüzdendir. Bu hususta, VIII. Bölüm "Dianoïolgie"de bu yakalama kusurlarıyla ilgili işaret ettiklerimize bakılabilir.

§ 15. Öyleyse muhayyile, zihnin bütün taşkınlıklarının, hayallerin, boş hülyaların ve fantazmaların kaynağıdır. Muhayyile,

gerçek görünümlerin nedenlerinden kaynaklanan görünümden ayrılmaz, ancak ne kadar eksik olsalar da imajları bir araya getirir ve herhangi bir uyumsuzluğa yol açmadıkları müddetçe onları doğru saydırtır. Her seferinde imajlar bütün görünür, çünkü eksik olan, tam da boş olması dolayısıyla idrak edilemez. Bu yüzden taşkınlıklar, hezeyanlar ve muhayyilenin körlükleri nadirattan değildir; muhayyileye ne ölçüde hareket alanı tanıyabileceğimizi, sınırının nerede başladığını, gerçek ve kabul edilebilirin alanı içinde kalmak için onu nasıl yönlendirmemiz gerektiğini belirlemek için akla gerek vardır.

§ 16. Burada söz konusu olan görünüm, kavramların tamlığı ve kesinliğiyle, taleplerin kabul edilebilirliği kadar (bkz. "Dia" § 430) yargıların ve önermelerin doğruluğuyla da ilgilidir. Bu gereklerin her durumda ispatlanması gerekir. Fakat tam bir kanıt olmadığı için, akıl yürütmelerimizin bildiğimiz kısmıyla ve hiçbir şeyin bunlarla çelişmemesiyle yetinirsek, saf görünümle karşı karşıya kalırız ve bunun hakikate uyup uymadığı sorusu henüz çözüme ulaşmış değildir. Buna karşın *Alethiologie*'de (§ 179) kabullerimizin bu görünüme nasıl bağlı olduğunu gösterdik ve *Dianoiologie*'de (§ 620) yanıltıcı görünümlerle gerçek görünümleri, ilkindeki kusurları ve uyumsuzlukları kavrayarak birbirinden ayırma kapasitesine nasıl erişebileceğimizi ayrıntılı bir şekilde açıkladık.

§ 17. Nihayet şeyleri olduklarından farklı tasarlamamızın pek çok farklı sebebi vardır ki bunlar ihtiraslardır ve sonuç olarak yanılsama ve görünüme kanar gideriz. Her şeyden önce, hoşa giden ve gitmeyen her duyumun içinde yer alır, dikkati ve bilinci şeyin hoşa giden ya da gitmeyen yönlerine yöneltir diğer yönleri soyutlarız, onları dikkate almaz ve tamamen yok sayarız. Bu yalnızca duyumlar değil, muhayyilenin bütün imajları söz konusu olduğunda da gerçekleşir. Haz ve acı, sevgi ve nefret, arzu ve korku vs. biz farkında olmadan, görmek istediğimiz şeyin farklı

yönlerini belirler ve bunları bize, yegâne ve en mühim yönler olarak tasarlatır, sıklıkla da küçük ayrıntıların dikkate değer şekilde abartılması söz konusudur. Hakikati olduğu şekliyle ele geçirme amacı ihtiraslara ve onların yarattığı körlüğe galip gelecekse, hakikatin avantajlarını takdir etmeyi çok iyi bilmemiz gerekir. Hemen her zaman, şeyin olmasını istemediğimiz bir yanı vardır, fakat o şeyin değerini ya da değersizliğini tam olarak bilmek için bu istenmeyen yönünü de en hoşa giden yönleri gibi kabul etmeliyiz; yoksa, beklenmeyen ve hiç de hoşa gitmeyen bir sonuç gözlerimizi açtığında kendimizi yanılmış buluruz.

§ 18. Kolay ve zor kavramları, hoş ve nahoş kavramları ile o şekilde ilişkidedir ki bu sonuncular, az ya da çok, daima birincilerin içinde mevcuttur. Bunlar her insanda, çocukluktan itibaren bazı işler, bazı uğraşılar ve çalışmalar için doğal bir eğilim yaratırlar. Aynı şekilde, bilgiyle ilgili şeylerde de bunlar, şeyi görmeyi istediğimiz yönü diğer yönlere nispetle belirler ve dolayısıyla da bunu tanımaya çalışırız. İlgi eksikliği, eğitim endişesi ve insanın yaşama tarzının diğer belirleyicileri, büyük etkiye sahip olabilirler. Yine de teamül tarafından yönlendirildiğimiz, yani kendi eğilimlerimizi izlemek yerine, doğal yeteneklerimizi onlara karşı yönde kullandığımız durumlar nadir değildir. Doğal nitelikler sayesinde geliştirilip üst düzeye çıkartılabilecek kapasiteler alıştırma yetersizliğinden dolayı gelişmemiş durumda kalabilir, nitekim alıştırma başka doğrultularda uygulanmıştır. Her halükârda, sonuç daima aşağıdaki gibidir: alıştırmalar ve alışkanlıkla her insan yavaş yavaş, diğerlerinden ayrı olarak benimsediği bir bakış açısına ulaşır, böylece de şeylerin belli bir yönü onun için temel ilgi odağı haline gelir. Sonuç itibariyle bilgisinde var olmaya devam eden eksiklikler, özellikle de bilinç hakkındaki incelememizde daha önce ortaya koyduğumuz üç perspektif içerisinde (§ 13) şahsın şeylerle ilgili yargılarındaki kusurları ortaya çıkarır.

§ 19. En yüksek bilgi yetileri olan anlık ve akıl, açıkçası bize herhangi bir görünüm kaynağı sunmaz. Çünkü bunlar hem görünümün sebep olduğu körlüğün ötesine geçmemize yararlar hem de bunlara ancak doğru çıkarımlarda bulunduğumuz ve doğru düşündüğümüz oranda sahibizdir. Fakat bunlarla ilgili eksikliğimiz varsa ve yanlış bazı çıkarımları ve kavramları doğru zannedersek, bu hataların sebebi yine yalnızca muhayyilede ve hafızada aranmalıdır, çünkü bunlar ihtiraslara bağlı oluşlarıyla, bizi bazı çıkarım ve temsilleri doğru kabul etmeye sürükler oysa bunları yakından incelediğimizde öyle olmadıklarını görürüz.

§ 20. Şimdiye kadar saydığımız görünüm, tür ve kaynaklarını, aralarındaki ilişkileri ve genel itibariyle farklılıklarını belirlemek amacıyla kendi aralarında karşılaştıracağız; daha sonra da, her görünüm türünü, dil buna izin verdiği ölçüde, diğer türlerden, kendine özgü bir isimle ayırmaya çalışacağız. Dış sebepler bize, daha önce incelediğimiz iki görünüm türü verdi (§ 5'ten 8'e). Her ikisinin de ortak özelliği, düşüncelerimizde bizim için şeyin imajını temsil eden bir devinimin duyusal sinirlerde üretilmesidir. Buna karşın bu iki kaynak arasındaki fark, duyusal sinir deviniminin ilk durumda, gerçekten de dışımızda bulunan bir şey tarafından yaratılması, ikinci durumda ise, duyuları etkiyen bir şeyin olmaması, fakat hassas sinirlerin, tıpkı kulak çınlamasında ya da heyecanlı zihinlerin güçlü tepkilerinde, delilikte, vb. olduğu gibi, yalnızca birtakım değişiklikler tarafından uyarılmasıdır. Bu ikinci tür görünüm kaynağını, yerinde bir tanımla organik ya da patolojik olarak isimlendirebiliriz, çünkü bu tür aslında hemen her zaman duyuların ve duyusal sinirlerin hastalıklı halleri sonucunda ortaya çıkar. Buna karşın şeyin gerçekten mevcut olduğu ve duyular üzerinde etki yarattığı ilk görünüm türü, kesinlikle fiziksel görünüm olarak adlandırılabilir, çünkü etki gerçek anlamda fiziktir ve duyuma neden olduğu kavram, şeyi olduğu gibi değilse de idrak ettiğimiz şekilde temsil eder. Bu iki görünümün örtüştüğü durumlar mevcuttur. Örneğin göz-

lerin sarı ve hastalıklı olduğu durumlarda şeyleri az da olsa görürüz kuşkusuz, fakat olduklarından farklı renkte ve belli belirsiz şekilde görürüz. Aynı şekilde, safra kesesinden kaynaklanan ekşilik ağzımızda, sindirdiğimiz sebzelerin tadıyla, vücut sıcaklığı dışarıdaki sıcaklıkla karışır. Keza bir rüya görürken çanlar çalıyorsa ya da başka bir gürültü oluyorsa, bu duyumların rüyaya karışması da mümkündür.

§ 21. İdealistlerin duyularla ve somut dünyanın tamamıyla ilgili olarak düşündükleri özel görünüm türünün ne olduğunu daha önce belirttik (§ 9) ve bu görünümü idealist görünüm olarak adlandırdık. Bu görünümün, diğer görünüm türleriyle hiçbir ortak noktası olmaması sebebiyle ve kendi içinde ele alınması gerektiğinden, düşünce alanına yöneliyoruz ve muhayyilenin bütün imajlarını, daha önce saydığımız şartlara göre (§ 16) tetkik edilip ayıklanmadıkları müddetçe, psikolojik görünüm ismi altında tanımlıyoruz. Fakat bunlar ne gerçek ne doğru, hiç bir temele dayanmadıklarından, daha özel olarak sayıklama ya da kuruntu ismiyle ifade edilir; öyleyse fizik görünümle psikolojik görünüm arasında dış nedenlerle ilgili olarak var olan ayrıma benzer bir ayrım psikolojik görünüm için de söz konusudur, bunun sebebi de sayıklamaların hemen her zaman hasta, zayıf ya da dizginsiz bir muhayyilenin sonuçları olmasıdır.

§ 22. İhtiraslardan kaynaklanan görünümleri ahlaki görünümler olarak isimlendirebiliriz, çünkü irade ve ihtiraslar ahlakın konusudur ve iyi ya da kötü kavramları her zaman ahlaka bağlı olan şeylerdir. Bu görünüm türü, yukarıda belirtilen diğer görünüm çeşitleriyle iç içe girer, öyle ki ihtiraslar bakış açısını ve şeyin, daha kolay, daha canlı bir şekilde tasarlamaya meraklı olduğumuz yönlerini belirler ve bu şekilde de az ya da çok soyutlamaya gitmiş oluruz.

§ 23. Görünümün buraya kadar belirtmiş olduğumuz kaynak ve nedenlerinin hepsi içimizde bulunur. Öyleyse bunlar, temel

bir sınıfa aittirler ve bir yandan nesnelerden, diğer yandan nesnelerin görünümün öznel nedenleriyle ilişkisinden kaynaklanan sınıflardan, yani görünümün görece ve nesnel sınıf ve kaynaklarından ayırmak için bunları, görünümün öznel kaynakları olarak adlandırabiliriz. Öyleyse listemizi tamamlamak için bu nesnel kaynakları da belirtmeliyiz.

§ 24. Yine dış kaynaklardan başlamak gerekirse, görüş ile ilgili olarak optik bizlere, farklı işlevsel kavramlar sunar, biz bunları daha da genelleştirecek, bütün duyuları içine alacak şekilde genişleteceğiz ve burada kullanacağız. Aslında bildiğimiz gibi, görünür şeylerin zahir şekil ya da imajlarının bağlı olduğu şeyler şunlardır: 1) şeyin konumu; 2) cisim üzerinden yansıyıp gözümüze çarpmadan önce ışığın kat ettiği ortamlar; 3) gözün konumu. Işığın niteliği, türü ve yoğunluğu da, tıpkı yansıması gibi, imajın, şeyin olduğundan başka renge ve netliğe kavuşmasında ve şeyin aslında bulunduğu yerden farklı bir yerdeymiş gibi görünmesinde etkilidir. Bütün bu sebeplerden ötürü göz daima, şeyin yalnızca bir yönünü belirlenmiş, zahiri bir büyüklük ve şekil olarak görür. Gözün konumu, bakış açısı ismini alır ve şeyle ilgili olarak, onu şu ya da bu yönden gördüğümüzü söyleriz. Nihayet imajın netliği, cisimden uzaklığımıza ve cisme yansıyıp gözümüze gelene kadar ışığın katetmek durumda olduğu ortama bağlıdır.

§ 25. Diğer duyular için de şartların benzer olduğunu söyleyebiliriz. İşitme söz konusu olduğunda bu şartlar en üst düzeydedir, çünkü ses, ışık gibi, düz/doğru gider, sütunlar ve duvarlardan yansır ve geçer. Kulağın konumunun da ses duyumu üzerinde etkisi vardır; sesin nereden geldiğini ve hangi tür bir cisimden çıktığını kestirebiliriz: alfabenin her harfi ve genel olarak her insan sesi, sesin yüksekliği ve yoğunluğu bir yana, özgül bir şey ihtiva eder.

§ 26. Bundan böyle her duyum için kabul edeceğimiz üzere,

cisimde değişen şey ve böylece cismi algılayışımızda hemen her zaman duyulur bir değişiklik yaratan şey, cismin nesnel görünümünü değiştirir. Fakat cisim değişmeden kaldığı ve görünümün öznel kaynakları aynı kaldığı durumda görünümde bir değişiklik oluyorsa, bunun sebebi, ilişkilerin, örneğin cismin ya da duyu organının konumunun değişmesidir ve farkında olmadan değişikliği cisme isnat edebiliriz. Bu durumu saymamızın sebebi, görünümün nesnel kaynakları ile göreli kaynakları arasında yapılması gereken ayrımı daha doğru olarak belirleyebilemektir.

§ 27. Düşünce alanında, "yön" ve "bakış açısı" gibi kavramları kullanma alışkanlığına uzun zamandır sahibiz, gerçi böylece gözlere bir şekilde akıl isnat etmiş, görüş kavramını soyut şeylere genellemiş oluyoruz. Gelgelelim yön burada, verili cismin diğerleriyle olan ilişkisidir. Örneğin bir görevi ya da projeyi bütün yönleriyle değerlendirmenin anlamı: nedenleri, araçları, engelleri, koşulları, zorlukları, sonuçları vs. değerlendirmek ve bunlarla ilişkili olan, bunlara bağlı olan her şeyi araştırmaktır. Bir şey, mümkün değerlendirilme biçimleri kadar, çok görünüm açısına sahiptir; "bir şeyi yaklaşık olarak değerlendirmek" ifadesinin de gösterdiği gibi, bakış açısı ile şeyin kendisi arasında bir aralık vardır, bu aralık küçüldükçe, şey her yönüyle daha kesin ve daha ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiş demektir. Şeyi açıklayan ve tutarlığını kapsayacak durumları belirtmenin ve saptamanın anlamı: üstüne ışık tutmak, nizam getirmek ya da bir şeyi aydınlığa çıkarmaktır.

§ 28. Dolayısıyla şeyin farklı yönleri bunların başka şeylerle kurdukları ilişki olduğuna göre, hiçbir tikel bakış açısının şeyi olduğu gibi, doğrudan doğruya ve tamamen bilinebilir kılamayacağı açıktır; tikel bakış açısı bunu ancak şeye ait ilişkiler yoluyla yapabilir ve dolayısıyla şeyin yalnızca görünür formunu gösterebilir. Yine örneğin şöyle diyoruz: Bu yönden bakıldığında bu şey bana şöyle ya da böyle görünüyor... Çünkü hiç şüphe yok ki ona

başka yönden baktığımızda şekli değişecektir ve tek bir açıdan baktığımızda, şeyi olduğu şekliyle, tam olarak asla tanıyamayız.

§ 29. Tasarlanan şey ile onu tasarlayan arasındaki ilişkinin de yine şeyden edinilen imaj ve kavram üzerinde büyük bir etkisi vardır. Bir şeyin bizim için yeni mi yoksa tanıdık mı olduğunu, ilgiye değip değmediğini, daha önce deneyimlenip deneyimlenmediğini, tarafgirlikle mi yoksa sakin kafayla mı değerlendirildiğini bilmek vs. bütün bunlar şeyin kendisini değiştirmez, çünkü o, olduğu şeydir. Buna karşın bunların edindiğimiz kavram üzerinde dikkate değer bir etkisi vardır ve şeyin tasarlandığı tarafın son derece bireysel belirlenimlere maruz kalması da bu yüzdendir.

§ 30. Daha önce yukarıda belirttiğimiz üzere (§ 16), düşünce alanında görünüm, kavramların doğruluğuyla, yargıların geçerliliğiyle ve taleplerin kabul edilebilirliğiyle ilgilidir. Bu üç şeyden ikincisini daha önce ayrı olarak ele aldık ve gerçeğe benzer olanı gerçekle bir şekilde zıtlaştırdık; yine gerçeğe benzer olan için aklın ayrı bir teorisinin gerektiğini fark ettik. Gerçeğe uygun olan, belirli bir çeşit görünüm, çok özel bir tür olduğundan, bu akıl teorisi fenonomenolojinin özel ve belirli bir kısmını teşkil eder. Gerçeğe benzer olan, bir önermenin gerçek ya da yalnızca gerçeğe benzer olan önermelerle yetersiz sayıdaki ilişkisinden ibarettir. Bu ilişkilerin bütünü, önermenin belli bir derece gerçeğe benzemesini mümkün kılan açıyı teşkil eder (§ 27). Başka bir açıdan bakıldığında gerçeğe benzer olan yanlıştır, bu durumda muhtemel olma derecesini, yani iki açıdan birinin yararına olan ilişkileri, gerçeğe benzerliğin mi aykırılığın mı üstün geldiğini anlamak amacıyla kıyaslamak gerekir. Söz konusu teori fenomenolojinin bu özel kısmına ait olduğu için, taleplerin kabul edilebilirliğini, kavramların görünür kusursuzluğunu ve doğruluğunu da aynı şekilde belirleyebiliriz. İyi tıpkı gerçek gibi, görünüm kavramına bağlanabilir, çünkü iyi olmakla (§ 13) iyi gibi görün-

mek arasında, gerçeğe benzemekle gerçek olmak arasındaki farkın aynısı mevcuttur.

§ 31. Gerçi buraya kadar, farklı görünüm türlerini ayrı ayrı ele aldık, ama en azından temellerinde gerçekten bir şeyler bulunduğu sürece, bunlar gerçeklikte hemen her zaman bir arada bulunurlar. Tek başına öznel görünüm, bir rüya, bir sayıklama, boş bir imaj olacaktır. Tek başına nesnel görünüm basit bir olasılıktır ve düşünen varlık olmaksızın, onu görünüm olarak teşkil eden şeyden daima yoksun kalacaktır. Şayet gerçek bir şey tarafından temellendirilmekteyseler her ikisi de, göreli görünümle bir arada olmak durumundadır. Hatta öznel görünümün özgül türleri bile çoğunlukla bir arada bulunurlar. Bunun sebebi de aslında muhayyilenin duyumlara karışması ve ihtirasların ancak nadiren tamamen yok olmasıdır. İnsan bilgisinde, tam anlamıyla kayıtsız kalabildiğimiz, gerçeğin temsilinin ihtiraslar tarafından bozulmadığı ve gerçeği aramak ve bulduğumuz şeyi kabul etmek için zahmete veya ciddiyete ihtiyaç duymadığımız pek az alan vardır. Bununla birlikte duyumlar bütün kavramların, en soyut olanların bile temelinde yatar ve bu kavramların içine duyumlar tarafından yaratılan görünümden bir parça daima karışmış haldedir; bunları ayıklamak ve duyuları bunlardan tamamen yalıtmak için gösterdiğimiz çaba genellikle ağır ve kısır bir çabadır. Aynı şekilde, soyut kavramlara derece derece ulaşırız ve görünümün gerçekten ayrılması derece derece olmalıdır ki saf gerçeğe ulaşabilelim ve daha güvenli bir şekilde ona dayanabilelim. Öyleyse bu düzeni takip edeceğiz ve her görünüm türüyle özel olarak ilgileneceğiz, böylece bunların daha karmaşık temsillere nasıl karıştığını daha açık bir şekilde göreceğiz ve onlara belirli formlar verebileceğiz.

§ 32. Duyumlarımızı ve kavramlarımızı sözcüklere ve göstergelere bağlarız ve bizzat şeylerdense göstergeleri kullanırız ve yine genellikle cebirde olduğu gibi, kavramlardansa bunlara baş-

vururuz; bu yüzden bir görünüm hermenötiği ve daha genel olarak bir görünüm semiotiğinden bahsedebiliriz. Bunlardan ilki göstergelerin, başkalarının söz ve yazılarının yorumlanması içindir; ikincisi ise genel olarak göstergelerin kullanımına yöneliktir. Alegoriler, metaforlar, aldırmazlıklar, ikircimler, vb. bu çeşit görünümün kaynaklarıdır ve genellikle en ince sofizmle bir arada bulunur; sözcüklerin etimolojik anlamları genellikle kullanımları tarafından onlara yüklenen anlamdan farklıdır. Taraflar belli bir konuda anlaşmazlığa düşmüş görünürken aslında daha yakından bakıldığında farkı yaratanın yalnızca sözcükler olması bu yüzdendir.

§ 33. Burada benzer bir karmaşayı önlemek için, genel anlamıyla alınan görünümle, saf görünüm adını verdiğimiz şeyi ayırmak gereğine işaret edelim. Saf görünümün temelinde gerçek hiçbir şey yoktur ya da en azından gerçeklik orada yeteri kadar bulunmaz. Örneğin basit bir yansıma ışık gibi görünebilir; sahte olan gerçek, kötü olan iyi görünümüne sahip olabilir. Bunun tersine, genel anlamıyla alınan görünümde, onun saf bir görünümden fazlası olup olmadığını bilme sorununu askıya alıyoruz, çünkü bu sorun her durumda, farklı verilerden yola çıkılarak tartışılmalıdır.

VI
GÖRÜNÜMÜN ŞEKLİ

§ 266. Fenomenoloji genel olarak, her görünüm çeşidinde gerçek ve doğru olanı belirlemekle ilgilenir: Bu amaçla, bir görünümü üreten ve değiştiren özgül koşulları ve nedenleri açığa çıkartır, böylece görünümden çıkarak gerçeğe ve doğruya ulaşabiliriz. İlk bölümde (§ 2 ve sonrasında), optikçilerin uzun zaman önce bizlere görsel bir görünüm teorisi sunduklarını ve en genel anlamıyla kabul edildiğinde, görünümü gerçekten ve gerçeği de görünümden çıkararak belirlemesi dolayısıyla fenomenolojinin, bir aşkın optik olarak nitelendirilebileceğini belirttik. Optik bunu, görüşle ilgili olarak gerçekleştiriyor. Fakat daha da ileri gidiyor ve perspektif bahsinde, görünür şeylerin görünümlerini resmetme ya da bunların görünür formlarını çizme yollarını gösteriyor; öyle ki bu amaç için seçilmiş görüş açısından ele alındığında çizim tıpkı şeylerin göze çarptığı şekilde göze çarpıyor. Perspektif kavramını daha genel şekilde ele aldık ve bunu fenomenolojinin tamamına yaydık. Şimdi, geniş anlamıyla kabul edilen bu aşkın perspektifin türlerini ve kısımlarını daha ayrıntılı olarak belirleyeceğiz. Bu amaçla, optik perspektif kavramını yavaş yavaş genişleteceğiz.

§ 267. Perspektifte, görünümün şeklinin her seferinde tek bir bakış açısıyla sınırlandığını belirttik. Gelgelelim bu hususta, heykelcinin ve yontucunun sanatı daha geneldir, çünkü heykel veya yontu, heykeli yapılan ya da yontulan şeyi her açıdan tam olarak göründüğü şekilde temsil etmek zorundadır; üstelik bunlar görme ve dokunma duyuları için aynı görünümü vermelidir. Böyle bir imitasyonda, doğrusu yalnızca dokunulduğu ve görüldüğü şekliyle fiziksel formla ilgilenildiğini ve yine de bu formun,

orijinalin parçalarıyla benzer konum ve oranlara sahip olduğu sürece büyüklük açısından orijinalden farklı olabileceğini belirtelim.

§ 268. Fakat bu imitasyonlarda daha ileri gidilir ve örneğin inci, değerli taş, metal, mineral, ilaç, tabak, içki, vb. imitasyonlarında olduğu gibi, cismin malzemesi yapay bir şekilde taklit edilmeye çalışılır; daha önce (§ 76'da) bu görünüm çeşidine işaret etmiş, bu illüzyona kapılmamak için çoğunlukla birtakım aletlere başvurmak gerektiğini söylemiştik.

§ 269. Tiyatro da genel perspektifin kayda değer kısımlarından birini teşkil eder, zira tiyatro, şeyi daha tam bir şekilde gözler önüne serdiği için her açıdan daha mükemmeldir. Kısa bir zamanla ve ortalama büyüklükteki bir mekânla sınırlı olması bu temsile gerçek hayatta olan biteni tümüyle canlandırma izni vermez; gösteriler söz konusu olduğunda seyircinin neyi görmesi gerektiğine ve neyi yapılan özetlerden anlaması gerektiğine karar vermek, en azından temsildeki yapay yön gözden gizlenmek isteniyorsa azımsanmıyacak önemdedir. Gerçekten de doğal olanın görünümünü biraz bozarak, seyircinin dikkatini asıl önemli olan şeye çekmek pekâlâ mümkündür; böylece seyirci geri kalan şeylere dikkat etmez, etse de aldırmaz. Bu konuda, Corneille'in *Cid*'iyle ilgili tartışmalar gayet iyi bilinir ve bir sanat eleştirisinin aydınlatması gereken noktaları ya da bizim, gerçek durumlardan hareketle sorduğumuz soruyu ortaya koyar: gösterilerde seyirciye, doğallıktan çokça ödün vermeden, basit bir diyalogtan fazlası nasıl sunulabilir?

§ 270. Yine bütün olay temsillerini, insan jestlerini, hele hele kılık değişikliklerinin hepsini aşkın perspektifin bir cüzü olarak değerlendirebiliriz, çünkü kılık değiştirmelerde bir zihinsel duruma, bir niyete, tasarıya, karaktere, vb. dair görünümler kişinin gerçekteki halinden tamamen farklıdır; söz konusu görünümler jestlerde, sözlerde, hareketlerde ya da aynı anda hepsinde birden

bulunabilir. Jestlerin mahir ve tabii taklidi, gösterinin kusursuzluğunun bir parçasıdır ve anlatıyı canlı kılma aracı olarak bir hatip için üstün bir niteliktir. Buna karşın bu şekilde aldatmanın ahlaken kabul edilebilir olup olmadığı makul bir sorudur ve elbette başkasının zararına kullanıldığı durumda kabul edilemezdir.

§ 271. Düşünce alanı, aşkın perspektifin önemli bir bölümüne de malzeme teşkil eder. Şeyleri başkasının açısından düşünmek zorunda kaldığımız durumlar nadir değildir; bunu ya düşüncede kendimizi başkasının yerine koyarak ya da başkasının görüş açısına dair en azından bir fikir edinerek yaparız. Son durum, başkalarıyla aynı kanaatte olmadığımızı ya da onların davranışlarının düşünme şeklimize uymadığını gördüğümüzde ya da böyle olduğunu tasarladığımızda meydana gelir. Fakat düşüncede kendimizi başkalarının yerine koymamız, onların içinde bulunduğu durumu daha bütünlüklü ve canlı bir şekilde tasarlamak, davranışlarını bu durumla tartmak veyahut faydalı tavsiyeler vermek içindir. "Caius'un olayı nasıl gördüğünü şimdi anlıyorum..."; "Titius'u tanıyan birisi buna şaşırmazdı..." vs. gibi ifadeler, bahsettiğimiz perspektifle karşılaştığımız durumları tanımamıza yardımcı olabilir; bu ifadeler ayrıca pek çok durumda, özellikle de birine hatasını ve hatasının kaynağını göstermeye, onu doğru yola yöneltmeye, tavsiyeler vermeye ya da davranışlarını adaletle yargılamaya çalıştığımızda söz konusu perspektife sıklıkla başvurduğumuzu kanıtlar.

§ 272. Gerek geçmişteki, gerek şimdideki düşüncelerimize yoğunlaşmamız ya da bunlar üzerine tefekkürde bulunmamız da yine bu aşkın perspektifin bir parçasıdır ve aynı amaçla tarafımızdan kullanılabilir, çünkü bunlar sayesinde dalgınlığın, şaşkınlığın, hatanın ve aceleciliğin önüne geçebiliriz; çünkü böyle bir tefekkür olmadan, görünümden kaynaklanan her türlü yanılgıya düşebiliriz. Tefekkür yoluyla, sahip olduğumuz bakış açısını

bilinçli olarak benimseriz. Fakat bu bilinç, temsillerimiz arasında saf görüntüden ibaret olan ile gerçek olanı ayırma durumuna gelmemizi ve şeyi tasarlama açımızın, bütünlüğü içinde şeyin kendisi değil yalnızca bir açı olduğunu görmemizi sağlar.

§ 273. Fakat şeylerin görünümünü olduğu kadar şeylerin kendilerini ve kavramları da belirtmenin en evrensel aracı dildir; dil, dikkate alınan şeyin bütün açılardan görünüşünü ve dolayısıyla da şeyin kendisini tasvir ederken kullandığımız sözcükleri sunar bizlere. Daha önce, II. Bölüm'de (§ 91) belirttiğimiz üzere, tecrübe, gözlem ve deneylerde, fiziksel görünümü tasvir etmek zorunludur; bu şekilde, çıkarımlar yardımıyla hakikate ulaşabiliriz ve çıkarsanan şeyle gözlemlediğimizi tam olarak ancak böylelikle birbirinden ayırabiliriz. Bahsi geçen yerde, ortaya çıkabilecek farklı durumları saymıştık. Fakat şayet deneyim bize başkası tarafından nakledilyorsa ve bu kişi gerçeği görünümle karıştırmışsa, bize anlatılan görünümden hakikati ne ölçüde çıkarsayabileceğimiz sorusu çıkar ortaya. Bu soruya cevap verebildiğimiz takdirde, hakikatin gereğince çıkarsanıp çıkarsanmadığını daha iyi yargılayabilecek durumda oluruz. Beyanların ve tanıklıkların karşılaştırması ve incelenmesiyle ilgili olarak önceki bölümde konuyla ilgili yaptığımız tespitlere başvurulabilir.

§ 274. Şiir, şeyleri görünüşlerine göre tasvir etmekle ve bunların temsillerinden kalkarak, şeyin duyumunun bizde yarattığı izlenimleri tamamen ortaya çıkarmakla ilgilenir; şeyi şairin kendisi için tasarladığı ve bize bir çeşit düşünce olarak aktardığı bakış açısıyla görmemiz halinde söz konusudur bu. İzlenimin kusursuzluğu şairin yalnızca şeylerin ismiyle yetinmesine engeldir, şair tasvirine çok daha canlı bir atılım kazandırmalıdır, öyle ki şeyi tasarladığı açı bizim için tamamen ortaya serilebilsin. Bu çeşit şiirsel tasvirler, bir hatibin yaptığı tasvirlerden fark edilir şekilde ayrılır; nitekim bu tasvirler, konu edilen şeyin basit bir tarihsel anlatısını veya basit bir bilimsel analizini çoktan içer-

mek durumundadır. Aslında bilimsel tasvir gerçeğin peşindedir ve tam bir doğrulukla, gerçeği gerçek, görünümü de görünüm olarak adlandırmak için, teknik terimler ve özgül adlar kullanır. Tarihsel anlatı, onu bilimsel tasvirle zıtlaştırmış olsak da, görünümün gerçeğinden ayrılmaz ve bu gerçeği pek çok teknik terim kullanmadan ve tarafsız olmadan tasvir eder. Buna karşın bir hatip, kullandığı tasvirleri konuşmasının amacına göre, ikna etmek ve coşkulu duygular uyandırmak üzere ayarlar, çünkü konuşmasının parçasının dinleyiciler üzerinde yaratacağı izlenime özen göstermesi gerekir. Aşırılıktan sakınma endişesi hatibi sınırlar, öyle ki konuşması doğal bir şekilde ve kendiliğinden akıp gider; dinleyicileri kuşatması beklenen coşku, hatibin kendisi için bile yalnızca konuşmanın kendisinden kaynaklanmalıdır; konu dinleyicilerin zaten iyi bildikleri bir konu değilse coşku böylece hatipe de sirayet eder. Fakat şair bu derece ölçülü davranmaz, çünkü şiir onun coşkunluğunun meyvesidir. Şair zaten kendi açısından tasarladığı şeyin bir yönünü, bilme ve arzulama yetileri üzerinde yarattığı bütün izlenimlerle birlikte tasvir eder ve aynı etkiyi okuyucu üzerinde de yaratmalıdır.

§ 275. Şair ve hatibin tutumlarında, filozofun amacına ve bilimsel bilginin aradığı şeye bir şekilde zıt düştükleri aşikârdır. Kendi sahalarını ne ortak bilgiden ne de bu bilginin formundan üstün bir saha olarak değerlendirmezler. Hatip formel ispatlar değil argümanlar sunar ve bunların toplamının bir bütün teşkil edip etmediğiyle ilgilenmez. Hatta ispatları, bilimsel şekillerinden sıyırmak amacıyla savlara dönüştürür; sonuç olarak, hatibin aradığı kesinlik, geçen bölümde (§ 264) "istikrarsız" olarak adlandırdığımız kesinliktir. Şair, kendi savlarını daha da kısa bir şekilde ifade eder. Gerçekten de şeyin basit bir temsili şairi tamamen kuşattığında ve coşkunluğa sürüklediğinde ona inanmamak elde midir? IV. Bölümde tamamen öznel olduğuna ve hakikati ararken bir yana bırakılması gereğine dikkat çektiğimiz ahlaki görünüm, bir mânâda şairin temel yapıtıdır ve şairin coşku-

su, bizim tavsiye ettiğimiz ruh dinginliğine tamamen karşıttır (§ 145). Tasvir ettiğimiz şeklide düşünüldüklerinde şair ve hatipler, ne gerçeği ne de hakiki iyiyi gözetmediklerinden, sundukları şeyin malzemesini felsefeden ödünç almak ve bu malzemeyi, daha sağın ve derin felsefi incelemeler için ne vakti ne de kapasitesi olan, temsilleri zorunlu açıklıktan yoksun olduğunda ve iradeleri yetersiz kaldığında coşkulu duygulara kendilerini kaptıran insanlar için anlaşılır hale gelecek şekilde donatmalıdırlar. Şiire ya da hitabete özgü bir temsil mümkün olduğu oranda cazip görünebilir, ama yine de hata üzerine kurulduğu için en temel kaliteden ödün verir. Ya kullanılmaz halde kalır ya da kullanıldığı durumda zararlıdır. Şairin tasarladığı şeyin niteliği gerçekten de şeye ait olmalı ya da olabilmelidir ve şayet okurun iradesi ve anlığı açısından faydalı olması isteniyorsa, şairin bu niteliği daha canlı hale getirmek için kullandığı imajlar gerçek anlamıyla şeyle uyumlu hale getirilmelidir.

§ 276. Ahlaki hakikatlerin kendi aralarında birbirlerini sınırladıklarından bahsetmiştik (§ 141); şair ve hatip bu tespiti ve onun sonuçlarını hiçbir şekilde dikkate almaz, çünkü genel olarak bu hakikatlerden birini, onu sınırlayan diğerleri hilafına vurgularlar. Dolayısıyla ahlaki söylev ve şiirlere hâkim olan coşkulu duygulara kolaylıkla kapılanların, ahengi görmek ve kendilerini buna göre ayarlamak fırsatı bulamadan, yavaş yavaş bunlara tamamen zıt heyecanların etkisine girmeleri mümkündür. Fakat her bir ahlaki hakikatin önem derecesini tam olarak belirlemek şairin ve hatibin işi değil diye, bilimsel ve felsefi bir iyilikbiliminin (*agatholoji*) gereği olan mükemmelliğe henüz ulaşmaktan uzak olduğumuz için onları suçlayamayız (§ 131).

§ 277. § 275'teki tespitlerle ilgili olarak, bizzat şairin mi konuştuğunu yoksa başka birini mi konuşturduğunu iyi ayırmamız gerekiyor. İlk durumda şiirin yarattığı bütün izlenim şairin sorumluluğu dahilindedir, velev ki okur, hatanın şairden kaynak-

lanmadığı durumlarda, şiire kendinden bir şeyler katmış olmasın. İkinci durumda şair, dramatik oyunlar ya da destanlarda olduğu gibi, mümkün her karakteri tasvir etmekte hürdür. Yine de ahlak şairi kısıtlar, öyle ki kötü karakterleri tasvir ederken, bunların kötü örnek sunmalarından sakınmalı, hatta tam tersine bunların okuyucuda tiksinti ve nefret uyandırmalarını sağlamalıdır; yani hakikate ilişkin şüphe uyandırmaktan ve güncelliği olan ya da büyük çaplı skandalları ele almaktan sakınmalıdır.

§ 278. Şair kendisi konuştuğunda, kendi bakış açısından tasarladığı şeyin niteliklerini, bunun, bilme ve isteme yetilerinde bıraktığı izlenimlerle birlikte tasvir ettiği için, yaptığı tasvirdeki öznel yan önemli bir yer tutar, düşüncesinin bireyselliği ve dugusallığı bunlara tamamen sinmiştir. Öyleyse düşüncelerin yüce karakteri, muhayyilenin imgelerindeki incelik ve heyecanların soyluluğu gibi şeylerin, şairde bulunması gerektiği sonucuna kolaylıkla varabiliriz. Bunlar, söz konusu tasvirlere yeni ve doğal bir malzeme sunarlar ve şairin heyecanlarına uygun bulduğu ya da kendisinde heyacan uyandıran şeyi ve bu şeyin niteliklerini belirlemeye kadar varırlar. Her ne kadar şair, neyin soyluluk, neyin yüce, neyin gerçek zarafet olduğunu belirleme işini filozofa bırakmış olsa da, bunların tasarımlarından heyecan duyma kabiliyetine doğallıkla sahip olmalıdır; bu kabiliyet olmadan şiiri bir tarih anlatısından fazla farklı olmayacaktır. Bir şairin hakiki büyüklüğü demek ki, yalnızca düşüncedeki atılımla değil, fakat özellikle düşüncenin kendisi tarafından belirlenmiştir.

§ 279. Şair başka karakterleri tasvir ettiğinde, bunları ister yalnızca tasvir ediyor, ister konuşturuyor, isterse ikisini birden yapıyor olsun, şayet sunulan tasvir, yalnızca tarihsel tasvir olmakla kalmayıp, gerçek mânâda şiirsel olacaksa, her zaman bu karakterlerin zihninde yarattığı izlenimleri de tasvir etmelidir. Gelgelelim ahlakın koyduğu sınırlar (§ 277) şairin heyecanına ket vurmayacaksa, açıktır ki şairin zihinsel mahiyetinin her ka-

rakterin tasvirinde, sevgiye ve nefrete layık şeylerin açığa çıkması için doğal bir elverişliliğe sahip olması gerekir. Bu yüzden şair, başkalarını konuşturduğunda, ikili yahut çoklu bir bakış açısına sahiptir. Öncelikle konuşturduğu insanın görüş açısı; sonra, onun muhataplarının bakış açısı ve son olarak, şairin bütün sahneyi düşünürkenki bakış açısı söz konusudur – ki bu aynı zamanda okuyucuların da bakış açısı olmalıdır. Bu son bakış açısı, şairin yapıtını şaire ait olmaklığıyla, şeyi olduğu gibi, tekil bakış açıları dışında tasvir etmesi gereken ve görünümün öznel yanlarından tamamen sıyrılması gereken tarihsel anlatıdan ayırır (§ 274 ve 278).

§ 280. Şairin yazdığı sahneler, halihazırda okuyucunun dikkatini çekmeye yetecek kadar üst düzeyde olabilir. Fakat özellikle de dramatik oyunlarda ve destanlarda, okuyucunun görmeyi beklediği bazı tasvirler vardır. Şair okuyucunun dikkatini çekmek ve canlı tutabilmek için bu tür sahneleri kasten yaratır. Bu tip sahneler, okuyucu açısından iki türlüdür: Okur, bazılarının gidişatını hemen hemen öngörebilir ve bu durumda yalnızca sahnenin şair tarafından nasıl tasvir edildiğiyle ilgilenir; bu durum, örneğin aşırı tutkuların ya da aykırılıkların tasvir edildiği durumlarda da olduğu gibi hayli heyecan yaratır; bazılarının gidişatı ise öngörülemez, örneğin yeni olaylar kişilerin bakış açısını değiştirdiği zaman: Bu durumlarda okuyucu, koşullardaki bu değişimin kişiler üzerinde yarattığı izlenimleri, henüz açık olmayan sonuca yaptıkları etkileri ya da sonucu nasıl daha da belirsiz hale getirdiklerini görmek ister. Karakterlerin olayların niteliklerini değerlendirme tarzı *nesnel olarak* farklıdır, çünkü olayla ilişkilerin bir kısmı bir karakter tarafından bilinirken diğerleri tarafından bilinmez; fakat her bir karakterin, şahsi düşünme ve hissetme şekillerini olayla ilişkinin ve bu ilişkinin kısımlarının temsiline karıştırdıkları durumda bu nitelikler yalnızca *öznel olarak* farklıdır. Yerine göre yeni olaylara sebep olabilecek bu iki farklılık, okuyucunun gözünde olayı, tamamen dikkat gerektiren

karmaşık bir entrika haline getirir.

§ 281. Şair kendi heyecan duygusunu zayıflatmadan ve böylece şiirini yavan bir hale getirmeden okuyucunun düşünme şekline tam olarak uyum sağlayamaz, velev ki heyecanının nedeni tam da bu uyum olsun. Şairin eylemi okuyucunun zihnini bir ırmak gibi yönlendirmekten ibarettir. Hatip ise tersine, konuşmasını dinleyicilerinin düşünme şekline dayandırmaya ve ancak böyle yapamadığında onların düşünce şeklini değiştirmeye çalışır. İşte bu yüzden hatip şayet olayın dinleyicilerin henüz bilmedikleri nitelik ve ilişkilerini onlara açıklayabilmekle ve bunu onların zihninde istenen etkiyi yaratabilecek şekilde sunmakla yetinmeyecekse, kendisini dinleyenlerin konuşmayı değerlendirme tarzını hesaba katmalıdır.

§ 282. Gelgelelim bu, insanları söyledikleriyle, verdikleri kararlarla ve yaptıklarıyla, oldukları gibi değerlendirmemiz gereken gündelik hayatta da vuku bulur. Başkalarının olayları değerlendirirkenki bakış açılarını daha iyi bildikçe, onların düşüncelerini, karar ve eylemlerini öngörmek ve onlara niyetlerimizi açık ettiğimiz ya da gösterdiğimiz durumlarda, bu niyetlerimiz açısından ne ölçüde lehte ya da aleyhte olduklarını bilmemiz kolaylaşır. Daha önce, başkalarının bakış açılarına dair bu bilgiyi nasıl kullanabileceğimizi ve tersine, bu sayede onlara nasıl faydalı olabileceğimizi belirtmiştik (§ 271); bunu burada tekrar ediyoruz, çünkü iki şey birbirine bağlı olmalıdır.

§ 283. Geleceğin öngörülmesi de aşkın perspektifin bir parçasını teşkil eder; bu çok önemlidir, zira saf ve soylu minnettarlık dürtülerini bir yana koyacak olursak iradenin saiklerinin hepsi gelecekten çıkartılır. Önceki bölümde (§ 164), gelecekteki değişimleri ve koşulları öngörmek ve saptamak için gereken şeyleri belirtmiştik. Geleceğe dair perspektifin taslağı, bu taslak hakkında net olmamızı gerektirir. Genellikle buna, hoş, çekici ya da avantajlı vs. bir dizi sonuçlar üretebilecek kararlarla ilgili olarak

başkasını ya da kendimizi ikna etmek için başvururuz. Fakat burada evrensel olan, özgül şartlara bağlı olmayan ve genel olarak hayatı ilgilendiren şey, zihinsel sükûnetimizi (§ 146) sağlayan ve tatminin olduğu kadar dinginliğin ve mutluluğun da dışımızdaki koşullarda değil ruhumuzda bulunabileceğini gösteren her türden saik ve tasarımdır. Bu konu, şairi meşgul eden bir konudur ve özellikle de şayet bu tatmin, Stoacı bir kayıtsızlık ve duyarsızlıkla (§ 141 ve 278) karıştırılmayacaksa şairi daha da fazla ilgilendirmelidir. Kaldı ki umut ve endişeyle karışmış bulunan geleceğe dair bu perspektif, ister okuyucunun olayların nasıl gelişeceğini zaten bildiği ve dolayısıyla da yalnızca sahnenin güzelliğinden etkilendiği, ister sonucun belirsiz olduğu ve seyircinin rahatlığı ve endişeyi konuşmakta olan karakterle paylaştığı bir durum söz konusu olsun, dramatik oyunlarda şairin heyecanlı sahneler yazabilmesini sağlar.

§ 284. Her ne kadar düşünceleri, duyumları ne ölçüde ifade edebildiğini ve dilin yerine ne ölçüde kullanılabileceğini belirlemek zor olsa da müziği, coşkulu duygular uyandırmaya, bunları anlatmaya ve hatta şiiri daha canlı kılmaya yaradığı için, burada dikkate almak durumundayız. Döngüsel devinimlerde ve hecelerin çeşitlenmesindeki müzikal yön, yani kulağa hoş gelen armoni ve sözü daha da cazip kılan yön, hitabet sanatında, şiirden de çoktur. Aynı sebepten ötürü, heyecanlı duygular melodiyi verirken şarkı, kelimelerdeki tınıyı canlı kılmakta daha çok pay sahibidir. Deneyim bize gösteriyor ki, tamamen sözsüz müzikler bile bedenin devinimlerine ve heyecanlı duygulara yol açabilir. Askeri müziğin senkopları elbette bir serenatla aynı şekilde hoşa gitmez; serenat, dans müziğinin harekete geçirici tonalitesine sahip olmalıdır. Her bir çalgı aleti arasındaki hassas farkların belirlenimi, her bir melodi, her ses ve bunların her birinin ruh üzerindeki etkisi, vokal müzikte, sese ve melodiye uygun olarak seçilen sözlerin tınısını ortaya çıkarmakta büyük pay sahibidir; bu husus, kalın, yumuşak, ritimli, keskin, dokunaklı vs. olabilecek

sesin bu farklılıklarını dikkate aldığımız durumlarda özellikle geçerlidir; bir hatip, müzikten anlamasa da, sesi değiştirmeyi ve onu konuşmasının içeriğine uygun olarak kullanmayı bilmelidir. Açıktır ki, yukarıda söylediklerimiz (§ 269 ve sonrası) büyük oranda, tiyatro için de geçerlidir.

§ 285. Buraya kadar, aşkın perspektifin farklı kısımlarını ortaya koyduk. Bunları kıyaslayarak birbirlerinden çok farklı olduklarını ve her birinin oldukça geniş bir alanı kapsadıklarını görebiliriz. Bu kısımlar özellikle de bir şeyi temsil ederken seçtikleri açısından farklılık gösterir: söz konusu olan tablolar, yontular, heykeller, taklitler, eylemler, jestler, düşünceler, sözcükler, sesler vs. olabilir. Demek ki bu temsil yolları, temsil edilen şeyle aynı yapıda yahut farklı yapıda olabilir. Fakat hepsinde önceden varsaydığımız şey, bunların yalnızca şeyin görünümünü temsil etmeleridir, zira yalnızca bu koşulla aşkın perspektif alanına dahil olurlar. Gerçi bu önvarsayımda, boş görünümle gerçek görünüm arasında hiçbir ayrım yapmıyoruz, çünkü bunların her ikisi de tasarlanabilirdir; kaldı ki optik perspektif ve resim de bu farkla ilgilenmez ve bir ressam, hayal gücünün her hareketini, görüleri, hayali imajları vs. eğer temsil edilebiliyorlarsa ve bu şiir açısından gerekliyse, temsil edebilir; aynı şekilde şair, canlandırdığı konu gerektirdiğinde bunları kullanabilir de...

§ 286. Kaldı ki burada yalnızca genel olarak görünümle ilgili şeyleri ele aldığımız için, aşkın perspektifin konularından her birine özgü teoriler üzerinde durmadık. Aslında bu alanlar, bazıları gerçekte var olan pek çok bilim ve sanata malzeme sağlayabilir. Önceki bölümlerde daha ayrıntılı olarak her bir görünüm türüyle ve bunların gerçekten ne ölçüde ayrıldıklarıyla ilgili yapılması gereken tespitlere dikkat çektik. Genel perspektif, görünümü gerçekten kalkarak temsil ve tasvir ettiği için, öğeleri daha önceki bölümlerde bulunmaktaydı. Dolayısıyla birkaç noktayı, yalnızca örnek olması amacıyla açacağız.

§ 287. Boş psikolojik görünüm, temsil ettiğimiz nitelik şeyde bulunmadığında ortaya çıkar; gerçek görünüm ise tersine, temsil ettiğimiz nitelik ya da en azından bu niteliğini imajı şeyin kendisinde mevcut olduğunda ortaya çıkar. Fakat bu iki görünüm çeşidi, zihin ve irade üzerinde etkide bulunabildiği için, yukarıda ele aldığımız iki durum (§ 271 ve § 282) önemlidir, çünkü öteki insanlarla ilişkilerimizde, şeylerin onlara göründüğü şekli hesaba katarak kendimizi ayarlamamız gerekir.

§ 288. Görünümdeki boşluk aslen, görünümün öznel yanında bulunur ve muhayyile, önyargılar ve ihtiraslar burada nesnel yanla karışır; öyleyse bu öznel yan, bir insanın özgül düşünme ve hissetme şeklinden çıkartılmalıdır. Fakat şeyin aslında nasıl olduğunu ve aynı zamanda kişi tarafından nasıl tasarlandığını biliyorsak o zaman bu farktan kalkarak, görünümün öznel yanlarının büyük bir kısmını çıkarsayabiliriz; benzer pek çok deneyim sayesinde meydana gelen eşzamanlılık (*isochronisme*) sebebiyle pek çok şeyi içine alan bu görünüm kaynaklarında evrensel olana ulaşırız; bu şekilde, kişinin temsil ettiği şeyin niteliklerini ve kişinin görüş açısını daha kesin bir şekilde belirleyebiliriz (§ 19, § 136, § 137).

EK II

AESTHETİCA'NIN İLK PARAGRAFLARININ VE ESTETİK HAKİKAT İLE İLGİLİ BÖLÜMÜNÜN ÇEVİRİSİ*

§ 1. Estetik (serbest sanatlar kuramı, aşağı bilginin öğretisi, güzel düşünce sanatı, aklın benzeşliğinin sanatı) duyusal bilginin ilmidir.

§ 2. Aşağı bilme yetilerinin, yalnızca kullanım yoluyla, yöntemsel açıdan yetkinleştirilmeden ulaştıkları doğal mertebe, DOĞAL ESTETİK olarak adlandırılabilir. Doğal estetik doğal mantıkta da olduğu gibi, doğuştan estetik ve edinilmiş estetik olarak ayrılabilir, bu sonuncusu ise, öğretisel ve uygulamalı estetik olarak ayrılır.

§ 3. Suni estetiğin, doğal estetiğe de eklenen başlıca faydası, pek çok şey arasında, 1) her şeyden önce anlık tarafından edinilmesi icap eden bilimlere uygun bir malzeme sunması, 2) bilimsel olarak bilinen şeyleri herkesin ehliyeti dahilinde kabul etmesi, 3) açıklıkla bilebileceğimiz şeylerin sınırı ötesindeki bilgileri düzeltmesi, 4) serbest sanatlar ve her türden tefekkür faaliyetine doğru ilkeler sunması, 5) diğer şartlar müsavi olduğunda, yaptığımız her şeyde diğer kimselere üstün gelmeyi sağlamasıdır.

§ 4. Özel kullanımları 1) filolojik, 2) yorumbilgisel, 3) tevilî, 4) retorik, 5) homiletik, 6) şiirsel, 7) müzikal, vb.

Okuyacağınız çeviri, üslup güzelliğini değil, bu zor metnin doğru bir yorumu için vazgeçilmez olan açıklığı gözetmiştir. Bu çevirinin gerçekleştirilmesinde uzmanlığıyla kıymetli yardım sunan arkadaşım Sylvain Bonnet'ye teşekkür ediyorum.

§ 5. Bilimimize şöyle itirazlar getirilebilir 1) Kapsadığı alan, eksiksiz bir şekilde tek bir kitapta sunulamayacak kadar geniştir. Buna cevap olarak, hemfikir olduğumu, fakat bir şeyin hiç yoktan iyi olduğunu söylerim; 2) Bu bilim retorikle ve şiir ilmiyle karışır. Cevabım a) bu bilimin alanı daha geniştir; b) bu disiplinlerin başka sanatlarla ve kendi aralarında paylaştığı nesneleri kapsar. Ve bu sanatlar burada yeri geldikçe incelendiğinde, her sanatın gereksiz yere ikili bir kullanıma mahal vermektense kendi alanlarını daha verimli bir şekilde işlemeleri gerektiği görülecektir; 3) Bu bilim eleştiriden farklı değildir. Cevabım a) bu bilimde aynı zamanda bir mantık eleştirisi de mevcuttur b) bazı eleştiri çeşitleri estetiğin parçasıdır; c) güzel düşünceleri, güzel sözleri ya da yazıları, basitçe ve salt olarak beğenilerden kalkarak tartışmak istemiyorsak, estetiğin geri kalanı üzerine bir önbilgi eleştiri için neredeyse zorunludur.

§ 6. Bir dördüncü itiraz daha getirilebilir: 4) Duyu izlenimleri, muhayyilenin ürünleri, masallar, ihtiras marazları vs. filozoflara yakışmaz ve onların ufuklarının berisinde kalır. Cevabım şöyledir a) filozoflar da diğer insanlar gibi insandır ve filozofun insan bilgisinin bu kadar büyük bir kısmına yabancı olduğunu düşünmesi yerinde değildir; b) bu itiraz, güzel düşüncelere dair genel kuramla pratiği ve tikel uygulamaları birbirine karıştırmaktır.

§ 7. Beşinci itiraz, bulanıklığın hatanın anası olduğudur. Cevabım a) bulanıklık hakikatin keşfinin *sine qua non* şartıdır, zira doğa, belirsizlikten açıklığa bir sıçrayışta geçmez. Geceden gündüze ancak şafakla varılır; b) bulanık olanla, bununla ilgilenmeyenlerin düştüğü çok sayıdaki önemli hatalara mahal vermemek için özellikle ilgilenmek gerekir; c) bulanık olanı tavsiye etmiyoruz, fakat bilgiyi doğru hale getirmek, ona zaruretle karışan bulanıklığı düzeltmekle olur.

§ 8. Altıncı olarak 6) Seçik bilgi daha değerlidir, diye itiraz

edilecektir. Cevabım a) sonlu bir zekâ söz konusu olduğunda, bu ancak daha mühim şeyler için geçerlidir; b) biri diğerini dışlamaz; c) seçiklikle bilinen kurallara uygun olarak, güzele dair bilinmesi gereken şeyleri düzene koymakla başlamamızın sebebi budur; böylelikle daha kapsamlı bir ayrım daha ileride ortaya çıkacaktır.

§ 9. Yedinci olarak: 7) Aklın benzeşiğini geliştirmekle aklın ve kesinliğin alanına zarar verme tehlikesi vardır denecektir. Cevabım a) bu argüman daha ziyade bizi destekler niteliktedir, çünkü bileşik bir mükemmellik aradığımız her seferinde, gerçek mükemmellikten vazgeçeceğimizi hissettirmeden bizi ihtiyata sevk eden de aynı tehlikedir; b) aklın benzeşiği geliştirilmediği takdirde daha da çok bozulmaya uğrar, bu da hem akıl için hem de kati kesinlik için daha az zararlı değildir.

§ 10. Sekizinci olarak: 8) Estetiğin bir bilim değil, sanat olduğu söylenerek itiraz edilecektir. Cevabım a) bu ikisi zıtlaşan alanlar değildir. Bir zamanlar sanat olan niceleri şimdi aynı zamanda bilimdir; b) bizim sanatımız ispatlanabilir, deneyimle kanıtlanan bir şeydir. Bu aynı zamanda psikoloji ve diğer komşu disiplinlerin çok sayıda bazı ilkeler sunması olgusuyla *a priori* olarak ortaya çıkar; bu sanat bilim düzeyine çıkarılmayı hak ediyor, diğerlerine ek olarak 3 ve 4. paragraflarda sayılan disiplinlerin bizlere gösterdiği şey budur.

§ 11. Dokuzuncu olarak: 9) Tıpkı bir şair gibi estetikçi doğulur, sonradan estetikçi olunmaz, diye itiraz edilecektir. Cevabım (bkz. Horatius, *Art poétique*, 408; Cicéron, *De Oratore*, 2, 60; Bilfinger, *Dilucidationes*, § 268; Breitinger, *Von den Gleichnissen*, s. 6) aklın yetkesini mürşit kabul eden daha tam, daha doğru, daha kesin, daha az bulanık ve zayıf bir kuram (§ 3), doğuştan estetikçi olan biri için faydalıdır.

§ 12. Onuncu olarak: 10) Aşağı yetileri –ten– uyarmak ve

güçlendirimekten çok tabi kılmak gerektiği söylenecektir. Cevabım a) arzu edilen şey, aşağı yetiler üzerinde zorba bir otorite değil denetim kurmaktır; b) buna ulaşılabildiği oranda, estetik bizi amaca taşır; c) estetikçiler için mesele, bozulmuş olan aşağı yetileri uyarmak ve güçlendirmek değil, yersiz uygulamalarla daha da bozulmalarını önlemek amacıyla onları yönlendirmektir; ifratı önlemek gibi atıl bir mazeretle, Tanrının bize bahşettiği bir yeteneği köreltemeyiz.

§ 13. Estetiğimiz, büyük kardeşi mantık gibi ikiye ayrılır

I. TEORİK. Teorik estetik kuramsaldır, geneldir (1. kısım) şu hususlara dair ilkeler verir: 1. şeyler ve düşünülmesi gereken şeylere dair ilkeler: BULGUSALLIK (Bölüm1), 2. açıklayıcı düzene ait ilkeler: YÖNTEMBİLİM (Bölüm 2), 3. göstergeler hakkında, güzel şekilde düşünülmüş ve düzenlenmiş olanları açıklayan ilkeler: GÖSTERGEBİLİM (Bölüm 3).

II. PRATİK. Pratik estetik uygulamalı ve özeldir (2. kısım). İki durumda da, "konusunu araçlarına göre seçen kimse için ne zenginlik ne de açıklayıcı düzen sorun olur."[1] Önce konu, ardından açıklayıcı düzen ve son sırada üçüncü ilgi, yani göstergeler gelir.

Birinci Kısım: Teorik Estetik

Bölüm 1: BULGUSALLIK. Altbölüm 1: Bilginin güzelliği.

§ 14. Estetiğin amacı duyusal bilgide mükemmelliğe ulaşmak –ki bu güzelliktir– ve duyusal bilgideki kusurluluğu ortadan kaldırmaktır –ki bu da çirkinliktir.

§ 15. Estetikçi bizim için tamamen karanlıkta kalan yahut yalnızca anlıkla düşünülebilecek denli gizli olan duyusal bilginin mükemmelliğiyle ilgilenmez.

Horace, *Epitre*, II, III, mısra 40 sqq.

§ 16. Estetikçi bizim için tamamen karanlıkta kalan yahut yalnızca anlığın yargılarıyla keşfedilebilecek denli gizli olan duyusal bilginin kusurluluğuyla ilgilenmez.

* * *

ALTBÖLÜM 27: ESTETİK HAKİKAT

§ 423. Şeyler hakkında incelikle düşünülmesi gereken üçüncü ilgi* konusu hakikat olmalıdır, fakat burada söz konusu olan ESTETİK, yani duyusal yolla bilinmek durumunda olan hakikattir. Biliyoruz ki, nesnelerin metafizik hakikati, bunların en evrensel ilkelerle uyumudur ve *Théodicée*'de şunları söyleyen Leibniz'i buradan hareketle anlıyoruz: "Belli bir bakış açısından, çelişmezlik ilkesi ve yeter zemin ilkesinin, doğru ve yanlışın tanımında içerildiğini söyleyebiliriz." Zira metafizik gerçeğin herhangi bir nesnedeki temsili, temsil belirlenmiş öznenin ruhunda yer tuttuğu için, temsillerin nesnelerle uyumudur; bu uyum, çoğunluğun mantıksal hakikat, bazılarının da tinsel hakikat dedikleri, duygulanımın, mütekabiliyetin, uygunluğun hakikatidir, oysa metafizik hakikat dedikleri maddi hakikattir.

§ 424. Metafizik hakikatin nesnel olduğu söylenebilir, nesnel açıdan doğru olan şeyin bir ruhtaki temsiline ÖZNEL HAKİKAT denebilir. Her şeyden evvel, daha açık bir şekilde ele aldığımız konu hakkında mutabakata varmak amacıyla daha yaygın, fakat aynı zamanda daha geniş olan bir lügat kullanılırsa, pek çok filozofla birlikte bu hakikatin mantıksal olduğunu söylerdik. Gerçekten de geniş anlamda mantıksal hakikate dönüşecek şekilde, bir ruhta temsil edilen metafizik ya da diğer adıyla nesnel hakikatin –ya da ruhsal ve öznel hakikatin– kimi zaman, bu hakikatin anlık tarafından açık seçik kavrandığı durumlarda, yine

---

İlk ikisi "estetik zenginlik" (§ 115) ve "estetik yücelik"tir (§ 177). *Aesthetica*'nın kalan kısımlarındaki iç referanslar kaldırıldı.

anlık tarafından özü itibariyle zihinde içerilmiş olarak görünmesi –bu durumda hakikat DAR anlamıyla MANTIKSAL olur– kimi zaman ise ya münhasıran veyahut özü itibariyle aklın benzeşiği ve aşağı bilme yetilerince görülmesi –bu durumda bu, estetik hakikattir– bana açık geliyor.

§ 425. Terentius'un *Héautontimorouménos*'unda Chrémès'in Ménédème'e verdiği nasihatı lütfen okuyun; göreceksiniz ki, burada estetik hakikatten bahsediliyor: "Doğru söylüyor ve olayları olduğu şekliyle anlatıyor gibisin."[1] Ne "(çoğu zaman) nefret yaratan hakikati"[2] açıklamaktan ne de "nazik kulakları hakikatin iğneleyiciliğiyle yaralamak"tan[3] çekinmeyen satirleri düşünün. Onlar sanki ayrıcalıklarıyla korunurlar: "Dalga geçerek gerçeği söylememi kim yasaklıyor?"[4] Bunları, daha ayrıntılı ve bilimsel açıklamalar getiren bir ahlakçının, görünüş itibariyle aynı içeriğe sahip pratik tavsiyeleriyle kıyaslayın; bu durumda örneğin estetik hakikat ile dar anlamdaki mantıksal hakikat arasındaki farkı göreceksiniz.

§ 426. Mantıksal ve estetik düşünümün paylaştığı ve Cicero'nun neredeyse evrensel geçerliğe sahip bir tarzda tasvir ettiği erdem "bir şeyde gerçek ve saf olarak bulunanın idrakinde (çelişmezlik ilkesi gereği) onun uygunluk içinde olduğu şeyde (mesnet ilkesi gereği) ondan sonuç olarak çıkan şeyde (neden ve yeter neden ilkesi gereği) ondan kaynaklanan her şeyde ve sebebi olduğu her şeyde" bulunur. Fakat mantıksal düşünce şeylerin akli ve seçik bir idrakine erişmeye çalıştığı zaman, duyularla ve aklın benzeşiğiyle bunları incelikli biçimde idrak etmek konusunda kendi ufki sınırları içerisinde kalan estetik düşünceye de epey iş düşer.

---

[1] Terentius, *Héautontimorouménos*, 490.

[2] Terentius, *Andria*, 68.

[3] Perse, *Satires*, I, 107.

[4] Horace, *Satires*, I, I, 124.

§ 427. Ruhsal ve öznel hakikati, yani temsillerin buraya kadar mantıksal olarak tabir edilen hakikatini, ESTETİKMANTIKSAL olarak adlandırıyoruz; bu önerme, bazı estetik hakikatlerin, hatta pek çoğunun, mantıksal açıdan doğru olamayacağı şeklinde bir ayrım getirmiyor; bunun böyle olduğunu memnuniyetle kabul ederiz. Lucretius, konuşturduğu doğanın ölmeyi reddeden birine söylediğini hayal ettiği şeyin sonunda, hiç de haksız olmayarak şöyle ekler: "Doğanın adil bir dava güttüğünden ve sözlerinde sahici bir hikmet bulunduğundan başka ne söylenebilir?"[5] Hemen tüm estetik hakikatler, aynı zamanda mantıksal olarak da doğrudur.

§ 428. İkinci olarak, parçalarda güzelce tasvir edilmesi gereken estetik hakikatin genel olarak bütünün mantıksal hakikatini verdiğini ve parçaların dökümü sonuna kadar götürülüp tamamlandığı takdirde bunun başka türlü olamayacağını ne inkâr ediyoruz ne de bundan habersiziz. Göstermeye çalıştığımız şey yalnızca hakikatin akli olması dolayısıyla estetikçi tarafından asla doğrudan doğruya hedeflenmediğidir; böyle bir hakikat şayet dolaylı yoldan, pek çok başka estetik hakikatin sonucu olarak ortaya çıkar yahut gerçek estetiğe tekabül ederse, rasyonel şekilde düşünen estetikçi bundan memnun olur, fakat onun öncelikle peşinde olduğu bu değildir.

§ 429. İster güzel düşünceler ortaya koyan şahıs, ister bu düşüncelerin yöneltildiği insanlar açısından, yalnızca idrak yetisi tarafından düşünülebilecek –elbette dar anlamıyla– mantıksal bir hakikati ele alalım ve iki durum için de bu imkânsızlığın mütemadiyen yahut yalnızca bazı koşullarda meydana geldiğini varsayalım: Bu durumda söz konusu hakikat, estetiğin ufkunun ötesinde yer alır ve hiç değilse şu aşamada haklı olarak göz ardı edilebilir. Bir astronom olarak (ya da astronomlarla birlikte) yani yalnızca fizikçi olarak da değil aynı zamanda bir matematikçi

---

Lucrèce, II, 950 sqq.

olarak geçen sene meydana gelen tutulmayı düşünün ve bunu bir de, arkadaşlarına ya da sevdiğine anlatan bir çoban olarak düşünün. İlk durumda düşüncemize konu olan nice hakikatler, ikinci durumda tamamen gözardı edilmek durumunda kalır.

§ 430. Araştırılmaları yahut anıştırılmaları estetiğin ufku dışında kalan, en azından güzel yüceliğin, gerek mutlak gerekse şöyle ya da böyle görece olan yüceliğin dışında kalacak denli önemsiz hakikatler vardır. Estetikçi bu sonsuz küçük hakikatlerle ilgilenmez. Hatta bu hakikatlerin, istisnasız her şey hakkındaki gerçeği söylemeyi amaçlayan katı tarih disiplini için bile gerçekçi olduğu şüphelidir:

"Ateşli genç savaşçı grubu kıyıya ayak bastı".

"Fakat sofu Aeneis dağın tepesine çıkıverdi; zirveden Apollon heykeli görülüyordu, biraz ötesinde de korkunç Sibylla'nın devasa mağarası..."[1] Aeneis'in İtalya kıyısına hangi ayağını önce uzattığı sorusunu düşünmenin veya dikkate almanın hiç gereği yoktur; fakat bundan daha gerçek bir şey olabilir mi: Ya sağ ayağını ya da sol ayağını önce basmış olmalıdır; elbette ikisini birden de bastığı düşünülebilir, ama bu da pek makul olmayacaktır.

§ 431. Estetik hakikat 1) duyusal olarak tanınabilecek güzel düşünce nesnelerinin mutlak imkânını, yani nesnenin kendisinde temaşa edebileceğimiz türden bir imkânı gerektirir; bu imkân karşılıklı duyular veya aklın benzeşiği tarafından birbirlerini yanlışlayan karakteristik özelliklerde gözlenmez. Kusurlar arasındaki eşitsizlik bu olasılığı içinde barındırır ve bu yüzden söz konusu eşitsizlik de estetik açıdan gerçektir.

Tersine, "her kusuru eş tutanlar, gerçeklik söz konusu olduğunda sıkıntıya düşer; bu insanlar sağduyuyu, ahlakı, adil ve

---

Vergilius, *Aeneis*, VI, 5 sqq.

hakça olan şeylerin temeli olan yararlılığı karşılarına alırlar."[2]

§ 432. Estetik hakikat 2) nesnelerinin hipotetik imkânını öne sürer ve bu imkân da A) belirlenmiş bir özgürlüğe bağlı olmadığı ve aklın benzeşiği tarafından değerlendirilebildiği ölçüde doğaldır. Bunu Enéide'de görüyoruz:

"O vakit; gücü her şeyi kuşatmış kadiri mutlak konuşmaya başladı. O konuşurken tanrıların yüce sarayları sessizleşti. Aşağıda yer sarsıldı; yukarıda hava sükût etti."[3]

§ 433. Estetik hakikat nesnesinde B) ahlaki bir imkân bulunmasını gerektirir, bu geniş anlamlıdır öyle ki a) yalnızca özgürlükten neşet edebilen şeyler, öyle bir tabiata ve öyle bir niteliğe sahip olmalıdır ki, bunlar aynı zamanda belirli bir özgürlükten, şahsiyetten ve insanın ahlaki karakterinden kaynaklanan, aklın benzeşiğini andırır özellikler olmalıdır. "Hayatın hakikatine yaklaşmamızı"[4] isteyen buyruğun içeriği budur; bu buyruk uyarınca, konuşanın "oturaklı bir ihtiyar ya da kanı kaynayan genç bir adam, mühim bir bayan veya telaşlı bir bakıcı, gezgin bir tacir ya da yeşeren toprağı ekip biçen bir köylü, Colchide ya da Assyrie'nin bir sakini, Thebes ya da Argos'lu bir aciz"[5] olması veyahut ilgilendiğimiz şeyin bir nesne ya da kişi olması oldukça belirleyicidir.

§ 434. "Benim ve benimle birlikte halkın dilediğini dinle, sen, kendine hayran arayan, perde ininceye, şarkıcı "Alkışlayın" deyinceye kadar yerinde oturup kalan. Her yaşa özgü özellikleri tam olarak tasvir etmen ve değişen yaş ve karakterleri kendilerine uygun renge boyaman gerekir (...). Her zaman belli bir yaşa

---

Horace, *Satires*, I, III, 96 sqq.
Vergilius, *Aeneis*, X, 100 sqq.
Cicero, De Oratore, I, 220.
Horace, Epîtres, II, III, 115 sqq.

özgü ve birbirlerini destekleyen özelliklerde karar kılarız."[1] İşte Horatius bu yüzden pratik, tabir yerindeyse uygulamalı bir felsefe tavsiye ediyordu, zira buna sıkıca riayet eden kişi "muhakkak her karaktere, ona uygun özellikleri vermeyi bilecektir"[2] ve Horatius daha kendi zamanında, bu sanatın ve bu bilimin faydalarını görerek, Theophrastos'un karakterlerine uyguladı ve Fransız* Theophrastos bunu takiben zenginleşti, "kendisi, taklit eden gözlemci olarak yaşayış ve âdetlerle ilgili örnekleri araştırmaya karar verdi ve bundan yaşayan sözler çıkarttı."[3]

§ 435. Estetik hakikat ahlaki imkânı gerektirir b) dar anlamıyla: yalnızca düşünen kişide değil, aynı zamanda zımni ya da açık olabilen güzel düşünceler eşliğinde, inandırıcı kılınması gereken nesnelerde de bu imkân içerilmelidir; örneğin Achéron tasvir ediliyorsa. Fakat burada söz konusu olan yalnızca duyularla ilgili olan ve aklın benzeşiğinin yargılarına ilişkin bir ahlaki imkândır. Bu Horatius'un gerçek, ahlaki hakikatin "ölçülerine göre değerlendirilir ve onun kalıbına girer"[4] dediği şeydir. Aynı şekilde ben de, 433 ve 434. paragraflarda ileri sürülen hakikat tanımına GENİŞ ANLAMIYLA AHLAKİ HAKİKAT diyeceğim, az önce bahsettiğime ise DAR ANLAMIYLA ahlaki hakikat olarak ve göstergelerin ruhsal durumumuza uygunluğunu EN DAR ANLAMIYLA ahlaki hakikat olarak adlandıracağım: Bu ruhsal durum erdemliyse, en dar anlamıyla ahlaki hakikate samimiyet adı verilecektir; tersine bu durum kusurluysa, söz konusu hakikat alçaklık, fütursuz arsızlığın iğrençliği kalıbına girecektir.

§ 436. Cicero *Pro Murena*'da bu ahlaki hakikatin estetik sınırlarını ve hoşa giden düşüncedeki, yine estetik olan haysiyeti

---

[1] Ibid., 153 sqq ve 178.

[2] Ibid., 315 sqq.

* Burada söz konusu edilen elbette La Bruyère'dir.

[3] Horace, Epîtres, II, III, 317 sqq.

[4] Horace, Epîtres, I, VII, 98.

incelikle ortaya koyarken şöyle diyor: "Caton bana katı bir şekilde, bir Stoacı tavrıyla muamele ediyor, birine yemekler sunarak onun hoşnutluğunu kazanmanın doğru olmadığını düşünüyor"; ve Caton'un sanki birtakım dolaplardan ibaretmiş gibi saldırdığı âdetlerin ahlaki hakikatini savunmaya girişerek, şöyle karşılık veriyor: "Yordamların, hayatın, geleneklerin, sitenin kendisinin bile reddettiği dehşet verici bir düşünce bu (...). İşte Caton'un atalarımızın yerleştirdiği ve bizzat gerçekliğin ve uzun yılların sınamasıyla doğrulanan şeyleri, aşırı katı bir dille eleştirmemesi bu yüzdendir (...). Söylediğin şeyi –insanların (filozoflarca tamamen akli bir şekilde kavranan) haysiyet dışında herhangi bir amaçla yüksek memurluk için çabalamaması gerektiğini– en üstün haysiyete sahip olan sen bile kendinde göremiyorsun. Öyleyse neden, birilerinin sana tavsiyede bulunmasını, yardım etmesini istiyorsun?"[5]

§ 437. Estetik hakikat güzel düşünce nesnelerinin nedenleriyle ve etkileriyle bağlantılı olmasını gerektirir ve bu bağlantı aklın benzeşiği tarafından duyusal biçimde bilinmelidir. *Titus Livius*'daki Coriolan örneğini ele alalım: Bu kişi, sahip olduğu yetkeye, ismine kadar açıklanmıştır; hatiplerin iktidarı karşısındaki aşırı kibri buradan kaynaklanır; halk tabakasının öfkesi bu yüzdendir. Sonuç Coriolan'ın sürülmesidir, onu Volsque'lara katılmaya iten ve geçmişte olanların gayet mantıklı bir sonucu olarak içinde biriken düşmanlık açıklık kazanır; sonrasında kendisini ağırlayan Tullus'un Romalılara karşı beslediği savaşçı niyetleri paylaşır ve bunun sonucu da, Tullus'un kurnazlık dolu yapmacıklığı ve Volsque'lu pleblerin Romalılara duyduğu kızgınlığın hortlamasıdır.[6]

§ 438. Sonunda savaş çıkar ve liderlerden Tullus ve Marcius

Cicero, Pro Murena, 74 sqq.

[6] Tite-Live, II, 33 sqq.

ile birlikte bizim Coriolan da Roma'dan sürülür. Cesaretlerinden ötürü, başlangıçta talih Volsque'lardan yanadır, Romalı plebler titrer; Romalıların elçi göndermesi ve elçinin getirdiği acımasız cevap bu yüzdendir; elçi bir kere daha düşmana gönderildiğinde huzura kabul edilmez. Dolayısıyla rahipler Coriolan'a yalvarmaya gelirler. Onlar da başarısız olunca, neredeyse kadınsı bir korku kaplar Roma'yı. Sonunda Coriolan'ın annesi, eşi ve daha pek çok kadın, onun katılaşmış yüreğini sızlatırlar; bunun sebebini açıklamak için tarihçi, anneye, hakikaten acıklı bir söylev verdirir. Kuşatma kaldırılır, fakat ortadan kaybolmadan önce yazgısı hakkında Coriolan'a bilgi verilir. Ve Kadınsı Talih[1] için Roma'da bir yapıt dikilir. Zenginliğiyle, eğlendirmesiyle bu yazıda, okuyucular ya da en azından aklın benzeşiği bakımından nasıl bir ahenk vardır!

§ 439. Ahlaki hakikat, nesnelerinin mutlak imkânını yahut hipotetik imkânını, bunlar duyusal yolla algılandıkları ölçüde gerektirir; her olasılık bir birliği, mutlak olan için mutlak birliği, hipotetik olan için hipotetik birliği gerektirir. Böylelikle estetik hakikat, düşünmek durumunda olduğu şeyde duyusal şekilde yakalandıkları ölçüde hem ilkini hem de ikincisini ve yine düşünmek durumunda olduğu şeyin ayrıştırılamaz belirliliklerini bütün algısındaki güzelliğe helal getirmeden içermiş olur. Nesnelerin bu BİRLİĞİ, fenomen haline geldiği için, içsel belirlenimlerin birliği olacaktır ve takiben güzel düşüncenin konusunun eylem olduğu durumda eylemin birliği yahut dışsal belirlenimlerin birliği ve de ilişkilerin, koşulların, bu sayede de YER VE ZAMAN birliği olacaktır, bu birlikler ESTETİKTİR. "İstediğin konuyu seç, yeter ki basitlik ve birlik mevcut olsun"[2] ve tıpkı güzel bir tutarlılığın cezbetmesi gibi cezbeden dengeli bir sarihlik elde edersin. İşte bu yüzden birlik, Aziz Augustinus'un o kadar hoşu-

---

Tite-Live, II, 39 sqq.

Horace, *Epîtres*, II, III, 23.

na gitmiştir ki, onun "tüm güzelliklerin formu"[3] olduğunu söyler.

§ 440. ESTETİKMANTIKSAL HAKİKAT ya tümel kavram ve mefhumların ve de genel yargıların estetikmantıksal hakikatidir ya da tekil kavramların ve tikel temsillerin estetikmantıksal hakikatidir. Birisine GENEL, diğerine TEKİL denecektir. Genel hakikatin nesnesi, metafizik hakikatte olduğu gibi, özellikle de duyusal yönden asla tekil hakikat nesnesinde olduğu denli açık değildir. Ve estetikmantıksal hakikat genel oldukça, nesnedeki metafizik hakikati daha az temsil eder –bu genel olarak geçerli olduğu gibi özellikle aklın benzeşiği için de geçerlidir. Bunun bir nedeni vardır: Mümkün en çok sayıda hakikati gözlemleyen estetikçinin en genel, fazlasıyla soyut ve tümel hakikatlerdense, elinden geldiğince daha belirli, daha az genel ve soyut olan hakikatleri tercih etmesi ve tekil hakikatleri her türden genel hakikate tercih etmesidir. Düşüncedeki zenginliğin gözetilmesi de bunu destekler, zira ne kadar belirli bir nesne varsa önümüzde, o kadar çok farklılığa sahibizdir ve bu hususta sahip olunabilecek güzel düşünceler de o kadar çok sayıdadır. Doğal olanı da dahil yüceliğin ve estetik haysiyetin gözetilmesi de aynı şeyi destekler, yeter ki bir evrenselin yüceliğinde, daha aşağı farklılıklar düzeyinde buna eklenen ağırlık, ağırbaşlılık ve verimliliği de hesaba katalım.

§ 441. Cinsin estetikmantıksal hakikati, daha büyük bir metafizik hakikatin kavranışıdır, türün estetikmantıksal hakikati daha da büyük bir metafizik hakikatin kavranışıdır, bireyin ya da tekil olanın estetikmantıksal hakikati ise mümkün en büyük metafizik hakikatin kavranışıdır. Bunların ilki gerçek olanın, ikincisi daha gerçek olanın, üçüncüsü ise en gerçek olanın kavranışıdır. Tekilin hakikati ya en iyi ya da en büyük olarak var ola-

---

Saint Augustin, *Epistulae*, XVIII, 2.

nın içsel öğelerinin hakikatidir ya da mutlak surette olumsal olan öğelerin hakikatidir. Olumsal öğeler yalnızca bütün içerisinde ele alınan bazı evrenlerin imkânı olarak temsil edilebilirdir. Takiben olumsal öğelerdeki tekil hakikat bunu ya evrenimizin parçaları ya da imkânları olarak –ve bu hakikate, mutlak zorunlu olanın hakikatiyle birlikte EN DAR ANLAMIYLA en büyük hakikat ya da gündelik dilde yalnızca HAKİKAT denir– ya da başka bir evrenin parçaları veyahut imkânları olarak vazeder; hakikatin sıradan insan bilgisinin konusu haline geldiği bu durumda ise hakikat HETEROKOZMİK hakikat adını alır.

§ 442. En dar anlamıyla hakikat, Cicero'nun tasvir ettiği gibi "olmuş olan, olan ve olacak olan şeylerin değişmemiş (değişmez) olarak ifade bulduğu (anlaşıldığı)" hakikattir ve onu daha küçük hakikatlerle kıyaslarken şöyle der: "Bu erdemler dizisi (sebat, ağırbaşlılık, cesaret, bilgelik, vb.) eziyete tâbi tutulur (ya "bizi beslemekten çok ağzımızı tatlandıran Stoacıların hakikati" gibi genel ve soyut yahut heterokozmik olan bir hakikat yardımıyla "cezbederler") ve (sıradan bilgi açısından) mutlu bir hayat için peşine düşülmesi ve bırakılmaması gerektiği düşünülen bir haysiyet imajı sunarlar bizlere. Fakat zihnen, bu resmin ve bu erdem imgelerinin (genel ve soyut ya da heterokozmik imgelerin) ötesine geçilip gerçekliğe ve (en dar anlamıyla) hakikate döndüğümüzde, çıplak bir soru (sıradan bilginin heterokozmik nesnelerinden soyulmuş ve onun her türden nesnesinden ayrışmış olan) bir soru kalır yalnızca geriye: (dünyamızda, tekil ve somut bir şekilde) eziyete uğrayan biri mutlu olabilir mi?"[1]

§ 443. Genel estetikmantıksal hakikatler arasında, yalnızca cezbederken bir yandan da ister görünür ve açık bir şekilde, ister kimi örtük tasımlarda* es geçildiği gibi gizli bir şekilde, ister-

---

[1] Cicero, *De inventine*, II, 162.

* Öncüllerin anıştırıldığı tasımlar.

se soyut şeylerin somut içerisindeymiş gibi kavrandığı örneklerde olsun aklın benzeşiği tarafından duyusal yolla temsil edilebilenler –ve yalnızca bu yolla temsil edilebildikleri oranda– estetiktir. Bu şekliyle Plautus'un *Captifs*'inin giriş bölümünde rastladığımız şey özdeşlik ilkesidir: "Burada dikeldiğini gördüğünüz bu iki kaçak, burada olanlar, ikisi de ayakta duruyor, oturmuyorlar. Siz de benim gerçeği söylediğime şahitsiniz."[2]

§ 444. Gerçek şeylerin hakikati, bu şeyler duyular, imgeler veya hatta öngörülere bağlı beklentiler yoluyla ve duyusal şekilde kavrandıkları ölçüde, en dar anlamıyla estetiktir; sınırları burada biter; ve aynı hipotez gereği, heterokozmik hakikatler, aklın benzeşiği tarafından kavranabilen hakikatlerden ne daha az ne daha çok sayıdadır. Bu ayrımın Leibniz'den geldiğini düşünürüz, fakat buna daha öncesinde Tibullus'ta rastlanır; Ulysses'in yolculuklarını uzun uzun anlattığı bölüm şöyle biter: "Buna ya dünya üzerinde şahit olundu (bu en dar anlamıyla hakikattir) ya da efsane bu yolculuklara yeni bir evren bahşetti"[3] (bu da heterokozmik bir bakış açısından hakikattir).

Plautus, Captivi, 1 sqq.

[3] Tibullus, IV, I, 79 sqq.

EK III

Öklitçi Olmayan Geometrilerin Görsel Tasarımları

En basit görgü kuralı, bir ön uyarıda bulunmamı icap ettiriyor: kesinlikle matematikçi değilim, hatta ne de bilgi kuramcısıyım ve ilerideki sayfaların tek amacı, meslekten olmayanlara, Lobatchevski ve Riemann geometrilerine ait bazı tuhaf teoremlerin nasıl sanatçıların plastik uzayına aktarıldığını anlatmaktır. Öğrenciyken sık sık, bu alanda sözü geçer kabul edilen yazarların kaleminden, bu geometrilerin Kant'ın Transandantal Estetiğini tartışmaya açtıklarını okudum. Buna tam anlamıyla inanamadım, fakat dosdoğru söylemek gerekirse, savlama ikna edici görünüyordu: Gerçekten de Kant'a göre, üç boyutlu Öklid uzayı bir "saf görü," insan temsiliyetinin kaçınamayacağı bir veridir. Gelgelelim Lobatchevski ve Riemann'ın teoremleri tartışmasız, ama yine de temsil edilemez olduğu için –söz konusu akıl yürütme bu şekilde ilerliyordu– Kantçı tezleri terk edip Leibnizci mantıkçılığa geri dönmek gerekiyordu.

Burada görücülükle mantıkçılık arasındaki anlaşmazlığı çözmek gibi bir niyet gütmeyeceğim. Yine de kesin olan bir şey var: Az da olsa sorunu incelediğimizde, Lobatchevski ve Riemann'ın paraleller ve üçgenler üzerine geliştirdikleri meşhur teoremlerin, şurada burada yapılan aptalca konuşmalar bir yana, mükemmelen *temsil edilebilir* olduğunu fark edeceğimizdir. Bu olgu, konu üzerinde düşünme zahmetine giren her matematikçi için şüphesiz açıktır. 19. yüzyıl başı kübistleri için de bu imkân en ufak şüphe götürmüyordu, *her ne kadar onlar, böyle bir temsilin üçboyutluluğun sınırlarından taşmayı zorunlu kıldığı yönünde yanlış bir inanca sahip olsalar da...* Yanlış, çünkü aslında bu meşhur paradokslar, düzlem geometrisinden, küre geometrisine geç-

tiğimiz andan itibaren bildik üç boyutluluk içinde son derece basit bir görsel ifade bulabilirler. Bu şekilde görüsel tasarım sunan bir kitabı uzun süre boş yere aradığım için (böyle bir kitabın mevcut olduğuna hâlâ inanıyorum), kendi imkânlarımla doğaçlama yapmak durumunda kaldım. Bunun, kimi avangardların temel referanslarından birini anlamaya istekli okuyucuları ilgilendirebileceğini düşündüm. Kübistlerin Öklitçi olmayan geometrilerin yarattığı devrimin tabiatı hakkında yanılmış olmaları, ileride daha iyi anlayacağımız üzere, bu geometrilerin onlar üzerindeki büyük etkisini hiçbir şekilde değiştirmez: Tamamen varsayımsal da olsalar bu geometriler, avangardlara destek çıkan silip süpürme ideolojisini *bilimsel açıdan* meşrulaştırmaya hizmet ettiler ve aynı zamanda (özellikle de Riemann geometrisi) iki boyutluluğa indirgenmiş bir uzay fikrini önerdiler.

Lobatchevski'nin Bazı Teoremlerinin Görsel Tasarımı

Matematiksel sistemlerin başlangıcına yön veren paradokslar şüphesiz matematikçilerin var olduğu zamanlardan bu yana bilinen bir şeydir: Özellikle de belli sayıdaki tanımsız terimleri, ispatlanmamış önermeleri ve temel mantıksal işlemleri kabul etmeden bir ispatlamaya girişilemeyeceği açıktır; bu kabullerin yokluğunda, akıl yürütme geliştirilemez. Bu anlamda her türden matematik teorem "varsayımsal-tümdengelimsel"dir. Kesinlik, her şeyin ispatlanmasını değil (ki bu tanımı icabı yalnızca *öngerek olarak ortaya atılabilen öncüller* için imkânsızdır), ispatlanamaz her şeyin *ab initio* olarak vazedilmesini gerektirir. Öklid'in *Elemanları* tanımlar, postulatlar ve aksiyomların açıklanmasıyla başlar. Ancak Öklid, iki defa çıkarımlarını yarıda kesip süregiden ispatın orta yerinde, fakat yine ispatı sürdürmek amacıyla, yalnızca sözde "apaçıklığı" dolayısıyla doğrulanan özel bir önermeye başvurur. İşte bu şekilde Öklid, 29. önermeye ispat olarak

bizden, *bir doğruya dışındaki bir noktadan çizilen tek bir paralel olabileceğini* kabul etmemizi ister. Bu meşhur "Öklid postulatı"dır. Fakat ispatın daha başından beri bu şekilde ortaya konmadığından, bu savın bir postulattan mı kaynaklandığı yoksa aslında bir teorem mi –ki bu uygunsuzdur– olduğu konusunu şüpheli hale gelir; burada teorem, ispatlanması gereken, fakat ispatının olmayışı, pek şüpheli apaçıklık kavramına başvurularak kibarca gizlenmeye çalışılan bir önermedir. Meşhur önermenin, postulat statüsünden teorem statüsüne geçip geçemeyeceğini görmek amacıyla girişilen ispat denemelerinin sebebi budur.

Bu amaçla girişilen denemelerin hesabını dökmek imkânsızdır. Yine de kesin olan bir şey var: denemelerin hepsi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Böylece doğrudan ispatların başarısızlığa uğraması yüzünden saçma yoluyla, *a contrario* şekilde, "Öklitçi postulat"ın reddinden yola çıkarak ilerleme fikrine ulaşıldı. Böyle bir girişimi destekleyen akıl yürütme açıktır: şayet sözde postulat ispatlanabilir nitelikteyse –yani aslında başka bazı ilk önermelerden çıkartabileceğimiz bir teorem söz konusuysa– onun reddinden yola çıkarak çelişkili sonuçlara ulaşmak durumunda kalacağımız açıktır. Böylelikle dolaylı yoldan (saçma yoluyla) "postulat" ispatlanmış olur.

Lobatchevski tarafından tutulan yol budur. O "*bir doğruya dışındaki bir noktadan çok sayıda paraleller çizilebileceğini*" varsayım olarak kabul eder. Bunun dışında Öklid'in bütün aksiyom ve postulatlarını muhafaza eder. Gelgelelim beklentilerin aksine, bu tuhaf kabulden yola çıkarak ortaya koyduğu önermeler birbirlerine tutarlı bir şekilde eklenir ve kendi aralarında çelişmezler. Sonuç: Öklid'in postulatı gerçekten bir postulattır, nitekim çelişkiye düşmeden yadsınabilir oluşuyla ispatlanamazdır da. Poincaré'ye bakılırsa, Bilimler Akademisi'ne, o zamandan bu yana her sene, bu postulatın bir ya da iki "yeni ispat"ı gönderiliyor... Elbette Lobatchevski geometrisinin teoremleri Öklid'inkilerden tamamıyla farklıdır. İlk bakışta bu teoremler yalnızca

temsil edilemez değil aynı zamanda kavranılamaz gibidir. En bilinenler arasından yalnızca üç tanesini örnek olarak vereceğim:

1. Öklid'de üçgenin iç açıları 180 derecedir; Lobatchevski'de bu 180 dereceden *azdır*.
2. Bir doğruya dışındaki bir noktadan *iki* paralel çizilebilir (yani doğru ve doğruya çizilen paraleller sonsuzda bir noktada birleşir). Bu bir doğruya çizilen iki paralelin kesiştiğini ve birbirlerine paralel olmadıklarını da ekleyelim.
3. Son olarak, paraleller ile sekant olmayanları ayırmak gerekir: bir doğruya dışındaki bir noktadan yalnızca iki paralel çizebiliyorsak da, sonsuz sayıda sekant olmayan mevcuttur.

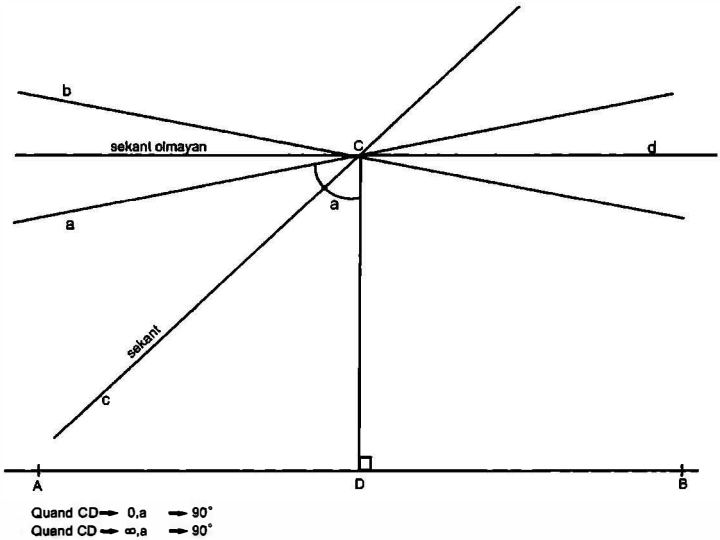
En azından şunu söyleyebiliriz; bu önermeler apaçık değildir. Zaten pek de kesin olmayan görü ve figürlere başvurmanın imkânsız olduğu göz önüne alınırsa bu önermeler ispat edilmeye daha da muhtaçtır. Fakat yine de bu yeni geometrinin geçerliğini ispatta kullanılan yollardan birisi, paradoksal biçimde bir "model" oluşturmaktır – veyahut öklitçi geometri olarak bilinen sisteme bir aktarım ya da tercüme yapmaktır. Burada anlaşılması gereken şey bu modeldir.

Düzlem geometrisine aktarıldığında (Şekil 1), bir doğruya iki paralel olabileceği tasarlanamaz gözüküyor: (a) ve (b) doğrularının A-B düzlemiyle "kesişmesi"ni önlemek için, C noktası hareket ederken (D) açısının da değişmesi gerekir; (a) ve (b)'nin paralel olduğunu ilan ettiğimizde (d)'nin nasıl sekant olmadığı da görünüyor; fakat kaçırılan şey tam olarak, kavramak istediğimiz şeyin tasarımıdır. Bunu kavrayabilmek için küresel geometriye geçmek gerekir. Bunun için (*La Science et l'hypothèse*'de Poincaré tarafından sunulan) aşağıdaki sözlük yeterli olacaktır.

Bir temel düzlemden yola çıkarak şu tanımlar yapılacaktır:

– "uzay": Temel düzlemin üstünde yer alan uzay parçası.

– "düzlem": Temel düzlemi diklemesine kesen bir küre.



Şekil 1. Lobatchevski

– "doğru": Temel düzelemi diklemesine kesen bir daire.

– "paralel": Sonsuzda ancak tek bir noktada kesişen doğrular.

Buna karşın küre, daire ve açı, klasik geometrideki tanımlarını muhafaza eder. Bir kürenin ve temel düzlemin diklemesine kesişimiyle çizilen daireyi teamül olduğu üzere "sonsuza yerleştirilmiş noktaların çizgisi" olarak adlandıracağız.

Bu sözlük yardımıyla, ilk şemamızı başka herhangi bir şeyde değişikliğe gitmeden, küresel geometriye aktarabiliriz (Şekil 2). Üç boyutlu geometri açısından saçma gözüken bu teoremlerin tutarlılığını, *görsel* olarak hiç zorlanmadan kavramak için bu şemayı biraz dikkatle gözlemlemek yeterlidir:

– Hemen göreceğiz ki, (C-D) dikeyinden çıkartılmış (a) ve (b) doğrularının her ikisi de (A-B)'ye paraleldir –ve bu noktalar tanjant olmaları dolayısıyla "sonsuzda" (A-B) ile yalnızca bir ortak noktaya sahiptirler– (C)'de kesişirler.

Şekil 2. Lobatchevski

– Yine kolayca göreceğiz ki, eğrileri negatif olan küresel üçgenin açılarının toplamı zorunlu olarak 180 dereceden azdır: örneğin ABC üçgeni –beta ve gamma olmak üzere– değerleri sıfıra eşit iki açıya sahiptir, zira bunlar iki tanjanttan meydana gelir.

– Son olarak, sekant olmayan (d), iki paralelden açık bir şekilde ayrıdır.

Dolayısıyla Lobatchevski'nin geometrisi, üç boyutta temsil edilememek anlamında Öklitçi olmayan bir geometri değildir hiç de. Modele aktarma pek bilinmediğinden, Öklitçi üç boyutluluğun "yapısökümünü" bilimsel açıdan meşrulaştırma iddiasında olan pek çok ressamın (ve bugün hâlâ pek çok filozofun) inandığı şey ise bunun tersiydi. Ve temelde bizim için önemli olan şey yalnızca budur; işin aslı, "kesişen" paraleller fikrinin gerçekten de keşfedilmemiş tuhaf uzaylar varsaymak için nasıl yeterli olduğunu anlamaktır. Riemann uzayı daha da büyük bir etki yapacaktı.

Riemann'ın Bazı Teoremlerinin Görsel Tasarımı

Lobatchevski gibi Riemann da paralellerle ilgili olanlar dışında Öklid'in bütün aksiyom ve postulatlarını muhafaza eder. Fakat Lobatchevski'den farklı olarak Riemann'ın yeni varsayım olarak kabul ettiği şey, bir doğruya dışından hiçbir paralel çizilemeyeceğidir. Ve yine Reimann'da aynı şekilde, kendi içinde tutarlı, fakat Öklitçi geometriyle tamamen çelişen bir önermeler bütününe ulaşır. Üç örnekle yetineceğim:

1. İki noktadan, sonsuz sayıda farklı doğru geçirebiliriz.
2. Aynı doğru üzerindeki iki dikey birbirlerine paralel değildir.
3. Üçgenin iç açılarının toplamı 180 dereceden çoktur.

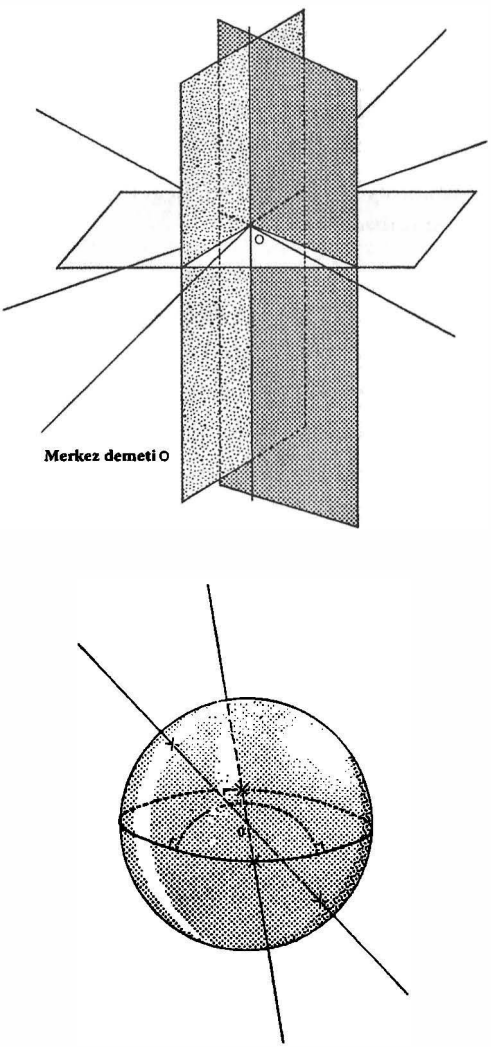
Poincaré, *La Science et l'hypothèse*'de bu önermeleri görselleştirmekte yardımcı olmak için, bizi hepsi aynı düzlemde yaşayan ve bu düzlemden çıkamayan "sonsuz yassı" "küre sakini" hayali yaratıklar tasarlamaya çağırır. Bu yaratıkların akıllı olduklarını ve geometriden anladıklarını da kabul edeceğiz. Üzerinde ilerledikleri düzlem aslında dünya yüzeyine benzetilebilecek bir "küresel düzlem"dir; bu yaratıklar kalınlıktan yoksun oldukları için kürenin şeklini mükemmelen benimseyeceklerdir (burada belki de yeni matematiklerin bilimkurguya ne derece yaklaştıkları daha iyi görülebilir...).

Hayali, fakat doğru olan bu tasarım yardımıyla, Riemann'ın teoremlerini kolaylıkla Öklitçi geometrinin bir koluna aktarabiliriz: Demet geometrisi.

Öklitçi uzay içinde, O merkezli bir küre düşünelim (bu küre Reimann'ın düzlemidir, Öklitçi düzlemde bir "düzlem" değil, yüzeyi daimi ve pozitif eğrilikteki bir küresel düzlemdir). Bu O merkezinden, bildik anlamıyla bir düzlemler ve doğrular demeti çıkarırız ve *bunların yalnızca kürenin yüzeyi ile kesişimlerini dikkate alırız.*

O merkezinden geçen bir doğru, küre üzerinde (doğrunun bir şekilde yüzeyi "delip geçtiği" yer olan) iki noktaya karşılık gelir. Burada karşı karşıya olduğumuz şey, üç boyutlu uzaya ait figürlerin bir izdüşümüdür ve bunların hepsi, bu durumda küresel olan bir düzlem üzerindeki aynı noktadan geçerler (bu kürenin merkezi, bütün figürlerin kesiştiği noktadır –bkz. Şekil 1).

– (O)'dan geçen bir düzlemin küreyle kesişimi bir daire verir (bkz. Şekil 2); bu daire "küre sakinleri"mizin gözüne, bir doğru olarak görünecektir, zira bu yaratıklar en fikrinden yoksundur ve uzayları yalnızca iki boyutludur. Böylece onlar düz bir doğru üzerinde hareket ettiklerini düşünürken, üç boyutlu olan bizler, onların aslında bir daireyi katettiklerini biliriz: Öklitçi olmayan geometrilerle (en azından Reimann geometrisiyle) dört boyutlu geometrileri birbirine bağlayan ilişkiyi işte bu noktada kavrıyoruz.



Şekil 1. Riemann

Bunların birinden diğerine geçmek için, dört boyutlu varlıklar nazarında durumumuzun, küre sakinlerinin bizim nazarımızdaki durumlarına benzer olduğunu düşünmek yeterlidir.

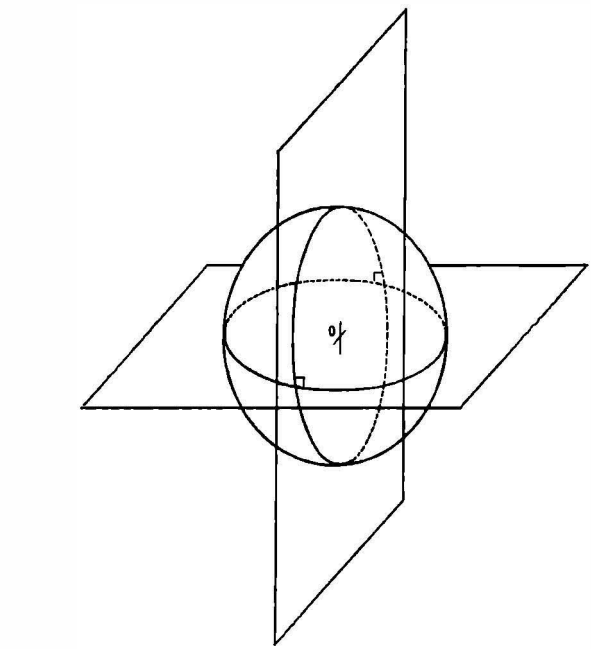
– (O)'da kesişen iki doğrunun yarattığı açı, küresel düzlemde iki nokta olarak temsil edilir (şekil 1).

– (O)'da kesişen iki düzlemin yarattığı iki yüzeyli açı, küresel düzlemde iki küresel doğru (yani iki daire) olarak temsil edilir (bkz. Şekil 2).

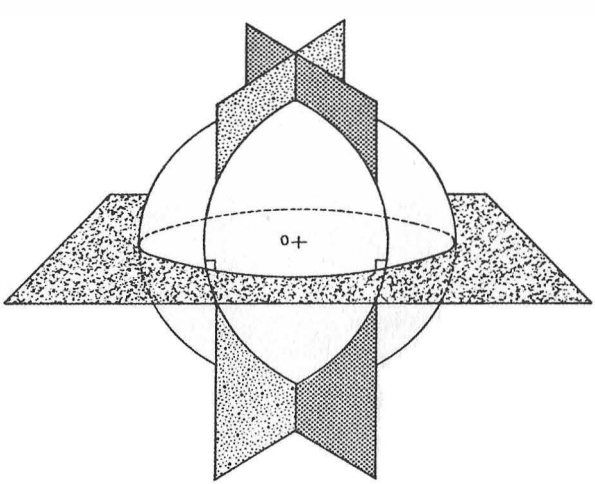
– Son olarak (O)'daki üç yüzeyli kesişim, küresel düzlemde eğrili üçgen, yani kenarları dairesel parçalar olan (fakat küre sakinlerine tam anlamıyla sıradan bir üçgen gibi görünen) bir üçgen olarak temsil edilir (Şekil 3).

Riemanncı dünya, küre sakinlerinin dünyasıyla özdeştir. Onun iki boyutlu uzayı, tıpkı bir kürenin yüzeyi gibi sınırsız, fakat sonludur. Böylelikle görünüşte saçma olan teoremlerin aslında hiç zorluk yaratmadan tasarlanabilir olduğunu görüyoruz. Örneğin bir küre sakininin dilinde, iki farklı noktadan genel olarak bir ve yalnızca bir doğru geçiyor denir, fakat yine de sonsuz sayıda "küresel doğru"nun üstünden geçtiği nokta çiftleri mevcuttur –bu noktalar (tıpkı gezegenimizdeki kutuplar gibi) küre üstünde bakışımlı olarak zıt konumdadır. Bu koşullarda, birbirine paralel iki farklı doğru olamaz, zira küre üzerindeki iki doğru, bakışımlı olarak zıt konumdaki iki noktada daima kesişir. Küre sakinlerinin doğrularını, bizim meridyenlerle de kıyaslayabiliriz. Doğru dışındaki bir noktadan, bu doğruya hiçbir paralel çizemeyeceğimiz ve aynı doğruya inen dikler (ekvatordaki meridyen dikleri) iki kutupta kesişir. Son olarak (bkz. Şekil 3), üçgenin iç açıları toplamının 180 dereceden çok olduğunu açık bir şekilde görürüz. Gerçekten de ekvator ve iki meridyenin oluşturduğu üçgenleri düşünürsek, ekvator ve her bir meridyenin oluşturduğu açıların hepsi bir dik açıya eşit olacaktır, öyle ki üçgenin açılarının toplamı iki dik açı + iki meridyenin kutuplardaki kesişimiyle oluşan açının değerine eşittir.

Buradaki amacım, bu modelleştirimin epistemolojik kapsamını çözümlemek değildi. Çok geniş bir ölçekte bakıldığında bu model yeni geometrilerin fanteziden ibaret olmadığını göster-



Şekil 2. Riemann



Şekil 3. Riemann

meye yarar... Fakat aynı zamanda bu geometrilerin umduğumuzdan (ya da korktuğumuzdan) daha az yeni olduğunu da gösterir. Elbette burada verilen iki örneğin yegâne örnekler olmadığı, hatta şekilsiz figürlerin devinimleri düşünülürse bir Öklitçi olmayan geometriler sonsuzluğunun mevcut olduğu vurgulanmalıdır. Bütün bunlar burada bahsedilen şeylerin dışında kalıyor. Buradaki mesele yalnızca bir paradoksu açığa vurmaktır: Provokatif teoremleriyle bu geometriler, sanatçıların hayal gücünü ateşleyebildi, yeni plastik uzaylar fikrini doğurabildi ve özellikle de üç boyutlu uzaydan kopuşun gerekliliğini meşrulaştırabildi. Fakat yine de hakikat bambaşkadır, zira gördüğümüz gibi, burada kadim üç boyutlulukla mükemmelen uzlaştırılamayacak hiçbir şey yoktur. Zaten hiç değilse Baudelaire'den bu yana, "dünyanın yanlış anlamalar ekseninde döndüğünü" inkâr eden yok.

DİZİN

Abott, Edwin, 292, 300
Addison, 78
Adorno, Theodor, 41, 315, 325
Apollinaire, Guillaume, 261, 282, 283, 286, 299, 319, 320
Arendt, Hannah, 13, 345
Aristos, 51
Aristoteles, 77, 239, 342, 343, 344, 347, 352, 353
Aufklärug, 325

Bach, Johann Sebastian, 40, 333
Bachelard, Gaston, 339
Baensch, Otto, 369
Batteux, Charles, 50, 53, 58, 61
Baudelaire, Charles, 274, 430
Baumgarten, Alexander, 9, 34, 41, 42, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 159, 162, 172, 175, 192, 361, 364, 366
Bäumler, A., 35, 57, 91, 99
Bell, David, 273, 274, 275, 276, 277, 313, 316, 354
Benjamin, Walter, 41
Berg, 325, 333
Bergson, Henry, 277
Berkeley, George, 42, 75, 121, 370
Beuabourg, 329
Bilfinger, 405
Bofill, 324
Boileau, Nicolas, 20, 36, 43, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 63, 64, 65, 149, 168, 172, 312
Bonald, Louis Gabriel, 28, 29
Borinski, Karl, 26
Bouhours, Dominique, 41, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 150, 175, 253
Boulez, Pierre, 307, 316, 330, 367
Braque, Georges, 302, 309, 326, 327
Breitinger, 405
Bretecher, 330
Breton, André, 283, 301
Brunelleschi, 333
Brunschwig, Jacques, 341, 345
Buren, 262, 326

Cabanne, Pierre, 300
Cassirer, Ernst, 57, 58, 59, 74, 145, 146, 147, 148, 275, 369, 373
Castoriadis, Cornelius, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338
Cézanne, 259, 306, 326
Char, Réne, 259
Cicero, 408, 412, 416
Cioran, Emil, 15
Corneille, Pierre, 253, 392
Courbet, 306

Crousaz, 19, 20, 314

Darwin, Charles, 233
Debussy, Claude, 272
Deleuze, Gilles, 199, 206, 212, 234, 247, 248, 249
Derain, André, 261
Descartes, René, 12, 27, 28, 29, 30, 31, 39 40, 52, 57, 77, 91, 94, 175, 207, 209, 210, 228, 314, 324
Diderot, Denis, 33, 66, 317, 325
Dionysos, 319
Dubos, Jean Baptiste, 37, 50, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 75, 175, 179, 253
Duchamp, Marcel, 261, 265, 288, 300, 301, 302
Dumont, Louis, 14, 339
Durkheim, Emile, 29

Ebhard, 114
Einstein, Albert, 40, 285
Eudoksos, 50, 51, 52, 56
Eyck, Jan Van, 333

Fichte, Johann Gottlieb, 41, 249, 348
Foucault, Michel, 25, 39, 199, 206, 212, 236
Francastel, Pierre, 281, 284, 285
Franklin, Benjamin, 276
Freud, Sigmund, 12, 36, 89, 323, 334

Galileo, 341
Gleizes, Albert, 283, 284, 286, 287, 302, 306, 315
Goethe, Johann Wolfgang, 41
Gorgias, 19, 340
Gottlieb, Alexander, 32
Gracian, Baltasar, 26
Grand, Fredric le, 164
Gris, Juan, 293, 294, 303, 309

Habermas, Jurgen, 330
Hassan, Ihab, 323
Hegel, Georg Wilhelm, 9, 17, 27, 36, 41, 45, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 212, 214, 216, 225, 226, 228, 231, 232, 233,235, 243, 250, 256, 258, 266
Heidegger, Martin, 12, 13, 18, 22, 27, 47, 111, 112, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 199, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 219, 225, 227, 234, 241, 245, 246, 247, 254, 255, 256, 257, 258, 264, 317, 324, 325, 328, 330, 334, 335
Hesiodos, 193
Hinton, Charles Howard, 288, 289, 298, 299, 302
Hobbes, Thomas, 30
Homeros, 38, 78, 81, 84, 193
Horatius, 405, 412

Hugo, Victor, 253
Hume, David, 29, 40, 42, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 128,, 214, 229, 239,
Husserl, Edmund, 105, 111

Jarry, Alfred, 274, 299
Jencks, Charles, 323,324, 329, 331
Jouffret, Esprit, 288, 289, 290, 292,293, 296, 297,298, 299, 301
Joyce, James, 323, 333

Kafka, Franz, 284, 333
Kandinsky, Wassily, 22, 269, 270, 271, 279, 282, 283, 314, 321, 325, 332
Kant, Immanuel, 9, 20, 21, 38 41,42, 43, 44, 45, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 84, 87, 96, 98, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 176, 178, 180,189, 192, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 223, 226, 227, 229, 230, 233, 243, 257,327, 349, 350, 351, 352, 353, 357, 367, 368, 369, 370, 419
Kierkegaard, Soren, 15
Koyré, 348
König, Edmund, 369, 370

Lamarck, 233, 294
Lambert, Johann Heinrich, 34, 41, 86, 88, 92, 96, 105, 361, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370
Léger, Fernand, 261
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 5, 9, 27, 32, 36, 42, 46, 60, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 109, 110, 119, 160, 161, 162,163, 167, 192, 197, 207, 211, 214, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 314, 362, 363, 366, 368 370, 372, 373, 407, 417
Leibowitz, René, 316
Lipovetsky, Gilles, 280
Lobatchevski, 7, 295, 419, 420, 421, 422, 423, 425
Locke, John, 367, 369
Luther, Martin, 29
Lyotard, J.-F., 143, 144, 145, 147, 148, 149, 257, 317, 318, 325, 326

Machiavel, Niccolo, 40
Malebranche, 52, 370
Malevitch, K. S., 72, 259, 274, 282, 302, 318, 325
Mallarmé, Stéphane, 259
Malraux, André, 264
Manet, Edouard, 272, 306
Marx, Karl, 12, 39, 200, 206, 264, 274, 338

Matisse, Henri, 294
Meier, 92, 95
Menger, Michel, 263
Merleau-Ponty, 317
Mersenne, 52
Metzinger, Jean, 261, 283, 287, 288, 293, 294, 302, 303, 304, 306, 309, 311, 312, 315
Meyerhold, 333
Mikelanj, 333
Milton, John, 78
Molière, 23
Mondrian, Piet, 332
Montesquieu, Charles-Louis de Secandat, 19, 30, 37, 65, 75
Mozart, W. A., 333

Nakov, Andrei, 318
Newton, Isaac, 40, 57, 58, 131, 341
Nietzsche, Friedrich, 11, 12, 14, 20, 22, 23, 35, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 49, 109, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 281, 282, 319, 320, 323, 357

Pascal, Blaise, 49, 304
Paulhan, J., 305, 318
Pawlowski, G. De, 300, 306
Paz, Octavio, 266
Philanthos, 50, 51, 52, 56, 57
Philippot, 316
Philonenko, Alexis, 14
Picabia, 261
Picasso, Pablo, 272, 283, 292, 303, 308, 309, 312, 325, 326, 327, 332
Piscator, 333
Platon, 19, 35, 53, 90, 91, 169, 193, 199, 203, 205, 209, 227, 228, 233, 237, 246, 248, 308, 361
Plautus, 417
Poincaré, Henri, 295, 296, 297, 299, 308, 309, 421, 426
Poussin, 72
Princet, Maurice, 293, 294, 309
Proust, Marcel, 333
Pruitt-Igoe, 328

Racine, Jean, 72, 85
Ravel, Maurice, 267
Reinhardt, 333
Rembrandt, 333
Riemann, Bernhard, 7, 287, 295, 419, 420, 425, 426, 428,
Rigg, 316
Rilke, Rainer Maria, 333
Rimbaud, Arthur, 274, 333
Rosenberg, Harold, 266
Rossi, 324
Rousseau, Jean-Jacques, 14, 29, 30, 31, 129, 215, 273, 348
Roy, Pierre, 261

Saint-Simon, C. H. de, 267
Sartre, Jean-Paul, 40
Schelling, Friedrich, 153, 154, 155
Schlegel, 294
Schopenhauer, Arthur, 148, 252
Schönberg, Arnold, 22, 270, 272, 282, 314, 316, 321, 325, 332
Severini, Gino, 307, 309, 310, 313
Sévigné, M. De, 51
Shaftesbury, 41
Shakespeare, William, 38, 40, 85, 333
Sokrates, 109, 202, 203, 204, 216, 224, 235, 254, 255
Solger, 41
Spengler, Oswald, 18, 22, 332, 336
Spinoza, Baruch, 249

Strauss, Leo, 13, 22, 35, 225, 234, 341
Stravinski, Igor, 267

Terentius, 77, 81, 408
Theophrastos, 412
Tocqueville, Alexis de, 13, 31, 225, 275, 338, 341

Velasquez, Diego, 333
Venturi, 324
Vergilius, 77, 81
Verne, Jules, 284
Villey, Michel, 345
Villon, Jacques, 261
Vlaminck, Maourice de, 261
Voltaire, 37, 59

Wagner, Richard, 238, 252, 333
Weber, Max, 13, 209, 275, 276, 278
Wellmer, Albrecht, 330, 331
Wolfe, Tom, 328
Wolff, Christian, 32, 87, 89, 95, 97, 101, 362, 366, 368, 372
Wright, Frank Lloyd, 333

Zappa, Frank, 330

Bu kitabında Ferry modern felsefenin doğuşunu estetik tarihi çerçevesinde anlatıyor. Ferry'e göre modern çağ, estetik alanda öznel beğeninin ortaya çıkması, siyasal alanda ise toplumsal sözleşme modellerinin ve akılcı siyaset felsefesinin doğuşuyla birlikte tanımlanır. 20. yüzyıl sanatçılarının özerklikten ziyade bireyselliği ön plana çıkardığı "postmodern uğrak" ise avangart akımları beraberinde getirir.

Aydınlanma ile birlikte, kaynağı ilahi otorite olan ve değişmez bir değerler düzenini yansıtan sanat ve dünya görüşüne ağır bir darbe indirildi. Otonomiye dayanan akılcı bir etik kurma girişimlerine sahne olan bu dönemde, estetik ve kişisel zevk öne çıktı. Hemen ardından, 20. yüzyılda bireyselliğin otonominin önüne geçtiği yeni bir hareket başladı. Evrensel bir aklın bağlarından sıyrılma gerekliliğinin vurgulandığı bu sanatsal özgürlüğün başını Nietzsche çekti. Luc Ferry işte tam bu noktada postmodernizmin sivri uçlarına karşı çıkarak akli standartlar ve sanatsal özgürlük arasında bir denge kurulması gerekliliğini vurguluyor. Ferry'nin ***Homo Esteticus***'ta cevabını aradığı asıl soru öznel, bireysel zevkle nesnel, evrensel olanın uzlaştırılabilir olup olmadığıdır.

Özellikle Kant ve Hegel estetiğini derinlikli ve karşılaştırmalı bir şekilde ele alan bu kitabın estetik alanında var olan eksikliği kısmen doldurmasını umuyoruz.



ISBN 978-605-87953-4-1



25 TL

www.pinhanyayincilik.com