cogito

TAYLAN ALTUĞ

son bakışta sanat

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Taylan Altuğ (Prof. Dr.) 1950 yılında Gömeç (Burhaniye/ Balıkesir)'de doğdu. 1967'de Haydarpaşa Lisesi'ni, 1973'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Aynı Bölümde 1982 yılında felsefe doktoru unvanını aldı. 1979 yılından bu yana Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

1970'li yıllarda çeşitli dergilerde (*Yeni Dergi, Papirüs, Türkiye Defteri, Yedinci Sanat*) edebiyat ve sinema yazıları yayımlandı.

Dergilerde yayımlanmış felsefe yazılarının yanısıra yazarın şu kitapları bulunmaktadır: *Modern Felsefede Metafiziğin Elenmesi ve Yolaçtığı Bilgikuramsal Sorunlar* (1989, 2004); *Kant Estetiği* (1989, 2007); *Dile Gelen Felsefe* (2001); *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin* (2005); *Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler* (Hegel'den çeviri, 1994); *Kant'ın Eleştirel Felsefesi* (Gilles Deleuze'den çeviri, 1995).

Taylan Altuğ'un
YKY'deki kitapları:

Dile Gelen Felsefe (2001)
Son Bakışta Sanat (2012)

TAYLAN ALTUĞ

Son Bakışta Sanat

Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3728
Cogito - 200

Son Bakışta Sanat / Taylan Altuğ

Kitap editörü: Korkut Tankuter

Kapak tasarımı: Nahide Dikel - Elif Rifat

Baskı: Ekosan Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Litrosyolu 2. Matbaacılar Sanayi Sitesi, 2NF8, Topkapı/İstanbul
Tel: (0 212) 612 36 58 - 576 37 29 Fax: (0 212) 544 88 97
Sertifika No: 19039

1. baskı: İstanbul, Ekim 2012
ISBN 978-975-08-2383-1

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2012
Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7

Birinci Bölüm
Schiller'de Estetik Özgürlük İdesi, Oyun ve Görünüş • 15

İkinci Bölüm
Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri • 43

Üçüncü Bölüm
Sanatın Hakikati: Hakikatin Sanatı
Heidegger ve Sanat Eserinin Kökeni • 129

Dördüncü Bölüm
Adorno'nun "Estetik Teorisi"nde Mimesis Kavramı • 195

Beşinci Bölüm
Estetik Nesne Olarak Sanat Eseri • 209

Ek Bölüm
Felsefi Estetik: Bir Tarihçe • 265

Önsöz

"Son Bakışta Sanat" ibaresinde "son bakış", ilk elde, *felsefi estetiğin* sanata ve sanat eserlerine *bakışını* ima ediyor; felsefi estetiğin sonda gelen, sonradan gelen bir *son-görü* olarak, sanatla olan zorunlu bağına, etkileşimine ve karşılıklı bağımlılığına bir telmihte bulunuyor. Öte yandan, bu ibare, ikinci olarak, "estetik deneyim içinde" ve zamanımızda salt duyumda duyulara hoş gelen şeyle eyleşip duran postmodern *yüzey estetiği* içinde ölüp gitmekte olan sanatın, *son bakışta* yeniden kazanılıp kazanılamayacağına ilişkin bir umut arayışına da işaret ediyor. Benjamin'in "son bakış"ında olduğu gibi, yitip gitmekte olanı (sanatı), bir anlık parıldayışında yeniden ele geçirme ve bu bir anlık ışıldamada hakikati içinde sanatın belirişini görme imkânına el veriyor.

Hegel, güzel ve sanat üzerine *düşünüm*'ün yani *felsefi estetik*'in, *büyük* sanatın (Grek sanatı ve Ortaçağ Hıristiyan sanatı) sona ermesiyle birlikte, artık yalnızca salt seyirde güzeli ve sanatı değerlendiren ve yargılayan *modern* bilinç için bir gereksinim olarak ortaya çıktığını belirtir. Bunun gerisinde, *sanatın*, kendisi aracılığıyla *Tinin*, toplumun temel *etos*'unun bilgisine eriştiğimiz *biricik* tarz olmaktan çıkıp; kendi başına var olan, bağımsız, *özerk* bir alan haline gelmiş olması olgusu bulunur. Sanat tinin mutlak bir gereksinimi olmaktan çıkmış ve tinin kendine ilişkin bilgisi, yani hakikat, daha yüksek bir alana, dini tasarımlar alanına aktarılmıştır.

Başlangıçta, arkaik sanat, doğayı etkilemeyi amaçlayan büyü ve kült pratiklerine katılmış, onlardan pay almıştır. Daha sonra, sanatın bir parçası olduğu bütün tarafından sanata dini

ve politik bir amaç verilmiştir. Bu amaçların ortadan yok olması ile birlikte, sanat kendi yoluna gitmek durumunda kalmıştır. Amacı bir defa yok olduğunda, sanatın kendi iç yasası, sanatı, kendisini içkin olarak eklemleme yönünde harekete geçirir; böylece sanat, hemen göze batan anlam gereksinimine ifade vermek suretiyle anlam elde eder hale gelir. Sanatın ne için olduğu, yani amacı ortadan kaybolurken; aynı zamanda farklı bir biçim içinde, yani bir *kendindelik* olarak muhafaza edilir. Böylece sanat ve sanat eseri kendinde bir amaç olur. Bu şekilde, sanat eseri bir estetik nesne, bir beğeni nesnesi olarak bağımsız bir toplumsal statü elde ettiğinde, sanatın öznesi (alımlayıcı) ile nesnesi (eser) arasında var olan bütün geleneksel bağlar da çözülüp ayrışmıştır. Sanat ve sanat eseri artık *Tine* ait bir şey olmaktan çıkmış, *kendine ait tine* sahip *estetik bir kendilik* haline gelmiştir. *Düşünüm çağı*'nda, sanat eseri, şimdi, estetik değerlendirme ve yargılamanın nesnesi olarak karşımızda durmaktadır.

Hegel *estetik bilincin* ortaya çıkışını şöyle betimliyor: "Şimdi, sanat eserlerinin bizde uyandırdığı şey, salt dolayımsız zevk değil, ama aynı zamanda bizim yargılamamızdır, çünkü sanatın içeriğini ve sanat eserinin sunum aracını ve her ikisinin birbirine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu entelektüel irdelememize tâbi kılarız. Bundan dolayı, günümüzde *sanat felsefesi*, sanat olarak kendisinden ötürü sanatın tam doyum verdiği günlerde olduğundan daha büyük bir gereksinimdir. Sanatı yeniden yaratma amacı için değil, ama sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için, sanat, bizi entelektüel irdelemeye davet etmektedir."[1]

O halde, yakın bir geçmişe sahip olan *estetik düşünüm*, sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için, sanatm, sanat eserlerini *anlayan* öznel tine yaptığı çağrıya bir karşılık verme olarak anlaşılmalıdır. Felsefenin *sanata doğru* bu gidişi, öznellik ve nesnellik uğraklarının kesiştiği yerde bulunur. Bundan ötürü, sanat eserlerini anlayan öznel tin, kendi öznelliği içine dalıp kalmamak için, sanat eserlerini onların nesneleşmiş tini çerçe-

1 Hegel: *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler I*, Çev. T. Altuğ-H. Hünler, Payel Yayınevi İstanbul 1994, s. 12.

vesinde anlamak durumundadır. Nitekim sanat eserlerini oldukları şey yapan, tam da onların bu nesneleşmiş tinidir. Öznel tin, tinin kendiliğinden etkinlik uğrağı olarak işler ve bu etkinlik sanat eseri karşısında öznenin canlı algısı veya canlı deneyimi şeklinde ortaya çıkar. Öyle ki, sanat eserinin dolaysız estetik deneyiminden başka hiçbir şey bizim sanat eserine girmemizi sağlayamaz. Estetik deneyimin bakışı altında ancak, sanat eserleri hayata getirilir, canlılık kazanır.

Ama ne var ki, sanatın öznel tinden talep ettiği *anlama*, beğeninin alanına yakalanan ve sanatın tözünü bozan salt estetik deneyimde durup kalamaz. Sanatın deneyimi ancak "canlı" olduğu zaman tamuygun bir deneyimdir, diyen Adorno, yine de sanatın yalnızca öznenin canlı deneyiminde var olmadığını, fakat önceden gelişmiş bir biçim dili içinde var olduğunu belirtir. Sanat eserlerinin bu "kendinde-var olması"nda, "kendinden ibaret olması"nda, açıklanmayı bekleyen içkin bir *bildirme* bulunur. Bu özelliğinden ötürü estetik nesne dışsal bilgi nesnesinden daha fazla bir şey haline gelir ve her ne kadar içeriği herhangi bir tikel yorumla tüketilemez olsa da, şu ya da bu soyutlama düzeyinde yorumlayıcı bir anlamaya gerek duyar. Sanat eserinin canlı deneyimi, estetik bilgi için kaçınılmazdır ama estetik bilginin güvenilir bir temeli de değildir. Bu durumda estetik deneyim, *nesnel* bir anlama biçimine yükseltilmelidir. Özgül estetik deneyim, bu deneyimi yansıtabilecek bir düşünüme bağlanmalıdır. Sanatın öznelliğe ve dolaysız canlı deneyime indirgenemeyen yönleri, işte böyle bir düşünümü ve dolayısıyla felsefeyi gerektirir.

Gelgelelim, felsefe "kavram-sız" yapamaz, buna karşılık kavrama karşı durma ve teoriye direnme de sanatın başlıca özelliğidir. Çünkü sanat *duyusal*'ın sözcüsüdür. Böyle görüldüğünde, sanatın hakikatini aramak, sanatın özünde ne olduğunu sormak, aslında, duyusalın hakikatini ya da tinini aramak anlamına gelecektir. Böylece sanata doğru giden yolda *düşünüm*, kendisini, nesnesine ya kavramlar aracılığıyla ya da kavramsız saf deneyim aracılığıyla erişme şeklindeki bir ikilemle karşı karşıya bulur. Modern felsefi estetiğin çözüm bekleyen bu ikilemini, Adorno, şöyle dile getirir: Bir yanda, sanatı felsefi

kavramından çıkarsama; öte yanda edimsel sanat eserlerinden hareketle, karşılaştırmalı genellemeler aracılığıyla sanatın kavramına yükselme. Aslında her biri diğerini dışta bırakan bu iki karşıt 'konuyu ele alma tarzı', bizi, *Aesthetic Theory* editörünün Adorno'nun kitabı için bir '*motto*' olarak önerdiği Friedrich Schlegel'in şu sözüne götürüyor: "Sanat felsefesi diye adlandırılan şey, çoğu zaman şu iki şeyin birinden yoksundur: Ya felsefeden ya da sanattan."

Bu ikilemin üstesinden gelmek nasıl mümkündür? Daima tümele (kavrama) bağlanan estetik düşünce ile *tikel* estetik nesne (sanat eseri) arasında, onları birbirine indirgemeyen, birini diğerine tâbi kılmayan türden bir bağıntı kurulabilir mi? Kendinde dolayımlanmış olmakla (gerçekliğin *estetik* dolayımlanması) sanat eseri, salt bir şey varlığı olmanın ötesine geçer ve *tinsel* bir yöne sahip olur; bundan ötürü de düşünüm tarafından yeniden dolayımlanma gereği duyar. Fakat daima tikel olarak tikele bağlanan sanat, kavramsal olarak dolayımlanabilir mi? Yalıtılmış hiçbir kategori sanat idesini ele geçiremez, demektedir, Adorno. Sanatın soyut kavramsallığı reddetmesi ve kavramsızlığa kendini bırakması, onun *görüsel* olana bağlanması demektir; sanatın *tikel*'e olan özsel ilgisine yol açan da budur. Fakat "sanatın görüsel yönü, empirik algıdan farklıdır, çünkü sanat daima empirik olanın ötesine, *tine* işaret eder. Sanat kavram olmaktan ziyade görü'dür. Fakat görüsel olmayanın bir görüsüdür."[2] İşte bundan ötürü, estetik tikeller olarak sanat eserleri, felsefi düşünüm tarafından aydınlatılma gereği duyar. Bu bakış altında, sanat eserlerini, yalnız felsefenin sağlayabileceği kavramsal aydınlatmaya gerek duyan *görüler* olarak görebiliriz.

Şimdi, tikeller olarak *estetik tikeller*'in bilgisine ne türden bir düşünüm ile erişilebilir? Tıpkı sanatın kendisi gibi, sanatın bilgisi de, yani felsefi estetik de tümel ile tikelin kavramsal olmayan birliğine doğru giden bir düşünümü talep eder. *Mimesis*'in ilkesi burada da geçerli olmalıdır: Ancak benzer, benzeri bilebilir. O halde, sanat eserlerinde bilinçsiz şekilde olup biten tümel ile tikelin karşılıklı etkileşimi, bu etkileşimi bilinç düze-

2 Adorno: *Aesthetic Theory*, Çev. C. Lenhardt, Routledge-Kegan Paul, Londra 1984, s. 141-142.

yine yükseltecek *benzer* tarzda işleyen bir düşünümü gerektirir. Adorno, estetiğin sanat ile paylaştığı *tikel ütopya*'sına rağmen yine de tümel kavramlar ortamı içinde hareket etmek zorunda olduğunu belirtir. Fakat estetik düşünüm, kavramsal olmayanı kavramlar aracılığıyla açık kılmaya giriştiğinde, bunu, kavramsal olmayanı bu kavramlarla *eşdeğer kılmaksızın* yapmalıdır. "Gerçek olanın deneyiminde, dolayımlanan tümeldir; sanatın deneyiminde ise dolayımlanan tikeldir. Estetik-dışı bilgi, tümel yargıların imkânı sorusunu ortaya koyar; her sanat eserinde ortaya konan soru ise tümelin tahakkümü altında bir tikelin nasıl mümkün olduğudur. Estetikte tikelin soyut kavramlar altına konulması söz konusu değilse de, bu durum yine de estetiği kavramlara bağlar, fakat amacı tikel olan kavramlara bağlar."[3]

Tikel olarak *estetik tikeli* anlama, o halde, estetik tikele yani sanat eserine ilişkin özgül dolaysız deneyim, bu deneyimi yansıtabilecek bir düşünüme bağlanırsa başarılabilir görünmektedir. *Duyu* ve *düşünüm* ile yapılan ve tarihsel olguları da göz önünde bulunduran böyle bir *anlama* ancak bir sanat eserinin bütün bireyselliğine nüfuz edebilir. Bu düşünüm, bireyselliği içinde sanat eserini, kendi doğasının zorunluluğuna göre, içeriğin ve ifade aracının özsel iç hareketine göre açık kılıp gösterebilir. Adorno bu "anlama"yı, sanat eserinin çeşitli yönlerini deneyimlemek suretiyle, eserin *tinsel içeriğinin* farkına varma yeteneği olarak tanımlar. Anlamanın kendisine yöneldiği bu tinsel içerik, sanat eserinde nesnelleşmiş olan tindir; Adorno bunu eserin "hakikat içeriği" (*Wahrheitsgehalt*) diye adlandırır. Hakikat içeriği, sanat eserinin doğrudan imlediği, belirttiği şey değildir; o, temsilî biçim içinde ele geçirilemez. Hakikat içeriği, sanat eserlerinin hakikatinin ölçütüdür; sanat eserlerinin hakiki olup olmadığını tartan ve ancak eser hakiki olduğunda, hakiki olan bir ölçüttür bu. Sanat eserlerinin hakikat içeriğine doğru dönmekle, estetik düşünüm, estetik tikellerin ötesine geçer ve *sanatın hakikati*'ne ilişkin bir farkındalığa doğru yol alır. Fakat bu yol daima tikel sanat eserlerinin içinden geçer. Bir eserin hakikat içeriği, nihayetinde *sanat* hakkında bir hakikat olmakla son bulmalıdır.

3 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 480-481.

Sanat hakikate doğru hareket eder ama o hakikat ile doğrudan doğruya özdeş değildir. Sanatsal olmayan'ın hakikati sanat eserinde *sanat olarak* görünüşe çıktığı ölçüde, sanat hakikati bilir. Hakikat ile olan bu ilişkisinden ötürü, sanat bilişsel bir yön kazanır. İşte bu yüzdendir ki, "Felsefe ve sanat, hakikat içeriğinde birbiriyle kesişir: sanat eserinin ilerleyerek açılan hakikati, felsefi kavramın hakikatinden başka bir şey değildir."[4] Dolayısıyla, *felsefi estetik* söz konusu olduğunda, Kant'ı yankılayan şu ilke geçerli sayılabilir: Felsefesiz sanat kördür ve sanatsız felsefe de boştur. Sanat hakikat içeriğinden ötürü felsefeyi gerektirir ve sanatı kavramada özsel olan estetik deneyim de ancak felsefi düşünüme bir geçiş yaparsa halis bir estetik deneyim olur. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, felsefi düşünüm, sanat eserlerinin hakikat iddialarını geçerli kılamaz; o daha çok yalnızca sanat eserlerini kavrayışımızı, onların hakikat iddialarının görünür olduğu noktaya yükseltebilir.

Sanatın hakikat içeriğinde toplum ikamet eder.

Toplum sadece dışsal bir yazgı gibi sanat üzerinde etkide bulunmaz; o, aynı zamanda, sanatın içsel yazgısıdır. Bu yazgı, sanat kavramının açık kılınmasıdır.

Bu kitapta yer alan yazıları birbirine bağlayan ve onları birbirinden ayıran, sanatın ne olduğuna ilişkin açık uçlu sorudur. Açık uçlu: çünkü kimi yerde sanatın *tini*, kimi yerde sanatın *hakikati* diye nitelendirdiğimiz şeyi, belli düşünürler çerçevesinde, felsefi estetik içinde arayışımız, sanatın bir şeyi ifade ederken aynı zamanda onu gizleyen özelliğine doğru yol aldı. *Son Bakışta Sanat*'ta bir araya gelen yazılarda, sanatın bu *enigma* (muamma) niteliğini, kendini açık kılan ve gizleyen özelliğini, felsefi düşünüme açtığı ölçüde ve açtığı yönleriyle görmek ve göstermek istedim. Bu arayışı yönlendiren şeyin aslında bu arayıştan haz duymamı sağlayan şey olduğunu ve bunun da sanatın *enigma* niteliğinden kaynaklandığını fark ettim. Her sanat eserinin kendi çözülemez bulmacasına bir çözüm önerisi olduğunu da işte ancak o zaman anladım.

Taylan Altuğ, Mart 2012

4 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 189.

BİRİNCİ BÖLÜM

Schiller'de Estetik Özgürlük İdesi, Oyun ve Görünüş

(I)

İnsanın yaşamasında ve kültüründe *sanatın* nihai rolü nedir? İlk defa Platon'un tartışmaya açtığı bu soru, Schiller'in bir "uygarlık durumu" eleştirisi ile başlayıp *estetik özgürlük* idesine uzanan metninin de (*Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*) yönlendiricisidir. Bu soru, çoğu zaman yapılageldiği gibi, politik-*ethik* bir konuma yerleşerek cevaplandırılabileceği gibi; göreceğimiz üzere antropolojik bir konuma yerleşerek de karşılanabilir. Birinci yaklaşımın prototipi olan Platon'da sorunun özelleşmiş biçimi şöyledir: Sanatın politika ile bağıntısı nedir? *İdeal Devlet*'te sanat gibi kuşkulu bir fenomene yer var mıdır? Sanata bir sosyal-ahlakçı tutumuyla yaklaşan Platon'un, bu disipliner bakış açısıyla ulaştığı sonuç, devlet – sanat *karşıtlığı*'dır ve o, bu karşıtlığı bütün zamanlar için resmileştiren kişidir. Platon'un sanatı eleştirmesindeki anlam, devlet idesinin felsefi temelleri tarafından belirlenmiş ve politik olarak motive edilmiştir. Sanatın olumsuzlanması, Platon'un akla verdiği önemin amaçlanmamış bir sonucudur. *Paideia* (geniş anlamıyla eğitim) onun ilk sözü olduğu kadar son sözüdür de. *Logos*, şairin taklit edici algıları üzerinde egemen olmalıdır. Homerik kültür, *paideia* adına reddedilmek durumundadır.

Devlet idesi-sanat karşıtlığının, ilintili kavramlar aracılığıyla, insanın varlık yapısında izini sürdüğümüzde; Schiller'in

üstesinden gelmeyi amaçladığı şu temel karşıtlıklarla yüz yüze geliriz: Akılsallık-duyusallık, nesnellik-öznellik, tümellik-bireysellik, zorunluluk-özgürlük. Bu karşıtlıklar dizisinde, birinciler devlet idesine, ikinciler ise sanata ilişkin belirlenimler olarak görülebilir. Şüphesiz, Platon'un yaklaşımı, sanat bağlamında, bu tür uzanımların tamamen dışındadır. O, sanatla teorik olarak ilgilenmez. *Devlet*'te sanat bir entelektüalizm olarak değil, fakat filozof-yöneticinin politik-*ethik* bir kaygısı olarak ele alınır. Platon için sanat, karşı konulmaz cazibesine rağmen –aslında gücünü de buradan almaktadır– ahlak dışı bir şeydir. Sanat ruhun irrasyonel kısmına dayanır. Sanatçı "akıldan yana gitmez", çünkü onun sanatı böyle bir şeye elvermez. Onun işi, taklidi daha kolay olan coşkun, taşkın, değişken yanımızı ortaya koymaktır. Sanatçı ruhumuzun iyi yanını bırakıp daha az değerli olan yanımızı ele alır, içimizdeki kötü yanı uyandırır, besler ve güçlendirir. Böylelikle de aklı yıpratır, *logos*'un iç disiplinini bozar.

Öte yandan Platon, şiirsel ileri sürmelerin, aklın tekelindeki hakikate bir karşı çıkma potansiyeli taşıdığını da sezmiştir. Ancak aklın mutlak totalitesi içerisinde *farklılığa*, farklı hakikatlere yer yoktur. Bu yüzden sanat epistemolojik olarak hakikat dışı ilan edilir. Sanatçı ikinci dereceden bir taklitçidir, o *görünüşün görünüşünü* yaratır. Bu yüzden sanatsal görünüş asla hakikate ulaşamaz. Sanatçının yaptığı iş, ciddi insanlara yakışmayan bir *oyun*'dur. Tutku gibi, öfke gibi içimize hoş veya acı gelen duygular, sanatsal taklidin etkisi altında kalır. Sanatsal taklit bu duyguları kurutacak yerde, onları sulayıp besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir; böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar. "Devlete ancak Tanrıları ve iyi insanları öven şiirler girebilir. Ne kadar hoş olsa da, öteki türden şiirlerin perisi Devlete girdi mi, acı tatlı duygular yasaların yerini alır." (*Devlet*, X, 607a). Böyle bir durumda, akla uygun yüksek yarar ilkesi, mutlak iyi doğrultusundaki yarar ilkesi, yerini *haz* ilkesine bırakır. Platon buna izin vermez. Bu kışkırtıcı, "başı boş" sanatı Devletten atmakta haklı olduğunu söyler; çünkü görev aklın gereğine uymaktır.

Bununla birlikte, Platon, sanatın insani etkisinin de farkındadır. Fakat bu etkiyi, akıl/yarar doğrultusunda kanalize edebileceğine inanır. "Biz de biliriz onun insanı nasıl sardığını" der, fakat "doğru saydığımızdan şaşmak da inançsızlık olur bizim için" diye de ekler. Bu durumda yapılacak tek şey, sansürlü bir sanata ya da *resmi* sanata izin vermektir. Böyle bir şey ise, söylemek bile fazla, sanatın doğasını ortadan kaldırmak anlamına gelir. Çünkü sanat, ne kadar yüce ve ulvi olursa olsun hiçbir politik ya da *ethik* ide için bir araç olamaz. Sanatın özsel varlığı, onun kendinde amaç olmasında, *otonomi*'sinde bulunur. Ancak Platoncu anlayış, akıl/yarar ilkesinden vazgeçmez ve sanatın *kendi dışındaki* merciler karşısında kendisini haklı çıkarmasını talep eder. Şiirin hem hoş hem de yararlı olduğu gösterilebilirse, o zaman Devletin kapıları ona açıktır. Ama şiir (sanat) kendisini haklı gösteremezse –bu demektir ki, o kendi hakikatinde direnirse– başına neler geleceğini Platon'un kendisinden dinleyelim: "Öyleyse her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse; bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyulmaz şairin önünde saygıyla eğilir ve deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak. Böylece başına çelenkler koyar, onu başka bir ülkeye yollarız. Bize daha ağırbaşlı bir şair gerek deriz. O kadar hoş olmasın zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun." (*Devlet*, III, 398 a-b).

Platon'un sanatı olumsuzlamada, onu ahlak dışı ve ruhu bozucu bulmasının yanı sıra, ileri sürdüğü belli başlı gerekçeler, sanatın hakikatten uzak olduğu (bilgi vermediği), *"görünüş"*e ilişkin olduğu ve *taklidedici* bir *"oyun"* olduğudur. Bu gerekçeler, olumsuzlayıcı bağlamlarından yalıtılıp sanat fenomenini belirlemede işlevsel nitelemeler olarak görüldüğünde; karşıt bakış açısına yerleşmek suretiyle, bu nitelemelere sanatın *olumlanması* yönünde farklı anlamlar kazandırılması pekâlâ mümkündür. İşte böyle bir tersine çevirmenin ne kadar radikal sonuçlara yol açabileceğini, güzeli ve sanatı kültür ve uygarlık sorunlarının merkezine yerleştiren Schiller'in estetik teorisinde görüyoruz.

(II)

Schiller'in çıkış noktası şöyle belirtilebilir: Hayali olan ama yine de hakiki olan, oyunla dolu olan ama yine de derin biçimde ciddi olan nesnelerin, *güzel nesnelerin*, bireysel varoluş ve toplumsal düzen için vazgeçilmez ve özsel olması mümkün değil midir? İnsan için "çok daha zor olan yaşama sanatı", *oyun*'un ve *görünüş*'ün esenliğe ulaştıran zenginliğine tâbi kılınamaz mı? İnsanın akılsal varlığı ile duyusal varlığı arasındaki *baskıcı* ilişki, güzel'in harmonik bütünlüğü içinde bir eşdeğerlik ilişkisine dönüştürülemez mi?

Schiller'i böyle bir *estetik tasarı*'ya yönelten etmen, varoluşun mutlak biçimde politikleştiği ve terör veya karşı-devrim ikilemine doğru yol alan *tarihsel an*'ın sorularıdır. Böyle bir *an*'da "dünya insanı gibi filozofun bakışı da umutla, insanlığın kaderinin tartışıldığına inanılan siyaset alanına çevrilmiştir. Bu genel tartışmaya katılmamak, toplumun refahına karşı kınanacak bir kayıtsızlığı açığa vurmaz mı?" (*İkinci Mektup*). Yine, Devrim'in (Fransız) izlemiş olduğu gidiş, her şeyden önce, ilkeleri uygulamaya koyma başarısızlığının bir örneğini vermiştir. Hümaniter idealler politik gerçekliğe aktarılamamıştır. Bunun nedeni hem genel politikada hem de özel erdemde, *kavrayış* (insight) ile *eylem* arasındaki uçurumun kapatılamamış olmasıdır. Bu bakımdan, Schiller'e göre, politik bütünün herhangi bir yeniden şekillendirilmesi gerçekleştirilecekse eğer; bu, insanın tüm *düşünce tarzındaki* bir değişmeden çıkabilecektir ancak.

Bu düşünceler çerçevesinde Schiller, "insanın sanatıyla başarılacak eserlerin en mükemmeli" olan gerçek politik özgürlüğün gerçekleşimini, çok daha incelikli bir form içerisinde aramaya yönelir: *Güzel*'in ve *Sanat*'ın alanında. Üstelik "dönemin hükmü"nün hiç de sanattan yana olmadığı bir zamanda: "Olayların akışı, zamanın ruhuna, onu İdeal'in sanatından uzaklaştıran bir yön vermiştir. Şimdi maddi ihtiyaç ağır basıyor ve değerden düşmüş insanlığı boyunduruğu altına alıyor. Çıkar, zamanın büyük putudur, bütün güçlerin ona köle olması ve bütün yeteneklerin ona saygı göstermesi gerekiyor. Bu kaba terazide sanatın tinsel değerinin hiçbir ağırlığı yoktur. Hiçbir

cesaretlendirme görmeyen sanat, gürültülü pazar alanından kaçıyor." (*İkinci Mektup*).

Ancak, empirik dünyanın belirlenimi dışında ve bu dünya ile karşıtlık içinde varlığını sürdüren sanat, bu konumuyla özünde radikal bir politik yön de içerir. Bu yön, sanatın özgürlüğün taşıyıcısı olmasıdır. Sanat *özgürlüğün kızıdır.* O, buyruklarını maddenin gereklerinden değil, zihinde içkin olan zorunluluktan alır. Bu yüzden sanat gündelik olanın alanını terk etmeli; istek ve ihtiyaçlar dünyasının üzerine çıkmalıdır. Çünkü ancak *görünüş*'ün özgürleştirici dünyasında, *gerçekliğin* hegemonyası kırılabilir. Uygarlığın temelindeki en yüksek akılsallık, yalnızca *gerçek olan*'ı arar; *görünüş*'e tamamen duyarsızdır. Bu bakımdan uygarlığın gelişimiyle birlikte, özgürlük de insan yaşamasından kaybolup gitmiş ve bir *ide* olarak güzel'in dünyasına taşınmıştır. Artık güzel, kendisinden çıkılarak özgürlüğün tanımlanabileceği, kendisi aracılığıyla özgürlüğün duyular dünyasında görünüşe çıkabileceği biricik alan haline gelmiştir. Bu yüzden Schiller, güzelliği özgürlüğün önüne koyar ve bunu da ilkelerle savunabileceğini belirtir: "Seçtiğim konunun zamanın ihtiyaçlarına, zamanın beğenisinden çok daha az yabancı olduğuna sizi ikna edeceğimi umuyorum. Dahası, insan, politik sorunu pratikte bir çözüme kavuşturacaksa eğer; o, politik soruna estetik sorun aracılığıyla yaklaşmalıdır, çünkü ancak Güzel aracılığıyla insan özgürlüğe giden yolu oluşturur." (*İkinci Mektup*). Çünkü güzel, görünüş içerisindeki özgürlüktür.

Schiller'in özgürlük projesi, veri olan uygarlık durumu içerisinde insanın potansiyellerinin eksiksiz biçimde gerçekleştirilebileceği koşulun ancak *estetik* olabileceği düşüncesine dayanır. Bu da onun projesini, uygar insanın kültürel çıkmazını aşma yönünde *biricik* kılar. Schiller'in betimlediği biçimiyle uygar insan, varoluşundaki ikilik ve varlık yapısındaki parçalanmışlıkla karakterize olur. Uygarlıkla birlikte insan varlığının antropolojik bütünlüğü çözülüme uğramış ve onun akılsal yanı ile duyusal doğal varlık yanı birbirinden ayrılıp yalıtıldığı ölçüde birbirine karşıt hale gelmiştir. Gerçi insan ahlaki bir varlık olarak koşulsuz bütün'e katılmakla koşullu varoluşunun üzerine yükselmiş ve özgür olmuştur. Ama insanın Salt Akıl ve Salt

İsteme yönüne ait olan bu akılsal / ahlaki özgürlükle Doğa alanını aşması, beraberinde modern varoluşun temel çelişkilerini de üretmiştir: İç ve dış, zihin ve beden, düşünce ve duyarlık, zorunlu çalışma ve boş zaman, kamusal olan ve özel olan, duygu ve ahlakilik, toplum ve monad-birey, bireyin başkaları için varlığı ve kendisi için varlığı vb.

Bu bölünmüşlüğün göstermiş olduğu şey, uygar dünyayı var eden aklın kurumlaşmış *totalitesi*'nin, bireysel varoluşun parçalanışı pahasına elde edilmiş olduğudur. Bastırılmış doğa'nın kendi haklarına sahip çıkma isteği ise, *psükhe* için giderilemez bir *travma*'ya yol açmıştır. Schiller'e göre, uygar dünyada insan doğasının iç bağı kopmuştur. Akıl biçim uğruna, maddenin görünüşünü kaybetmiş, duyu dünyasına yabancı hale gelmiştir. Bunun anlamı, bir zamanlar –Grek dünyasında– çok yönlü kültürün merkezi olan, kendiyle uyum ve birlik içindeki *bütünsel insan*'ın ortadan kalkmış olmasıdır. Grek dünyasında, insana, her şeyi birleştiren doğa şekil vermekteyken; artık uygar dünyada her şeyi ayıran akıl insanı biçimlendirmektedir. Uygarlığa damgasını vuran işbölümü ve uzmanlaşma, dışsal olarak ekonomik yabancılaşmayı üretirken; içsel olarak da tinsel deformasyona yol açmıştır. Schiller'e göre, bu kaçınılmazdı, çünkü uygarlık işlevlerin özelleşmesi, yetilerin birbiriyle karşıtlaşması olmaksızın gelişemezdi: "İnsanın çeşitli yetilerini geliştirmenin, bu yetileri birbirleri ile karşıt bir duruma koymaktan başka bir yolu yoktur. Yetilerin ve işlevlerin bu uzlaşmaz karşıtlığı, uygarlığın büyük aracıdır." (*Altıncı Mektup*).

Gelgelelim bu aracın işleyişinin insan bireyi üzerindeki etkisi yıkıcı olmuştur. Etkinliğimizi özel bir alanla sınırlandırmamız, bu alanda bize bir egemenlik kazandırmış; fakat bu, geri kalan yetilerimizi bastırıp ezmekle sonuçlanmıştır. Bilgi ya da beceri alanında uzmanlaşma, *psükhe*'nin bir işlevinin diğerleri pahasına özelleşmesi, bir zamanlar birlik halinde olanın birbirinden ayrılmasına yol açmış; insan doğasının birliği yetiler arası yıkıcı çatışma ile parçalanmıştır. Artık, "zevk işten, araçlar amaçtan, çaba ise ödülden ayrılmıştır. İnsan daima bütünün küçük bir parçasına bağlı olarak, kendisini ancak bir parça olarak geliştirebilmektedir; o kulağında, sürekli döndürdüğü

çarkın tekdüze gürültüsü ile asla varlığındaki harmoniyi geliştirememekte ve kendi doğasına insanlığın damgasını vuracak yerde, sadece işinin ve özelleşmiş biliminin kopyası olmaktadır." (*Altıncı Mektup*). İnsanın bu *yabancılaşmış* aklı ya da biçimsel güçleri ile doğa üzerinde egemenlik sağlayarak kurduğu uygarlık da ister istemez yabancılaşmış bir kültür ve toplumsal hayat biçimi olacaktır. Ama insanın tarihsel olarak gelişmesinin biricik yolu da budur.

Aynı insansızlaşma süreci, var olan şekliyle politik kurumun, devletin de bir özelliğidir ve onun tarafından yeniden üretilip yaygınlaştırılmaktadır. Schiller, devleti, bireysel öznelerin tüm çeşitliliğinin içerisinde birlik haline geldiği nesnel ve yasal form olarak tanımlar. Ona göre, her bireysel insan varlığı, potansiyel olarak kendi içinde bir insan ideali taşır ve insanın görevi, bütün değişen görünüşleri içerisinde, bu idealin değişmeyen birliği ile uyum içinde olmaktır. Kendisini az ya da çok her bireyde gösteren bu ideal insan formu, devlet tarafından temsil edilir. Şimdi, bu ide olarak insan ile zaman içinde var olan empirik insanın birlik haline gelmesi iki şekilde düşünülebilir ki, bu da devletin bireylerde kendisini gösterme tarzlarına karşılık olur. Buna göre, ya ideal insan empirik insanı baskı altına alır, yani devlet bireyin bireyselliğini ortadan kaldırır; ya da bireyin kendisi devlet haline gelir ve zamanda var olan empirik insan, ide olarak insan katına yükselir ve soylu bir karakter kazanır.

Var olan biçimiyle devlet, birinci durumu cisimleştirmektedir. Zamanın devleti insan bireyini kendi varlığı bağlammda değil, fakat sadece devlet içinde gerçekleştirdiği işlev bakımından değerlendirmekte, bireyi sınıflandırılabilir bir soyutlama olarak görmektedir. Bunun anlamı, yurttaş'ın devlet içinde insansızlaştırılmasıdır. Oysa devletin anlamı, kendi başına bir amaç olmasında değil; *insana özgü* amacın başarılmasının gerekli koşulu olmasında bulunur. Bu amaç, insanın bütün yeti ve güçlerinin özgürce işlenip geliştirilmesidir (cultivation). Eğer bir devlet insanın zihinsel-duyusal yeti ve güçlerinin gelişmesini engelliyorsa, bu devlet ne kadar mükemmel olursa olsun reddedilmelidir. Schiller'in belirttiği gibi, politik kurum eğer çok

çeşitliliği ortadan kaldırmak suretiyle birliğe ulaşabiliyorsa; o son derece eksik ve yetersizdir. Devlet sadece bireylerin nesnel ve türsel karakterine değil, aynı zamanda onların öznel ve özgül karakterine de saygı göstermelidir. Ancak böyle bir devlette, insan öznel bireyselliğinden vazgeçmeksizin toplumsallığını yaşayabilir. Böyle bir devlette (*"estetik devlet"*) her türlü ahlaki ve politik baskının dolayımı olan toplumsal, bu özelliğinden arındırılır ve onun kutsal ahlak bekçiliği de iptal edilir.

Görülen o ki, işbölümü, uzmanlaşma ve peşi sıra gelen bilgi artışının insanlığa sağladığı büyük kazanımlara rağmen; uygarlığın yol açtığı vahim sonuç, insanın varlık bütünlüğünün parçalanması olmuştur. Bu olgunun görünüşleri, özelleşmiş bilgisinin kopyası olan *parça-insan* ve bireyselliği yok eden *soyut devlet*'tir. İnsan denetleyemediği ve giderek bir *aracı* haline geldiği kozmik amacın peşinde, kendi varlığını olumsuzlamak durumuna gelmiştir. Yakın zamanlarda dile getirildiği biçimiyle "Varlığın unutuluşu" ya da "dilin özneyi terk etmesi" durumudur bu. Schiller şöyle söylüyor: "Yalnızca doğanın çocukları olduğumuz sürece hem mutlu hem de bütündük; özgür hale geldik ve her ikisini de kaybettik." Burada sözü edilen özgürlük, eşdeğer karşılığı aklın *zorunluluğu* olan tek yanlı ahlaki özgürlüktür ve ürettiği egemenlik ilişkisi ile bir anlamda özgürsüzlüktür. Nitekim bu disipliner ahlaki özgürlük, paradoksal bir şekilde, insanın köleliğini arttırır, onu akılsal bir hayvandan daha fazla bir şey yapmaz.

Doğa'nın katılmadığı bir özgürlük kavramında, eksiksiz bir insan kişiliği *vizyon*'u bulunamaz. İnsanlık ideali, insanın doğanın ötesinde, saf bir *noumenal* alanda değil, fakat *doğada* kendini gerçekleştirmesini talep eder. Bu bakımdan Schiller, bireyselliğin *bastırılması* ve bireyselliğin *bütünlenmesi* arasındaki ayrımın, tek yanlı ahlaki bakış açısından ortadan kalktığını belirtir. Çünkü akıl, kendi (biçim) yasası koşulsuz olarak hüküm sürdüğü sürece kendisini tatmin edilmiş bulur. Fakat içeriğin biçim kadar hesaba katıldığı ve canlı duygunun sesini duyurduğu çok yanlı *antropolojik* görüş açısından, bu ayrım önemli hale gelir. Böylece aklın sınır tanımayan meşrulaştırım mekanizmasının dışına çıkılmış olur ve şunu söyleme konumu-

na gelinir: "Akıl birlik talep eder, doğa ise çeşitlilik. Ve *her iki* yasa da insan üzerinde hak iddia eder." (*Dördüncü Mektup*). İşte Schiller'in amacı, insanın varlık yapısında eşit hakka sahip bu iki yönünden birinin diğeri üzerindeki egemenlik durumunun, bir bağdaşma durumuna dönüştürülebileceği koşulu göstermektir.

Bu doğrultuda Schiller, estetik yaratımın özgürlüğü içerisinde insanın *karışık* (duyusal-akılsal) doğasını serbestçe biçimlendirme gücünün kaynağını bulmaya yönelir. Uygarlık göstermiştir ki, kafanın *aydınlanması*, insanı gönül bakımından vahşi bırakmıştır. İşte bu noktada *psükhe*'nin bastırılmış veya görmezden gelinmiş yönlerini canlandırıp eğitmenin zamanı gelmiştir. Schiller'in *"La nouvelle Héloise"*den (Rousseau) aldığı *motto*'da vurgulamış olduğu gibi, insanı yapan akıl ise, ona yön veren de duygudur. Bu durumda yapılması gereken, zihin kavramını, algılamanın ve düşünmenin irrasyonel süreçlerini de içine alacak şekilde genişletmektir. Şunu unutmamak gerekir ki, insan bir bilinç varlığı olmadan önce bir duyu varlığıdır ve insanın duyusal doğasının bu zamansal önceliğinde insan özgürlüğünün tüm tarihinin anahtarı bulunabilir. (*Yirminci Mektup*).

Bu açıdan bakıldığında, insanın duyusal ve akılsal yönlerinden birisi gelişmemiş olduğu sürece, onun özgürlüğü *eksik* kalacaktır. Bu eksikliğin bütünlenmesi, Schiller'e göre, bizzat insan doğasının bir talebidir: İnsan ne salt duyusallık ne de salt akılsallık durumunu uzun süre devam ettiremez. İnsan doğası bu iki karşıt ucu birleştirecek, aralarındaki keskin gerilimi hafifletecek ve bir durumdan diğerine karşılıklı geçişi kolaylaştıracak bir orta durum talep etmektedir. Demek ki, insanın gerçek kaderi, onu özbilinçten yoksun olduğu bir ilk evreden alıp, ikinci bir yüksek bilinçlilik evresi aracılığıyla üçüncü bir evreye, her iki evrenin erdemlerinin birleştiği ve bir geri dönüş gibi görünen fakat aslında bir ilerleme olan üçüncü bir evreye götürmektir.

İşte bunu gerçekleştirmek, estetik duygunun işlevidir. İnsani bir varlık olması için, insan ne olmalıdır, sorusunun karşılığı, ancak estetik duygunun insanın varlık bütünlüğü bakımından oynadığı merkezi rol gösterilerek verilebilir. Yapılması

gereken, o halde, *güzel*'in insanlığın zorunlu koşulu olduğunun gösterilmesi, yani *güzellik* düşüncesinin *insanlık* düşüncesi olduğunun kanıtlanmasıdır.

(III)

Schiller'in *"güzel"* üzerine düşünümü ve politik-*ethik* sorunun çözümünü estetiğin özgürleştirici işlevine bağlayışı, Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde ortaya koyduğu, güzeli insanın bilgi yetilerinin "özgür oyunu"nda temellendiren anlayışına dayanır. Kant'ın eserinde estetik işlevin zihnin *özerk* bir yetisinde temel bulduğunun gösterilmesi, duyusal varoluşun akıl düzeni karşısındaki bağımsızlık hakkının savunulması yönünde bir dayanak olarak görülebilirdi. Nitekim Kant'm teorisi, duyusallık ile akıl arasındaki ilişkinin bir *tâbiyet* ilişkisi olarak değil; fakat bir *koordinasyon* ilişkisi olarak ele alınmasına imkân veriyordu. Yine Kant'm *psükhe*'nin bütünlüğünü kurmada estetik deneyime merkezi bir rol vermesi, *genişletilmiş* bir özgürlük kavramına ulaşmada yerleşilmesi gereken bakış açısına işaret ediyordu.

Kant'ı bu çerçevede okuyan Schiller, onun "bilgi yetilerinin özgür oyunu" idesini, Fichte'nin içgüdü (instinkt) teorisi bağlamında antropolojik olarak yorumlar ve böylece de *psükhe*'nin hiyerarşik yapılanmasını dönüştürebilecek bir konuma yerleşmiş olur. Artık onda, Kant'ta belirleyici olan "pratik aklın üstünlüğü" ilkesi baskın bir rol oynamaz. Schiller'de kişiliğin özgürlüğü kavramı, artık herhangi bir yetinin işlevi olarak düşünülmez: ne aklın, ne istemenin ne de *psükhe*'nin herhangi bir başka yönünün. Bunun yerine, "bütün kişiliğin estetik özgürlüğü" ilkesi konulur. Bu kavramda, estetiğin, insanın kültürel yazgısında oynadığı hem eşdeğerli hem de merkezi rol ortaya konur. Bu rol eşdeğerlidir, çünkü estetik etkinlik, insanm diğer etkinlik tarzları ile, pratik, bilimsel, ahlaki etkinlikler ile eşdüzeydedir. Öte yandan estetiğin rolü aynı zamanda merkezidir; çünkü yalnızca estetik deneyim, diğer bütün deneyim tarzlarına, algı, bilgi ya da iletişime, onların öz karakterini değiştirmeksizin yeni bir nitelik kazandırma gücüne sahiptir.

Schiller Kant'ı izleyerek, ilk elde, bir soyutlama süreci ile güzel'in salt rasyonel kavramını bulgulamayı amaçlar. Ancak bu süreç, biçimleri içerikten, kavramları hayattan boşaltmak gibi bir sonucu da öngörmez. Acaba Kant'ın önerdiği "özgür oyun"a ancak *vital* ya da saflığı bozucu ilgilerin yokluğunda mı ulaşılabilecektir? *Salt* biçimden edinilen duyguda varlık kazanan güzel, hayat ilgilerinin kendi ciddiliğine sahip bir oyun çeşidine dönüştürülmesi olarak *"canlı biçim"*de temel bulamaz mı? Schiller böyle bir öngörünün, güzel kavramını insanın duyusal-akılsal doğasının yeterliklerinden çıkarsamak koşuluyla gerçekleşeceği kanısındadır. Böylece öngörü, antropolojik bir projeye dönüşür. Şimdi, düşünme kendisine nesne olarak insan doğasının salt kavramını almalı ve buradan hareketle, güzelin, insanın varlık bütünlüğünün kurucu bileşeni olduğunu göstermelidir. Bu yapıldığında, insanı ve kültürü yeniden şekillendirmenin iç dinamikleri de açığa çıkmış olacaktır. Şimdiden söylenirse: Bu radikal dönüştürmenin yön verici ilkesi, insan kişiliğinin ve varlığının eksiksiz doyumunun imkânını içeren *estetik özgürlük* idesidir.

Schiller'in antropolojisi, insanın *disharmonik* varlığından hareket eder. Ona göre, insanın doğası özsel bir *ikilikle* karakterize olur: o hem sürekli *değişen* duyu dünyasında yaşar hem de duyu içeriğini yasa içinde organize eden *değişmez* bir öz-benliği muhafaza eder. Bu iki belirlenimden değişmez olan *Kişi*, değişen ise *Durum* diye adlandırılır. Mutlak Varlıkta bir ve aynı şey olarak düşünülen Kişi ve Durum, sonlu varlık olarak insanda birbirinden ayrı iki özniteliktir. Bu bakımdan, ne Durum Kişi üzerinde, ne de Kişi Durum üzerinde temellenir. Kişide kendi kendisinde temel bulan Mutlak Varlık idesini, yani özgürlüğü buluruz. Durumda ise bütün olumsal varlığın veya oluşun koşulu olarak zaman'ı elde ederiz. İnsan, Kişide, hep kendisiyle aynı kalan değişmez birliğini, akılsal doğasının zaman-üstülük talebini bulur. Durumda ise zaman ve oluş sayesinde belirlenimli fenomenal bir varlık olma imkânını kazanır ve duyusal doğasının edimsellik / gerçeklik talimatı ile donanır.

İnsanın Kişiliği kendi başına, bütün duyu içeriğinden bağımsız olarak alındığında; o, *biçim*'den ve boş gizilgüç'ten baş-

ka bir şey değildir. Aynı şekilde insanın Duyusal Doğası da, zihnin herhangi bir etkinliğinden yoksun, kendi başına alındığında; zamanın biçimden yoksun içeriği olarak dünya'dır, o, duyumsayan, arzulayan ve arzuya dayanarak edimde bulunan bir duyu varlığıdır, yani salt maddeye indirgenmişlik'tir. "Bu yüzden," demektedir Schiller, "yalnızca dünya olmamak için insan maddeye biçim vermeli; yalnızca biçim olmamak için de kendisinde taşıdığı yatkınlığa gerçeklik vermelidir." (*Onbirinci Mektup*). İnsanın *biçime gerçeklik vermesi*, zamanı varlığa getirmesiyle, değişmezliği değişme ile ve öz-Beninin öncesiz sonrasız birliğini dünyanın çokçeşitliliği ile karşı karşıya getirmesiyle olur. Buna karşılık o, zamanı yeniden iptal edip, değişme içinde kendi kalıcılığını onayladığında ve dünyanın çokçeşitliliğini kendi Ben'inin birliğine tâbi kıldığında da *maddeye biçim verir*. (*Onbirinci Mektup*).

İşte buradan insanın duyusal-akılsal doğasının iki temel yasası çıkar. Birinci yasa mutlak gerçeklik üzerinde ısrar eder, insanda potansiyel olarak bulunan her şeyin edimselleşmesini (gerçekleşmesini) ister. İkinci yasa ise mutlak biçimsellik üzerinde diretir, zorunluluğu gerçeklik üzerinde egemen kılmak ister. Bu iki talep doğrultusunda insan, kendi içerisindeki her şeyi dışsallaştırmak (görünür kılmak) ve kendi dışındaki her şeye biçim vermek durumundadır.

İnsan bu *disharmonik* doğasına bağlı olarak, birbirine karşıt iki *içtepi* tarafından harekete geçirilir: *duyu* içtepisi ve *biçim* içtepisi. (Schiller, içtepi / *Trieb* sözcüğünü yalnızca hem insanın hem de hayvanın içgüdülerini belirten dar anlamında değil, fakat insanın yaratıcılığı, entelektüel, sosyal ve moral çabaları gibi daha yüksek etkinliklerini de belirten daha geniş bir anlamda kullanmaktadır). *Duyu içtepisi* (*Stofftrieb*), insanın doğayla olan temel bağını, bedensel gereksinimleri için doğanın nesnelerine gerek duymasını belirtir. İnsanın duyusal doğasından çıkan duyu içtepisi, insanı zamanın akışı içinde doğaya bağlar. İnsanın sonlu, *fenomenal* varlığının kendisine bağlı olduğu içtepidir bu. Duyu içtepisi varoluşun gerçekliği, algılarımızın içeriği ve yapıp-etmelerimizin amacı yönünde bize itilim verir. İnsanın gizil güçlerini canlandıran ve geliştiren yalnızca

duyu içtepisidir. Ancak duyu içtepisi, aynı zamanda, tek yanlı bir varoluş tarzına yol açar ve insanı bir nicelik birimi, "içerikle doldurulmuş zaman" yani bir duyumlar dizisinden öte bir şey yapmaz. Bu tek yanlılığından dolayı, duyu içtepisi, sınırlayıcı bir yöne sahiptir. İnsanı zamanın belirlenimi içersine yerleştirmek suretiyle, onun zaman-üstü'ne yükselmek ve bütün zamanlar için var olmak isteyen yanını (tinselliğini) madde dünyasına bağlayarak kısıtlar.

Biçim içtepisi (*Formtrieb*) ise insanın akılsal doğasından çıkar ve insana değişmelerde uyumu gerçekleştirme ve böylece de görünüşlerinin çokçeşitliliğini birlik içine sokma özgürlüğü verir. Mutlak ve bölünmez bir birlik olarak Kişi idesini öne sürüp onaylatan, edimlerinde bütün zaman dizisini kuşatarak zamanı ve değişmeyi hükümsüz kılan, biçim içtepisidir. Duyu içtepisi yalnızca *durumlar* sağlar, biçim içtepisi ise *yasalar* koyar: Bilgi söz konusu olduğunda, her yargı için; eylem söz konusu olduğunda, her isteme için yasalar koyar. Böylece biçim içtepisi, insanı akılsal zorunluluk alanına yerleştirir; o, gerçek olanın zorunlu ve ebedi olmasını, zorunlu ve ebedi olanın da gerçek olmasını ister. (*Onikinci Mektup*). Biçim içtepisinin egemenliği altında, insan artık zamanın akışına bağlı değildir. Çünkü biçim içtepisi, tikel bir durum için bir belirlenim ortaya koyduğunda, o bütün zamanlar için geçerli bir belirlenim ortaya koymuş olur. Biçim içtepisi, böylece, zamanın sınırlarını parçalar ve insanı mutlak varlık alanına açar. Artık burada bütün dış sınırlamalar ortadan kalkar ve insan salt bir nicelik birimi olmaktan çıkarak, akılsallığm birliğinde niteliksel bir varlık, bir *tür-varlığı* haline gelir. Artık o, tümellik ve zorunluluk dünyasının bir üyesidir.

Açıktır ki, birisi değişme, diğeri ise değişmezlik talep eden bu iki içtepi birbirine karşıttır. Fakat yine de, eninde sonunda, Ben'in bütünlüğünü oluşturan da bu iki içtepidir. Şimdi bu köklü karşıtlık tarafından ortadan kaldırılmış görünen insan doğasının birliği, bu iki içtepinin öznitelikleri korunarak, nasıl yeniden kurulabilir? Schiller, bu iki içtepinin *doğaları gereği* karşıt olmadığını, fakat onların doğası ve işlevi hatalı biçimde anlaşılıp, işlem alanları birbirine karıştırıldığı için karşıt hale gel-

diklerini ileri sürer. Nitekim, aslında, değişme talep eden duyu içtepisi, bu değişmenin *Kişi* alanını da kuşatması ve ilkelerin de değişmesi yönünde zorlamada bulunmaz. Aynı şekilde birlik ve değişmezlik yönünde ısrar eden biçim içtepisi de, *Durum*'un değişmez kalması ve duyumların aynılığı yönünde dayatmada bulunmaz. Gelgelelim, bu iki içtepi arasında temel ve zorunlu bir karşıtlık postule edildi mi, insandaki birliği sağlamak için duyu içtepisini akılsal olana tâbi kılmaktan başka yol yoktur. Yerleşik uygarlık düzeni, işte tam da bu egemenlik-tâbiyet tayfının bir ürünüdür. Yetilerarası hiyerarşi uygar insanın özbelirlenimi olagelmiştir. Ancak bu durum, Schiller'e göre, insanda harmoniye değil, tekbiçimliliğe yol açar ve insanın varlık bütünlüğü de daima parçalanmış olarak kalır. O halde insan, içtepilerinden birini diğeri adına feda edecek olursa, insanlığını gerçekleştiremez.

Böyle eksikli bir durumda insanın kaderi, kendisi ile iki şekilde karşıt olma halinde bulunmaktadır: "Duyguları ilkelerine egemen olduğunda, bir vahşi olarak; ilkeleri duygularını yok ettiği zaman bir barbar olarak." (*Dördüncü Mektup*). Şüphesiz, artık *vahşi* olamayacak kadar uygarız. Fakat duygularımızı susturduğu, bilincimizin içeriğini boşalttığı, yani bizi *barbar* kıldığı noktada, aklın sofizmine karşı durma yeterliğine sahip miyiz acaba? Dakik, kılı kırk yaran mantıksal çıkarımlara ve kusursuz akıl yürütmelere sığmayan yanımızı canlandırabilirsek, evet. O halde uygar insanı "barbar" niteliğinden çözmenin yolu, içtepiler arasındaki mevcut ilişkinin hiyerarşik ve *yıkıcı* karakterini dönüştürmektir.

Schiller'e göre, kültürün önünde duran görev de budur. Yapılması gereken, her iki içtepiyi kendi sınırları içine çekerek, her birini serbest ve çözülmüş kılmak; böylece de aralarında özgür bir uyuma imkân sağlamaktır. İnsan varlığının ancak mükemmelliğe ulaştığında çözebileceği bu sorun, bu durumuyla "insan doğasının idesi" olarak konumlanır. Bu ide'nin gerçekleşim imkânı, yetiler arası ideal harmoni'nin deneyimde ortaya çıktığı durumlarda bize verilir. Aynı zamanda hem özgürlüğümüzün bilincinde olduğumuz hem de varoluşumuzu duyumsadığımız; kendimizi hem madde olarak duyum-

sayıp hem de zihin olarak bildiğimiz bu tür durumları, *güzel nesne*'nin deneyiminde yaşar ve kavrarız. O halde gerçek olan ile ideal olanın, insanın duyusal tikelliği ile akılsal tümelliğinin bağdaşması, insan bilincine ancak estetik deneyim olarak, yani güzelin ve sanatın deneyimi olarak girebilir. Bu bakımdan güzel nesne, insanın gerçekleşmiş kaderinin bir sembolü gibidir. İşte güzel nesne aracılığıyla, bu ikili deneyime (duyusal-akılsal) eşzamanlı olarak sahip olduğumuz bu türden *durumlar* bizde yeni bir içtepi uyandırır: *Oyun içtepisi* (*Spieltrieb*).

Oyun içtepisi, insanın birbirine karşıt iki temel içtepisini, onların her birini daha yüksek bir düzeye çıkarmak suretiyle birleşime sokar. Kendi başlarına etkide bulunduklarında, duyu içtepisi doğa yasaları ile, biçim içtepisi de aklm yasaları ile *psükhe* üzerinde zorlamada bulunur ve her biri kendi ilkesini geçerli kılma yönünde baskıcı bir karaktere bürünür. Ancak her iki içtepinin birbirine bağlı olarak, birlikte etkide bulundukları harmonik durumu mümkün kılan *oyun içtepisi*, hem fiziksel zorunluluğun hem de ahlaki zorunluluğun *tek yanlı* dayatmalarını hükümsüz kılar; böylece de içtepiler / yetiler arası ilişkinin hegemonik karakterini ortadan kaldırır.

Şimdi, Schiller'e göre, duyu içtepisinin nesnesi, tüm maddi varlığı ve duyulara verilen her şeyi kuşatan bir anlamda *hayat*'tır. Biçim içtepisinin nesnesi ise şeylerin bütün biçimsel niteliklerini ve bunların düşünce yetileri ile olan bütün ilişkilerini içeren bir anlamda *biçim*'dir. Bu durumda her iki içtepiyi harmonik bir birliğe getiren oyun içtepisinin nesnesi de hayatla dolu biçim ya da *canlı biçim* (*lebende Gestalt*) olacaktır. (*Onbeşinci Mektup*). Canlı biçim, şeylerin estetik niteliğini, yani güzel diye adlandırılan her şeyi belirten bir kavramdır. Canlı biçim olmakla güzel, biçimin hayat ve hayatın biçim olması talebini yerine getirir. Böylelikle *canlı biçim*'de, *psükhe*'nin arzu edilen dengesini, iç uyumunu oluşturabileceğimiz; yani hayat ve biçim ilgilerini, bunlardan herhangi birinin baskısına maruz kalmaksızın, fakat hepsine birden kendimizi özgürce verebileceğimiz şekilde birbiri karşısında dengede tutabileceğimiz bir duruma ulaşmış oluruz. Bu şekilde, deneyimin zenginliği ile bizdeki kökleşmiş düzen ihtiyacını bağdaştırabilir, edilgen olmayan bir

alıcılığı ve saldırgan olmayan bir etkinliği tesis edebiliriz. Zihnin kendiliğinden-etkin süreçleri ile bilinçli-amaçlı etkinlikleri arasındaki *özgür* ilişkiyi teşvik edebilir, duyguya ve hayata bağıntılanmış bir biçim duyusunu geliştirebiliriz.

Yine, "canlı biçim" nitelemesinin bize ilettiği bir bildiri, güzel'in, varlığı bakımından algılayan özneye olduğu kadar algılanan *nesne*'ye de bağlı olduğu ve her ikisinin içsel bir özelliği olarak ortaya çıktığıdır. Güzel'in bir bağıntı çerçevesinde tanımlanabileceğini belirtmiş olan Kant, bu bağıntının, salt biçimle ilişkisi bakımından yalnızca öznel yönünü vurgulamıştı. Şimdi Schiller, kendi sanat pratiğinin de ışığı altında, güzel'e *vital* bir içerik kazandırma yönünde, bağıntı'nın nesnel yönüne de vurgu yapmaktadır. Nitekim, estetiğe bir eğitim işlevi (duyuların rafine kılınması) yüklenecekse eğer, bu durumda güzel kavramının içsiz kalmaması ve güzel'in, fethetme iddiasında bulunduğu *khaos*'la bağıntı içinde olması gerekmektedir. Schiller şöyle söylüyor: "O halde güzel, aslında bizim için bir *nesne*'dir, çünkü düşünüm, güzeli duyumsamamızın koşuludur; fakat güzel aynı zamanda bizim *özne'mizin bir durumudur*, çünkü duygu, güzelin tasarımını elde ettiğimiz koşuldur. Bu yüzden güzel bir biçim'dir, çünkü onu seyrederiz; ama güzel aynı zamanda hayat'tır, çünkü onu duyumsarız. Tek sözcükle: güzel, aynı zamanda hem durumumuz hem de edimimizdir." (*Yirmibeşinci Mektup*).

Güzelde cisimleşen ve oyun içtepisinde gerçeklik kazanan bu en yüksek bireşimde, uygar insanın akılsal zorunluluktan ibaret *ahlaki özgürlüğü*, yerini, bütün zihin yetilerinin uyumu anlamına gelen *estetik özgürlüğe* bırakır. Oyun içtepisi, insan doğasındaki karşıtlığın *travmatik* çözümünü (duyu içtepisinin akılsal içtepiye feda edilmesi) iptal eder ve insanın duyusal varlığının da özgürlüğe katılmasını sağlar. Schiller'e göre, terimin en geniş anlamında Doğa'nın özgürlüğe katılması nedeniyle, bu bütünsel özgürlüğün tohumu insanda başlangıçtan beri vardır. Özgürlük aynı zamanda insanın doğal donanımının bir parçasıdır ve insanın nihai olarak ulaşması gereken şey de budur. *Oyun içtepisi*'nde ve onun nesnesi olan *güzel*'de görünüşe çıkan *"İdeal harmoni"*nin, yaşama sanatı (politika)

bakımından taşıdığı anlam, işte bu bütünsel özgürlüktür. Bu yüzden, Schiller'in sözleriyle: "İnsan sözcüğün tam anlamında insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam anlamıyla insandır." (*Onbeşinci Mektup*). Bu demektir ki, ancak güzel aracılığıyla özgürlüğe ulaşırız ve güzel aracılığıyla insanlığımızı 'realize' ederiz. Çünkü sadece güzel, insanın duyusallıktan akılsallığa geçişini, *duyusallığı ortadan kaldırmaksızın* sağlar. Bu bakımdan, duyu varlığı olarak insanı akılsal kılmanın, onu *önce estetik kılmaktan* başka bir yolu yoktur.

Güzel'in benzersiz işlevi, o halde, antropolojik bütünlüğünü gerçekleştirmesi yönünde insanı özgür kılmaktır. Böylece estetik koşul altında ulaşılacak olan ideal harmoni, aynı zamanda, bireyin bir dolayımı olarak devlet biçimini de baskıcı karakterinden arındıracaktır. Güzel'in sürekli deneyimi aracılığıyla, bir "estetik devlet" kültürü aracılığıyla, politik sistemin düzen ve özgürlüğü bağdaştırması sağlanabilecektir.

Schiller'in belirtmiş olduğu gibi, güce dayanan Devlet'te insan diğeri ile güç olarak karşı karşıya gelir ve diğerinin etkinliklerini sınırlandırır; ahlaki ödev Devlet'inde ise insan diğerinin karşısına yasanın heybetiyle çıkar ve onun arzularını kısıtlar. Buna karşılık estetik Devlet'te insan, diğerine *biçim* olarak görünebilir ve diğeri karşısında bir *özgür oyun* nesnesi olarak durur ve onu *özgürlükle özgür* kılar. Böylece insan, "oyun ve görünüşün neşeli ülkesinde" hem fiziksel hem de ahlaki alanda zorlama denen her şeyden kurtulur. (*Yirmiyedinci Mektup*).

Bu şekilde, insan tekinin dışsal zorlamalar örgüsü tarafından biçimlendirilmesi, yani negatif toplumsallık, çözülüme uğratılabilir. Çünkü güzel'de, bireysel varlığın kendi olmaklığını kaybetmeksizin toplumsallaşabilmesinin imkânı içerilir. Ancak güzel'in deneyiminde, aynı zamanda hem birey hem de tür-varlığıyızdır, yani insan türünün temsilcisiyizdir. Parça ile bütün arasındaki ilişkiyi yeniden örgütleyen estetik Devlet'te, bireysel isteme (irade) genel istemeye tâbi kılınmayıp; tersine genel isteme bireyin doğası aracılığıyla bütünlenir. İşte bu yüzden, güç Devleti toplumu yalnızca *mümkün* kılabilir; ahlaki Devlet ise toplumu yalnızca (ahlaki olarak) *zorunlu* kılabilir; buna karşılık toplumu ancak estetik Devlet *gerçek* kılabilir. Bu

demektir ki, pozitif toplumsallık yani insanlığa uygun toplumsallaşma, ancak estetik Devlet'te mümkündür: "İnsanı toplum içinde olmaya zorlayan, gereksinim; onda toplumsal davranış ilkelerini yeşertip kökleştiren, akıl olsa da; yalnızca güzel ona toplumsal bir karakter verebilir. Yalnızca beğeni toplumu uyum içine sokar; çünkü o, bireyde uyumu tesis eder, diğer bütün algılama biçimleri, insan varlığının ya duyusal ya da tinsel yanlarına dayandığı için insanı böler; ancak güzelin algısı onu bir bütün yapar, çünkü insanın her iki doğası da güzelde uyum içine girer." (*Yirmiyedinci Mektup*).

Güzelin toplumsal karakterine ilişkin bu belirleme, Kant'ın "güzele olan toplumsal ilgi" ve "estetik duygunun tümel iletilebilirliği" idelerine dayanır. Buna göre, ne duyusal ne de entelektüel hoşlanmalarımızı tümelleştiremeyiz. Çünkü duyusal hoşlanmaları yalnızca birey olarak alımlarız, bizde içkin olan tür-varlığı olarak değil. Entelektüel hoşlanmayı ise sadece tür-varlığı olarak duyumsarız ve bu yöndeki yargımızdan bireyselliğin bütün izlerini uzaklaştırmak durumunda kalırız. Ancak *güzel*'den hem birey hem de tür-varlığı olarak hoşlanma duyarız. Bu bakımdan, Schiller'e göre, diğer bütün iletişim biçimleri toplumu böler; çünkü bunlar ya toplum üyelerinin özel alımlamasına ya da özel yeterliğine bağlıdır, yani insanı insandan ayıran şeye bağlıdır. Yalnızca estetik iletişim tarzı, toplumu insani birlik içine sokar; çünkü o, herkeste ortak olanla, insanda insani olanla, bağıntılıdır.

(IV)

Schiller *"oyun"* terimini kullandığında, ilk elde düşündüğü, Kantçı "bilgi yetilerinin harmonisi"dir. İnsanın oyun etkinliklerinde, Schiller, estetik olana işaret eden yüksek bir tinsel bireşimin belirtilerini görür. Bu çerçevede, güzelin sağladığı "en yüksek" hoşlanma, bütün yetileri oyun içine girmiş olan tinin özgürlüğü olarak anlaşılır. Ancak Schiller oyun kavramını bu Kantçı anlamı ile sınırlamaz, bu kavrama antropolojik bir içerik de kazandırır. Şimdi, bu açıdan bakıldığında, oyun, en yalın bi-

çimi içerisinde, dışa çıkabileceği bir kanal talep eden birikmiş enerjinin bir boşalımıdır. Schiller'in belirttiği gibi, hayvan, hayatın *bolluğu* kendisini etkinlik içine soktuğu zaman *oynar*. Şu açıktır ki, doğa, akılsahibi olmayan yaratıklara da varoluşun gerekliliklerinden daha fazlasını vermekle, onların dünyasma bir özgürlük ışıltısı serpmiştir. Nitekim, içgüdülerinin eksiksiz doyurulması durumunda, hayvanın boşta kalan gücü kendisi için bir nesne yaratır. Hayvanın "gerekenden fazla" enerjisi, onun amaçsız gösterilerde kendisinden haz duymasını sağlar. "Açlık tarafından kemirilmediği ve vahşi bir hayvan tarafından kavgaya kışkırtılmadığı zaman" aslanın meydan okuyan kükreyişlerinde, kuşların uyumlu şakımalarında, bu oyun ve haz durumunu gözlemleyebiliriz. O halde, "hayvan bir yoksunluk tarafından etkinliğe yöneltilirse, o çalışır ("arbeitet"); fakat onu eyleme yönelten, hayatın bolluğu ise, o zaman oynar ("spielt"). (*Yirmiyedinci Mektup*).

İnsanda oyun içtepisinin ilk belirişi de, onun, doğanın kendisine sağladığı ve içgüdüsel gereksinimlerini karşılayan şeylerle yetinmeyip; bunların ötesinde bir şey istemesi ile meydana gelir. Başlangıçta insan, dolaysız gereksinimlerinin ötesinde haz sağlamak için, maddesel şeylerin bir bolluğunu talep eder; daha sonra da biçim içtepisini tatmin etmek ve hazzı "her gereksinimin doyumu"nun ötesine genişletmek için, maddesel şeylerde bir bolluğu, bir *'estetik fazla'*yı ister. Böylece insan anlık tatmini aşmakla, gerçi daha fazla haz duyar hale gelir; fakat henüz *farklı* bir haz duymaz. Ancak o, hazzına *biçim*'i dahil ettiğinde ve arzularını tatmin eden şeylerin yalnızca gerçek varoluşuna değil fakat dışsal *görünüşüne* de dikkat göstermeye başladığında; artık o, yalnızca hazzın alanını genişletip, derecesini arttırmış değildir, fakat aynı zamanda hazzın *niteliğini* de değiştirmiş ve hazzın salt hayvansal karakterini dönüştürmüştür.

O halde oyun içtepisi, insanda daha yüksek bir evrede, insan *biçim* ve *görünüşü* fark ettiği zaman ortaya çıkar. Schiller, vahşi'nin insanlığa girişinin işareti olarak, onun *görünüş*'ten haz duymaya başlamasını ve onda süsleme ve oyuna doğal bir eğilimin uyanmasını gösterir. Bu da *güzel*'in insan algısında ve etkinliğinde kendisini göstermeye başlaması demektir.

Görünüş'ten haz duyma ve *oyun içtepisi*, içerdikleri özgürleşim potansiyeli ile, o halde, insanlaşmada temel uğraklar olarak görülmelidir. Unutmamalı ki Schiller'e göre, özgürlüğe ilk yol açan estetik bilinç tarzıdır ve bu itibarla, estetik bilinç tarzı kendisini özgürlükten türetmediği gibi, köken bakımından ahlaki de olamaz: o doğanın bir armağanıdır.

Şimdi akıl ve duyu yalnızca gerçek olanı aramak ve görünüşe kayıtsız kalmak bakımından birleşirler. Duyu edimsellik aracılığıyla, akıl ise hakikat aracılığıyla gerçekliğe bağlanır ve her ikisi de nihai olarak gerçeklikte doyum bulur. Ancak gerçekliğe olan gereksinim ve edimsel olana bağlanma, Schiller için yalnızca bir eksikliğin sonucudur ve insanı daima verilmiş olanın sınırları içinde tutar. Bu yüzden *gerçekliğe kayıtsızlık* ve *görünüşe ilgi duyma*, insanlığın halis bir genişlemesi ve kültüre doğru atılmış kesin bir adım olarak görülebilir. "İnsan biçimi maddeye tercih etmeye ve görünüş uğruna gerçekliği tehlikeye atmaya başlar başlamaz; onun hayvansal davranış çevriminde bir gedik açılmış demektir ve o zaman insan kendisini sonsuz bir yol üzerinde bulur." (*Yirmiyedinci Mektup*).

Böyle bir durumda, insanın hayalgücü yetisi, zorunluluğun buyruklarından ve gereksinimin güdülemesinden kurtulup sınırsız gizilgücünü geliştirebilir. Salt *görünüşe* yönelik ilgide biz, dıştan gelen herhangi bir maddesel uyarımdan bağımsız, kendi adına hareket edebilen ve maddenin baskısını uzakta tutabilecek enerjiye sahip bir gücün farkına varırız. Bu bilincin ortaya çıkışı, insanda *görme için görme*'den duyulan hazzın belirişiyle birliktedir. İnsanı gerçeklikten *görünüşe* yükselten ve onda oyun içtepisini uyandıran da işte budur. Schiller'in belirttiği gibi, insanı gerçek dünyanın bilgisine ancak görünüş aracılığıyla götüren iki duyu ile, *görme* ve *işitme* duyuları ile donatmak suretiyle, Doğa, aynı zamanda onun, rahatsız edici maddeyi duyulardan uzaklaştırmasına ve hayvansal duyularıyla doğrudan bağıntı içinde olduğu nesneyi, kendisinden belli bir mesafeye koymasına da imkân sağlamıştır. "Gözümüzle edimsel olarak gördüğümüz şey, alımladığımız duyum'dan farklı bir şeydir. Dokunma nesnesi, kendisine tâbi olduğumuz bir güçtür; gözün ve kulağın nesnesi ise bizim meydana getirdiğimiz

bir biçim'dir. İnsan hâlâ vahşi olduğu sürece, yalnızca dokunma duyuları ile haz duyar ve bu evrede, görünüş duyuları bu duyuların hizmetindedir. Vahşi ya görme düzeyine yükselemez ya da her durumda onunla tatmin olmaz. İnsan bir defa göz aracılığıyla haz duymaya başlayıp, görme insan için bağımsız bir değer kazandı mı, o artık estetik olarak özgür hale gelir ve onda oyun içtepisi uyanır." (*Yirmialtıncı Mektup*). Öyle ki, insan *yalnızca* görünüşle oynar ve insan görünüşle *yalnızca* oynar.

Schiller'in duyulara ilişkin olarak yapmış olduğu ayrıma göre, görsel ve işitsel duyumlar *biçim*'e ait sayılırken; tadalma, koku alma ve dokunma duyumları *salt gerçekliği* veriyor olarak görülmektedir. Ancak her iki duyum grubu da aynı ölçüde nesnel veya öznel olabileceğine göre; burada estetik olan ile estetik olmayan duyum arasındaki ayrımı belirleyen ne olmaktadır? Schiller bu yönde herhangi bir ilke formüle etmez, yalnız şöyle bir açıklama ile yetinir: "Şeylerin gerçekliği bizzat şeylerin eseridir, şeylerin görünüşü ise insanın eseridir; görünüşten zevk duyan bir doğa, artık alımladığı şeyden değil, yaptığı şeyden hoşlanma duyar." (*Yirmialtıncı Mektup*).

Şimdi, ilk elde, duyumda *estetik* niteliği, bize görünüşü gerçeklikten ayırma yeterliği kazandıran duyuların oluşturduğunu söyleyebiliriz: *görme* ve *işitme* duyuları. Öyle ki, ancak bu duyular aracılığıyla nesnenin *gerçek varlığı*'nın çekim alanı dışına çıkmayı başarırız. Bu sayededir ki, duyu-uyarımı olarak duyumun salt varlığından görünüşün kendi başına var olan bir şey olarak alımlanması demek olan *biçim duyumu*'na ulaşırız. İkinci olarak, işte bu *özgür konum*'dur ki, duyuların alımlayıcılığından, tinin şekil vericiliğine geçişi sağlar. İnsan "biçim" veya "görünüş"ü fark etme yeterliğine eriştiği zaman, *taklit* yolu ile ona bağımsızlık verme yönünde bir adım atmış demektir. "Görünüşten duyulan hoşlanma ile birlikte, oyun içtepisi harekete geçer geçmez; görünüşü bağımsız bir şey olarak ele alan taklit edici şekillendirme ruhu bunu izler." (*Yirmialtıncı Mektup*). Böylece insan, görünüşü gerçeklikten, biçimi cisimden ayırt etme noktasına geldi mi; o aynı zamanda birini diğerinden soyutlama konumuna da gelmiş demektir. Görünüş dünyasının bu şekilde *otonomi* kazanması, insanın sanat etkinliğine açılışının koşulu-

dur. Bu bakımdan insanda taklit edici ya da dramatik eğilim, genel olarak, biçim yeterliği ile birlikte ortaya çıkar. Bu ikincisi ise insanın duyumsama tarzında bir devrimi gerektirir.

Schiller'in güzel duygusu ve sanatın gelişimine ilişkin bu açıklamaları, *oyun içtepisi*'nin, başlangıçta özgürlüğe ilişkin boş anlamının ancak imgelemsel bir ifade içeriği ile doldurulursa bütünleneceği yönünde bir ima taşımaktadır. Buna göre salt maddesel karakteri içerisinde, negatif bir özgürlüğe yol açan oyun içtepisi, her ne kadar bizde bir eğlence ve yetilerimizin gevşeyip rahatlamasını telkin etse de; o ancak taklit edici ya da dramatik etkinlikle birleşip ifadesel bir içerik kazandığında *estetik* hale gelir. Şimdi bu duruma daha yakından bakalım. Gereksinimin güdülediği istekler doyum bulup yatıştırıldığı zaman, hayalgücü, gerçeklikle olan güçlü bağlarından kurtulma imkânı kazanır. Bu durumda hayalgücü, kendi özgür hareketi içerisinde, maddesel karakterde bir oyuna yönelir. Bu oyun, içerisinde hayalgücünün kendi mutlak ve başıboş gücünden haz duyduğu, fakat henüz *biçim*'le hiçbir bağıntısı olmayan bir etkinliktir. Henüz biçim'in katılmadığı ve bütün çekiciliğini imgelerin özgür çağrışımında bulan böyle bir oyun, Schiller'e göre, insanın yalnızca hayvansal hayatına ait olabilir ve ancak insanın dış fiziksel zorlamadan özgürleşmesinin kanıtını sağlar; fakat insanda bağımsız bir *şekillendirme* gücünün bulunduğu yönünde bir belirti vermez. Bu henüz içi boş *özgür oyun* içerisinde hayalgücü, *bağımsız bir biçim*'e ulaşma girişimleriyle en sonunda *estetik oyun*'a sıçrar. Schiller "sıçrama" terimini özellikle vurgular. "Çünkü burada ilk defa olarak tamamen yeni bir güç, zihin, yasakoyucu olarak kör içgüdünün işlemlerine katılmakta; hayalgücünün keyfi etkinliğini, kendi değişmez ve ebedi birliğine tâbi kılmakta, kendi özerkliğini gelip geçici olan'a ve kendi sonsuzluğunu duyu hayatına sokmaktadır." (*Yirmiyedinci Mektup*). Böylece alımlayıcı *duyu* ile şekillendirici *tinin*, güzelin ruhu ve insanlığın koşulu olan mutlu bir denge durumu içinde, *özgür* birlikte-etkinliğinin yolu açılır. İşte bu, *"estetik oyun"*dur.

İnsan *estetik oyun* boyutu içersine yerleşmekle, nesneler karşısında estetik bir tutum benimseme yeterliği kazanır.

Böylece insanın sahip olduğu ve meydana getirdiği şeyler, artık yalnızca yararlılığın / kullanımın izlerini, bir amacın aracı olma damgasını taşıma zorunluluğundan kurtulur. Artık bu şeylerin biçimi yalnızca onların işlevinin bir ifadesi değildir; yerine getirmek için var oldukları kullanıma / yarara ek olarak, onlar aynı zamanda "kendilerini tasarlayan zihni, onları işlemiş olan eli, onları seçen ve sergileyen tini" yansıtmak durumundadır. Böylece ifadesel içerikle yüklenen *güzelleştirici içtepi*, pratik amaçlardan bağımsızlaştırdığı nesnelerle *oynar* ve sanatın yolu açılmış olur. "Gereklilik nesnelerine estetik fazlalığı dahil etmekle yetinmeyen oyun içtepisi, bütün yararlılık bağlarından kendisini kurtarır ve kendinde ve kendisi-için güzel, insan çabasının bir nesnesi olmaya başlar. İnsan kendisini *süsler*, ilgiden bağımsız özgür hoşlanma, şimdi varoluşun gereklilikleri arasmda sayılır ve aslında gereksiz olan şey, bir zaman sonra, insan hazzının en iyi bölümü haline gelir." (*Yirmiyedinci Mektup*).

Schiller'in, insanın görünüşe gerçekliğin üstünde bir değer vermeyi öğrendiği oranda uygarlaşacağı düşüncesi, Platon'un konumunun radikal biçimde tersine çevrilmesidir. Kuşkusuz burada sözü edilen görünüş, bütün sanatların özü olan *estetik görünüş*'tür ("ästhetischer Schein"). Schiller, Kant'ın estetik biçim açıklamasından kalkarak geliştirdiği görünüş kavramını, ayrım yapmaksızın bütün sanatlara uygular ve bu kavramı, sanatı gerçeklikten ayırt etmek için kullanır. Varoluşa veya gerçekliğe maddesel ve amaçlı bağlarla sıkıca bağlanmış olan düpedüz görünüş'ün tersine, estetik görünüş ancak biçimler, tasarımlar veya "gölgeler" dünyasında bir varoluşa sahiptir. Estetik görünüş maddesel ve varoluşsal bütün amaç ve işlevlerden bağımsızdır ve ancak böyle olmakla kendinde bir değere sahiptir. Fakat bu söylenenler, kendisinde estetik görünüş bulguladığımız nesnenin gerçeklikten yoksun olduğu anlamına da gelmez. Burada konulan koşul, gerçek varoluşa sahip bir nesnenin gerçekliğinin paranteze alınması ve onun salt görünüşü ile estetik duyguya hoşlanma vermesi, yalnızca *bağımsız görünüş* olarak hoşa gitmesidir.

Bağımsız, kendi başına var olan bir görünüş olmakla, este-

tik görünüş aynı zamanda *aldatıcı olmayan* bir görünüştür. Yani o, görünüşten fazla bir şeymiş gibi bize kendisini sunmaz; o, görünüşü olduğu nesnenin gerçek varlığı aracılığıyla, verdiği hoşlanmanın değerini arttırabilecek türden bir görünüş değildir. Estetik görünüş, görünüşten daha değerli bir şeyin yerini aldığı için değil; sırf görünüş olduğu, görünüş olarak var olduğu için kendisinden hoşlanma duyduğumuz şeydir. Öyle ki, onun bir görünüş olduğu olgusu hakkında hiçbir yanılsamaya kapılmaksızın, yani "gözlerimiz açık" olmak koşuluyla kendisinden hoşlanma duyarız.

Bu bakımdan estetik görünüşü, mantıksal görünüşte olduğu gibi edimsellik ve hakikat ile karıştırma söz konusu olmadığı için; görünüşün aslında bir *yanılsama* olduğu ileri sürüldüğünde, göz önünde bulundurulması gereken estetik görünüş değil fakat mantıksal görünüş olmalıdır. Şimdi, bir şey anlama yetimiz ile bağıntı içinde ise ve bize bir bilgi sağlıyorsa, o şeyin bizimle mantıksal bir bağıntı içinde olduğunu söyleriz. Böyle bir bağıntı çerçevesinde görünüşü algılayışımız mantıksaldır. Mantıksal görünüş, edimsellik veya hakikat hakkında bize bilgi verir; ancak bu bilgi doğru olabileceği gibi yanlış / yanıltıcı da olabilir. Bu yüzden mantıksal görünüş *aldatıcı* olabilir. Oysa estetik görünüş, doğru ya da yanlış, bilgi verme iddiası taşımaz, dolayısıyla aldatıcı olamaz. "Şiir bütün yalanların anasıdır" suçlamasının hiçbir gerekçesi yoktur. O halde, estetik görünüşe gerçekliğin üstünde bir değer yüklemek, hakikate hiçbir zarar vermez; çünkü onu hakikatin yerine koyma tehlikesi olamaz. Schiller şöyle söylüyor: "Ancak *dürüst* (*aufrichtig*) olduğu (bütün gerçeklik iddialarından vazgeçtiği) ve ancak *bağımsız* olduğu (gerçekliğin bütün desteğinden uzak olduğu) ölçüde, görünüş estetiktir. Dürüstlükten ayrılıp gerçekliği taklit ettiği andan, saflığını kaybedip, etkide bulunmak için gerçekliğe gerek duyduğu andan itibaren görünüş, maddesel amaçların aşağı bir aracından başka bir şey değildir ve tinin özgürlüğüne ilişkin hiçbir kanıt sağlamaz." (*Yirmialtıncı Mektup*).

Görünüşün bu bağımsız karakterinde bulduğumuz şey, tam da sanatın *otonomi*'sidir. Gerçeklik ve görünüş karşıtlığı sanat kavramı için belirleyici olduğunda, sanat kendisinin ba-

kış açısı haline gelir ve kendi bağımsız üstünlük iddiasını tesis eder. Sanatın hüküm sürdüğü yerde, etkin olan, güzelliğin yasalarıdır ve burada gerçekliğin sınırlamaları aşılır; özgürlük eksiksiz hale gelir. Bir nesne, duyulara görünür kılınmış özgürlük izlenimi, *duyusal görünüş içindeki özgürlük* (*Freiheit in der Erscheinung*) izlenimi verdiğinde, bizde güzel duygusu uyandırır.

Güzel'in ve sanatın insanı yükselttiği *tinin özgürlüğü*, o halde, gerçeklik içerisinde değil, fakat yalnızca bir Güzel (Estetik) Görünüş Devleti içerisindeki özgürlüktür.

"Fakat böyle bir Güzel Görünüş Devleti gerçekten mevcut mudur? Eğer mevcut ise, nerede bulunmaktadır? Bir gereksinim olarak, o, her ince, uyumlu ruhta mevcuttur." (*Yirmiyedinci Mektup*).

İKİNCİ BÖLÜM

Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri

Hegel'in estetik üzerine dersleri, sanatın doğası, mantıksal (ve tarihsel) gelişimi içerisinde sanatın büründüğü farklı biçimler (*sembolik, klasik* ve *romantik* sanat) ve tek tek sanatların ayırt edici özelliğine ilişkin felsefi bir çözümlemedir. Aynı zamanda bir 'güzel teorisi' sunmakla birlikte, bu çözümleme, esas konusu olarak *sanatı* öne çıkarır. 'Estetik' sözcüğünü kullanmayı sürdüreceğini bildirmekle birlikte, Hegel, kendi felsefi estetiğini *"Sanat Felsefesi"* olarak adlandırmanın uygun olacağını belirtir. Bu durum, ondokuzuncu yüzyılda doğa güzelliğinin estetik teorinin gündeminden düşmesiyle ilgilidir. Adorno'nun belirttiği gibi, Schelling'le başlayarak estetik, doğada güzelin sistematik bir incelenmesini sürdürmeyi bırakıp, hemen hemen yalnızca sanat eserlerini tek ilgi konusu haline getirmiştir.[1] Bu teorik dönüş, insanın özgürlüğü ve değeri kavramını her şeyin üstünde tutan dönemin tini ile ilişkilidir. Zamanın ruhunu yansıtan, varoluşunu *otonom* özneye borçlu olmayan hiçbir şeyin saygıya değer olmadığı düşüncesi, estetik teoride, *öznenin izini* taşımayan 'doğada güzel' temasının bastırılması şeklinde ortaya çıkar. Bu idealist estetik eğilimi, Hegel'de doğa güzelliğinin daha yüksek bir alanda aşılmış olduğu düşüncesi ile birleşir. Doğa güzelliğinin tersine, *özne* için geçerli ve hakiki olanın alanına ait olmakla *sanat*, estetiğin esas konusu olur. *Güzel sanat üzerine dersler*, sanatın *tinsel* bir fenomen olarak kavramsallaştırılmasına adanır.

1 Adorno, T. W.: *Aesthetic Theory*, Çev.: C. Lenhardt, Routledge-Kegan Paul, Londra 1984, s. 91.

Kant'ın ve Hegel'in güzel ve sanat üzerine düşünümlerini "en güçlü estetik kavrayışlar" olarak niteleyen Adorno, Kant estetiğinin kavramlar üzerinde odaklandığını, Hegel estetiğinin ise tikel sanat nesnesi üzerinde odaklandığını belirtir.[2] Böylece, Hegel ile birlikte estetik teori farklı bir bakış açısına yerleşir: Estetik beğeni yargısı yerini sanatsal nesnenin kendisine bırakır. Beğeni yargısını temele koyan Kant, güzeli, öznenin duygusu ile bağıntısı içinde var olan bir şey olarak görüyordu, yani güzel, nesnenin bağımsız bir özelliği değildi. Buna karşılık Hegel, güzelin, nesnelere, özellikle de tikel sanat nesnelerine ait bir özellik olduğunu düşünmekte ve güzelin bu *nesnel* karakteri ile ilgilenmektedir. Güzel, yalnızca seyredenin duygusunda, beğenisinde ya da yargısında değil; fakat bizzat sanat eserinin kendisinde, onun *içerik* ve *biçiminde* bulunur. O halde güzel, *saf biçimin* ötesinde, görünün *öznel* işlevlerinin ötesinde aranmalıdır. Güzel tikel sanat nesnesinde temellendirilmelidir. Ama yine de Hegel'in tikel sanat eserlerini kavrayışı, onun sanatın ve güzelin doğasına ilişkin sistematik açıklamasının içine örülmüş haldedir. Bu açıklama ise hiç şüphesiz *a priori*'dir. Bu açıklamanın *a priori*'liği konusunda daha da ileri gidip Adorno'nun ironik sözlerini hatırlayabiliriz: "Hegel ve Kant, sanattan bir şey anlamaksızın büyük bir estetik yazabilmiş olan son filozoflardı."[3]

Hegel'e göre, sanatın felsefi kavranışı, sanatsal değildir, fakat mantıksaldır ve böyle bir felsefi estetik, tikel sanat eseri üzerinde odaklansa da, sanat yapmak için teknik bir reçete sunmaz. Bu yüzden Hegel, Stephen Houlgate'in belirttiği gibi, "*sanat eserleri meydana getirme* etkinliğinden başlamaz ve buradan kalkarak her bir sanatın imkânlarının neler olduğunu ortaya koymaya çalışmaz. Hegel *güzel* ideasından başlar."[4] Genel anlamda İdea, varlıkta içkin olan akılsallığı belirtir. İdea, gerçekliğin görünüşlerinin hakiki varlığıdır. Bu bakımdan varolan her şey İdea'nın bir varoluşu olduğu ölçüde hakikate sahiptir. İşte *güzel*, varlıkta içkin bu akılsallığm görünüşe çıkmasının

2 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 459.

3 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 458.

4 Houlgate, Stephen (Ed.): *Hegel And The Arts*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2007, "Introduction", s. xv.

ilk tarzı, ilk uğrağıdır ve *dolaysızlıkla* karakterize olur. Bundan dolayı güzel İdeası, soyut mantıksal İdea[5] değildir artık; fakat edimsel gerçeklikle birlik içindeki, yani bireysel görünür biçim içindeki İdea'dır. Hegel, sanat güzelliği olarak İdea'dan söz ederken, onun kendi sıfatıyla İdea olmadığını, fakat gerçekliğe çıkıp şekillenen ve bu gerçeklikle dolaysız bir birliğe ve uygunluğa doğru ilerlemekte olan İdea olduğunu belirtir. Sanat güzelliği olarak İdea, temelde İdea'yı cisimleştirmeye, görünür kılmaya, onu bireysel duyusal şekil olarak *gerçek* kılmaya adanmıştır. İdea ile onun somut bir gerçeklik olarak şekillenmesi birbirine tamuygun kılındığında, İdea, kavramına göre şekillenmiş gerçeklik olarak *İdeal*'dir. Hegel şöyle söylüyor: "Dışsal varoluşu içerisinde hakikat bilince dolaysız olarak sunulduğunda ve Kavram kendi dışsal görünüşüyle dolaysız olarak birlik içinde bulunduğunda; İdea yalnızca hakiki değil, ama aynı zamanda *güzel*'dir. Dolayısıyla *güzel*, İdea'nın duyusal *görünüşe çıkması* olarak tanımlanır."[6]

Hegel, güzeli, yani "İdea'nın duyusal görünüşe çıkması"nı, *tinin bir etkinliği* olarak *sanatta* bulur. Sanat eseri, tin tarafından *işlenmiş* duyusal maddedir ve bu *'işleme*'nin bir sonucu (ürünü) olarak tinin damgasını veya izini taşır. Sanat eseri tinin duyusal madde içerisinde kendini-ifadesi, kendini görünüşe çıkarmasıdır. Buna karşılık *doğada güzel*, "sadece tine ait olan güzelin bir yansıması" olarak ortaya çıkar ve bu yüzden *eksikli*'dir. Çünkü doğada değil, fakat ancak sanatta, ilk defa dışsal bir duyu nesnesi kendisini *tin* olarak görünüşe çıkarmaktadır. Tin sanatta ilk defa, *öz-bilinçli* olarak kendi kendisi ile karşılaşmaktadır. O,

5 Hegel'de Mutlak, mantıksal İdeadır, kendinde olduğu şekliyle akıldır. Fakat mantıksal İdea yalnızca soyut akıldır, henüz var olmayan, kendisini görünüşe çıkarmamış olan akıldır. Dünyanın amacı aklın kendisini görünüşe çıkarmasıdır; akıl dünyada somut bir varlık olarak var oluşa gelmelidir. Aklın dünyada, tarih içerisinde insan eylemleri tarafından harekete geçirilmesi, işler kılınması, aklın bu canlı cisimleşmesi *Tin*'dir. Dolayısıyla ancak halis *edimselliği* içerisinde İdea *Tin*'dir.

6 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970, Cilt I, s. 151. *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, Çev.: T. M. Knox, Oxford Clarendon Press 1975, Cilt I, s. 111. Hegel'in Estetik'inin bu birinci cildinin ilk yarısı Türkçeye çevrilmiştir: Hegel: *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Çev.: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yayınevi, İstanbul 1994.

kendi öz-etkinliğinin ürününde kendisini tanır ve kendi kendisini belirleyen olarak özgür olduğunu bilir. Bu bakımdan güzel, *düşünen* olarak özgür olan insanın bu özgürlüğünün bir ifadesi olacaksa eğer; o sadece doğada bulunan bir şey olmaktan çok insan tarafından *özgürce* yaratılmış olmalıdır. İnsan zihni önüne güzeli getirmek için, insan tarafından yaratılmış olan nesneler sanat eserleridir.[7] Bu yüzden sanat, Mutlak Tinin alanına aittir, yani tinin *tin olarak* öz-bilinçli şekilde ortaya çıktığı alana aittir. İşte *doğa*, ancak sanatta mümkün olan bu öz-bilinçli görünüşe çıkmanın *belirtisi* olduğu ölçüde güzel sayılır. Sanat, doğanın örtük olarak amaçlıyor olduğu hedefleri böylece belirtik kılar.

Sanatta tin kendisini İdeal olarak, yani duyusal biçim içerisinde var olan İdea olarak görünüşe çıkarır. Güzel sanat, o halde, İdeayı duyusal görünüşü içinde *sunan* sanattır. İdeal güzel olan'dır ve güzel *örtük* hakikattir. O halde, Hegel'in güzel sanat olarak düşündüğü şey, kendisini *tinin hakikati* ile ilişkilendirmiş olan sanattır. Hegel şöyle söylüyor: Sanat "ancak kendisini din ve felsefe ile aynı alana yerleştirdiği zaman ve *İlahî olan*'ı, insanlığın en derin ilgilerini ve tinin en kapsamlı hakikatlerini bilince getirmenin ve ifade etmenin bir yolu ve tarzı olduğu zaman en yüksek ödevini yerine getirir."[8] Sanat, bu yüzden, insanın, *İlahi olan*'ın ve insanlığın bilincine vardığı *mutlak tinin* bir biçimidir. Mutlak tin evresinde tin, kendisini tek bir tanıma (bilme) ediminin hem tanıyanı hem tanınanı, hem öznesi hem nesnesi olarak kavrar. O kendisini bilen tindir; özgür ve kendisini-belirleyendir. Kendi *tamuygun* hakikatini kavrama yönünde sonsuzca ilerleyen tindir.

Bilinçdışından eksiksiz kendinin-bilgisine doğru ilerleyen yolculuğunda tin, salt *görüsel* (algısal) olan ve dışsal, duyusal gerçekliğe bağlı olan bir *bilinç biçimi* ile başlamak zorundadır ve bu da sanatın alanıdır. Fakat sanatın tikel duyusal görülere bağımlı olması, Hegel'e göre, henüz nesnenin kavramı aracılığıyla kendisine erişemediğini gösterir. Bu yüzden tinin duyusal-olmayan kendini-bilme yolları, kendini kendine sunma tarzları da olmalıdır ve bunlar din ve felsefedir. Tin kendi hakikatini,

7 Houlgate: *Hegel And The Arts*, "Introduction", s. xv.

8 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 20-21. *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 7.

İdeayı, sanatta *duyusal biçim* içinde, dinde *imgesel tasarım* içinde ve felsefede *kavramsal düşünce* içinde kendisine sunar. Mutlak tin kendisini sanat, din ve felsefe olarak gösterir; tinin bu kendisini *görüş biçimlerini* yöneten hiçbir hiyerarşik düzen yoktur, yalnızca apaçıklığın, saydamlığın giderek artması bu görüş biçimlerini birbirinden ayırt etmemizi sağlar. Mutlak tinin kendi hakikatini (İdeayı) kavrama tarzlarının (görüş biçimlerinin) farklılığı –ki bu biçimler arasındaki farklar, bizzat mutlak tinin *doğasında* içerilmiştir– ve bunların birbirine indirgenemezliği, estetik bilince bilişsel *özerklik* (*otonomi*) verir. Bu bağlamda, sanatın duyusal olana bağımlı olması, onun hakikat bakımından eksikliği olarak değil fakat gücü olarak ortaya çıkar. Çünkü *yalnızca sanat* bize *duyusal varoluşu içerisinde* İdeayı sunabilir. Dolayısıyla sanatın ifade ettiği şekliyle hakikati ne din ne de felsefe verebilir. Estetik bilincin bu bilişsel *özerkliği*, sanatı "hem amacında hem de aracında *özgür*" kılar.

Hegel'in *genişletilmiş deneyim* kavrayışı, bütün öz-bilinçli insani pratikleri kuşatır ve bunların her birine özerk bir statü tanır. İnsan varlıkları çok katmanlı somut bütünselliklerdir ve böyle olmakla onlar yalnızca kavramlarla yaşayamazlar. Kavramlar aracılığıyla hakikati anlamanın yanı sıra, onlar aynı zamanda hakikati duygu, hayalgücü ve inanç aracılığıyla da anlamak zorundadır. Hakikati, yani kim ve ne olduğumuzu ve bizim için şeylerin ne olduğunu, yalnızca kavramlarda ve inançta anlamakla kalmayız; fakat hakikati duyusal ifade içinde verilmiş olarak görmek veya işitmek isteriz. İnsan varlıkları, "özgür ve öz-bilinçli oldukları kadar *duyusal* varlıklardır da ve bu yüzden onlar, somut duyusal ifade içinde verilmiş hakikati ve özgürlüğü görmek ve işitmek ihtiyacındadırlar."[9] Hegel'e göre, güzel sanat, insan özgürlüğünün tam ve çok boyutlu bilinci içinde yaşanan bir hayat için özseldir. Güzel sanat insan için bir lüks değil fakat bir gerekliliktir. Hegel sanatın güzeli sunmaktan başka şeyler de yapabileceğini, sanatın süsleyici ve eğlendirici olabileceğini de kabul eder; sanat estetik olmaktan ziyade ahlaki ve politik amaçları da teşvik edebilir ve insanın yabanıl duygulanımlarını rafine edebilir. Fakat sanat bütün

9 Houlgate: *Hegel And The Arts*, "Introduction", s. xv-xvi.

bunları yaparken, bize "duyusal görünüşü içinde İdeayı" sunmayı başaramazsa; bizi, yalnızca hayatımızı güzelleştirme ve süsleme yollarmdan değil, fakat insan olarak özgürlüğümüzü ve tinsel canlılığımızı görünüşe getirmenin vazgeçilmez yolundan da yoksun bırakır.

Bu bakımdan sanat tinin mutlak bir *gereksinimi* olarak konumlanır. Tin, İdeası ile edimselliğini (gerçekliğini) bağdaştırmak ve kavramına göre olması gereken şey haline gelmek için sanata gerek duyar. "Sanatın kendisinden çıktığı tümel ve mutlak gereksinim, kökenini insanın *düşünen* bilinç olmasında, yani kendisinin ve başka her şeyin ne olduğunu kendisinden çıkarmasında ve *kendisi için* kılmasında bulur. Doğadaki şeyler yalnızca *dolaysız* ve *tektirler*, oysa ki insan tin olarak kendisini *ikileştirir*; o, doğadaki şeyler nasıl varsalar öyle vardır, fakat aynı ölçüde o *kendisi için* vardır; o, kendisini görüler (algılar), kendisini kendisine tasarımlar, düşünür ve yalnızca bu etkin kendisi için varlığı ile o tindir."[10] İnsanın tin olarak kendisini *ikileştirmesi* ve kendi *dışsallığında* kendini tanıması, sanata özgül konumunu verir. İnsanın *etkin* kendisi için varlığı ile dışsal şeylerde kendini üretme tarzı, sanattır. Düşünen varlık olarak insan, özü gereği özgür olmak durumundadır; yani kendi varoluşunu belirlemek ve kendisini *kendisi için* kılmak gereğindedir. Düşünen varlık olmakla, insan, kendi tinsel yanını etkin kılmak ve kendisini yaratmak zorundadır. İnsan bu amacını, dış nesnelere yönelerek onları dönüştürmek ve bu dönüştürülmüş nesnelerde kendisini –kendi tinini– tanımak suretiyle gerçekleştirir. Sanat meydana getirmekle, insan, kendi bilinci için tinini bir nesne haline getirir; kendisini dışsallaştırır ve bu dışsallaştırmada kendisini tanır. Bu tanıma ile insan, kendisinin daha yüksek bir tinsel boyutuna erişir. O bu dışsallaştırma veya kendini "ikileştirme" süreci aracılığıyla kendisini özgür kılar ve kendisini yaratan etkinlik haline gelir. Sanat yaratmakla insan kendi tinini yaratır.

Sanat aracılığıyla tin kendi *karşıtında*, duyusal maddede kendisini kavrama yeterliğini açığa çıkarır. Tin özsel biçimini

10 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 50-51; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 30-31.

duyuya ve duyguya teslim ettiğinde bile yine de kendisini bilebilmektedir. Böylece tin, sanat aracılığıyla, kendisinin birbiri ile çatışan yönlerini –sonlu ile sonsuz, duyusal ile duyularüstü, ilahi ile insani, ideal ile real– bağdaştırır. Amacını "mutlakın duyusal sunumu"nda bulmakla sanat, tine duyusal görünür şekil verir ki, tin bağdaşmış bütünlük olmak için buna gerek duyar. Tinin kendisi ile bu bağdaşması, aynı zamanda insan bilincinin kendi yaratıcı etkinliğini tanıması anlamına gelir.[11] İnsan, sanat meydana getirmekle, duyusal madde üzerinde etkide bulunmak suretiyle, kendisini (kendi tinini) kendisine sunar. Bu yaratıcı etkinlik ile insan kendisini tin olarak belirler. Tin, üzerine kendi damgasını bastığı ve kendisini duyusal görünüşe çıkardığı nesnelerde kendisini tanır; bunlar sanat ürünleridir. Bu şekilde tinin yaratıcı etkinliğine bağlanmakla sanat, kendi kendisini ifade eden bir etkinlik olarak ortaya çıkar. "Sanat ürünlerinde tin yalnızca kendi kendisi ile ilişkilidir." Kendisini ifade eden etkinlik olarak sanat, esas olarak dışsal bir nesne ile değil, fakat tinin kendisi ile kendi yaratıcı kaynakları ile ilgilidir. Sanatsal öz-etkinlik bu yüzden Ben'den bağımsız bir dışsallığa yönelmez; tersine iç dünya ile dış dünya, tinsel ile duyusal arasındaki ayrılmayı ve bağımsızlığı aşmaya ve Ben ile nesneyi bağdaştırmaya çalışır. Sanat bunu, tinin kendinde örtük olan şeyi, ifade edici etkinlik olarak görünüşe çıkarmak suretiyle yapar. Sanatsal ifadeye duyulan tümel *gereksinim*, Hegel'e göre, insanın içsel ve dışsal dünyayı, içerisinde kendi Ben'ini yeniden tanıdığı bir nesne olarak kendi tinsel bilincine yükseltme içtepisinde bulunur. Bu kendini ifade aracılığıyla sanat, içerisinde Ben'in kendinin-bilgisini görünüşe getirdiği yaratıcı bir serüven haline gelir.

Görüldüğü gibi Hegel, sanatı, kendi genel felsefi düşünüş tarzına uygun bir şekilde *ifadeci teori* çerçevesinde kavramsallaştırmakta ve böylece de *mimesis* olarak sanatın yerine *yaratım* olarak sanatı koymaktadır. Hegel'in sanatı kavrayışındaki *ifadeci vurgu*, onun *sanatı* bir *tasarım* (*Vorstellung*) olarak değil de bir *sunum* (*Darstellung*) olarak, İdeanın duyusal biçim içerisindeki

11 Magnus, Kathleen Dow: *Hegel And The Symbolic Mediation Of Spirit*, State University of New York Press, Albany 2001, s. 118.

sunumu olarak, görmesinde açıkça ortaya çıkar. Tasarım, *kendisi dışındaki* bir şeyi betimler ve dolayısıyla *mimetik* ikiliği, yani tasarım ile tasarımlanan şey ayrımını bünyesinde barındırır; sunumun sunduğu (görünüşe çıkardığı, gösterdiği) şey ise *kendisidir*, sunum bizi kendisi ötesinde betimlediği bir şeye göndermez. Sanat İdeanın bir bilinç tarzıdır, fakat İdeanın bir *tasarımı* değildir. İdeanın *içsel düşüncede* bir temsilini, bir betimini veren tasarımın tersine, sanatsal sunum, herhangi bir şeyin betimi, temsili veya tanımı olmayan bir bilinç tarzıdır. Sanatta İdeayı, duyusal bir nesne olarak mevcudiyeti içerisinde görürüz; o, *dışsal*, duyusal bir nesnede cisimleşmiş haliyle *dolaysız olarak* karşımızdadır.

Sanatsal sunum, düpedüz anlamda hiçbir şey *söylemez*, fakat yalnızca *gösterir*. Her sanat eseri Varlığa ilişkin bir *görüş* (vizyon) taşır; fakat bu, bilinç için *içsel* bir nesne (tasarım) haline getirilemeyen; fakat ancak seyirde duyusal olarak kavranabilir olan bir şeydir. Sanat tinin bir *tasarımı* olmayıp yalnızca *sunumu* olduğu için, sanat eserinde cisimleşmiş olan *"görüş"*ün hakikati, daima tanımlanamaz olarak kalır. Charles Taylor, bildirinin tanımlanmasındaki bu yetersizliğin sanatın özüne ait olduğunu söyler: "Hegel, düşüncede zaten açık olan bir şeyi söylemeyi amaçlayan bir sanat eserinin ilgiye değmeyeceğini belirtir. Tanımlama yetersizliği ve düşünsel belirsizlik sanatın özündedir, çünkü sanat, kavramsal tanımlamanın içselliğinden çok, dışsal bir eserde cisimleşen bir bilinç tarzıdır. Kavramsal olarak açık olduğumuz yerde, eser gereksizdir. Hegel'in deyişiyle, o, boş bir kabuk haline gelir."[12]

Tinin bir *sunumu* olmakla, güzel sanat ürünü, tinsel olanı yüzeyinin her noktasında, bütün yayılımı içinde açığa vurur, ışıldatır; onda her şey İdeayı dışsal bir biçimde görünür kılmak için vardır. Sanat eserlerinin salt doğa ürünlerinden üstün sayılmasının nedeni de budur. İdeanın bu şekilde öz-bilinçli bir duyusal görünüşünü elde etmek için, o halde, insanlar sanat eserleri yaratmak zorundadır. Böyle olmakla sanat, basitçe doğanın bir taklidi değildir. Hegel, "doğanın taklidi ilkesi"ni eleştirirken, dış dünyada zaten var olan bir şeyin ve onun oradaki varolma tarzının sanatsal araçlarla bir kopya olarak yeniden

12 Taylor, Charles: *Hegel*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, s. 473.

yapılmasını gereksiz bir yineleme sayar. Taklidin en mükemmel gerçekleşimi, bize yalnızca betimlenen şeyin bir başka örneğini verir ve bu örnek "doğadan daha eksik"tir. Doğanın taklidi ilkesine bağlı bir sanat kavrayışının asıl handikapı, sanatsal taklit ile orijinal arasındaki ayrımın (*mimetik* ikiliğin), sanatsal imgeyi bir *yanılsama* haline getirmesidir. (Hegel burada Platoncu *mimesis* anlayışına bağlanmış görünür.) Burada sanatsal imge, görünüşü gerçek şeyin yerine koyan bir aldatım aracına dönüşür. Taklit orijinali bozar ve eksiltir. Oysa Hegel'e göre, sanatsal imge orijinaldir. O, kendisinden kaynaklanır ve kendi kökenini kendisinde bulur. Kendi kendisinden çıkıp gelişen bir içeriği (İdeayı) cisimleştirmekle, duyusal şekil bir orijinal haline gelir. İdeanın (anlamın) görünüşe çıktığı yer bizzat sanat eserinin kendisidir. Sanat eseri kendi kendisini eklemleyen bir etkinliğin, tinin yaratıcı etkinliğinin, tinin kendi kendisini *ikileştirmesinin* bir ürünüdür. Sanat eseri, basitçe, önceden teşkil edilmiş bir hakikatin veya anlamın yansıması veya imgesi değildir; o, içerisinde duyusal şekil ile hakikatin bir özdeşliğe (İdeale) doğru ilerlediği, sanatsal öz-etkinliğin kendi hakikatini (yani tin olarak tinin hakikatini) duyusal şekil içerisinde adım adım eklemlediği bir bütündür.

Oysa ki, *taklit olarak sanat*, meydana getirdiği hakikate veya anlama bir imge olarak kendisindeki bir şeyden ötürü değil, fakat kendisi dışındaki bir şeyden ötürü sahip görünür. Dolayısıyla onun değeri kendi sıfatıyla imgede bulunmaz; fakat imge ve orijinali birbirine bağlayan dışsal bir bağıntıya dayanır.[13] Bu da sanatsal imgeyi kendi dışındaki bir şeye tâbi kılar; kendi dışındaki bir şey tarafından belirlenen ikincil bir şey haline getirir. Böylece sanatsal imge ve genel olarak sanat kendinde bir amaç olmaktan çıkıp bir araç konumuna sürüklenir. Sanatın kendi kendisini ifade eden bir etkinlik (yaratım) olarak konumlanması, sanatsal şeklin, hakikatini kendisi dışındaki bir şeyden edinmesi durumunu ortadan kaldırır. Tinin kendisini *ikileştirme* etkinliğinin bir görünüşe çıkması olmakla sanat eseri, içerisinde İdeanın duyusal şekle *içkin* hale geldiği İdeal bir

13 Desmond, William: *Art And The Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*, State University of New York Press, Albany 1986, s. 6.

bütün olur. Böylece sanatsal şekli araçsal konuma iten *mimetik* ikilik –sanatsal imge ile sanatsal imgenin yalnızca kendisinin bir taklidi olduğu *dışsal* şey arasındaki ayrım– çözülüme uğratılır. Sanat eserinde, duyusal şekil ile İdea, İdealde bağdaşmaya doğru yol alır. Başlangıçtaki ayrım aşılır ve tinsel içerik ile duyusal şekil, sanatsal bütünün birliğini bozmaksızın birbirlerinden ayırt edilemez ve yalıtılamaz hale gelir.

İdeal olarak İdea, "ifadesinin duyusal aracına dışardan empoze edilen, önceden oluşturulmuş bir içerik değildir. O, bir kendini-eklemleme süreci içinde varlığa gelir; sanatsal özetkinlikten doğar ve gelişir. Böylece bu sanatsal içerik kendi kendisini belirler ve bu özelliği ile taklide özgü dışsal belirlenimden doğan içerikten ayırt edilir."[14] Böylece sanat eseri, kendi kendisini belirleyen *özgür* bir yaratımın ürünü olarak karşımıza çıkar. Sanatsal bütünü eklemleyen içsel zorunluluk, bizzat sanat eserinin kendi öz-amacından (*Selbstzweck*) doğar. Bu içsel zorunluluk, tüm parçaların bütünün cisimleşmesi uğruna var olduğu ve bütünün de parçaların gerçekleşimi için var olduğu bir yapılanmayı karakterize eder. Böylece sanatsal ifade tarzındaki tikel duyusal her şey, içeriğin özgül belirlenimine hizmet eder hale gelir ve bu içeriğin ifadesinde bir uğrak olur. Kant'ın sanat eserini karakterize eden *"amaçsız amaçlılık"* formülası, Hegel'de sanat eserine özgü bir *içsel teleoloji* olarak ortaya çıkar. Kant'ın *öznel* olan amaçlılığının tersine, sanat eserinin iç varlığına ait olmakla Hegel'de bu içsel teleoloji *nesnel*'dir. Sanat ancak hem amacı hem aracı bakımından özgür olduğunda *gerçek*'tir (*real*) ve o ancak kendisini başka bir şeyin aracı olmaktan kurtardığında özgürdür.

Hegel'e göre, sanatın amacı doğanın taklidi olmadığı gibi, duygular uyandırmak veya ahlaki mükemmelliği öğretmek de değildir. Sanatın amacı *kendisidir.* Bir sanat eseri, amacı kendisinde bulunan ve kendisi dışında bir şeye gönderimde bulunmayan bir *bütün*'dür. Fakat bu, sanat ürününü bir doğa ürünü gibi tamamen kendisine kapalı bir bütün haline getirmez; yani o, bizim seyrimizin dışında kendi başına varolan bir şey olarak kalmaz. Sanat ürünü, *güzel* olmakla daima *tin içindir* yani bi-

14 Desmond: *Art And The Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*, s. 9.

zim iç kavrayışımız, saf seyrimiz, duygumuz *içindir.* Sanat eseri bize *bütün*'ün duyusal cisimleşmesini, yani Mutlak Tinin bir somutlaşmasını sunduğu için *güzel*'dir. Hegel *hakiki olanın* bütün olduğunu söyler; çünkü bütün, edimsel olanın metafiziksel sağlamlığına sahiptir. Dolayısıyla güzelin bütün olduğunu söylediğimizde, aynı zamanda güzelin hakiki olan olduğunu da söylemiş oluruz. Bu bakımdan Hegel bir *bütün* olarak sanat eserini, kendi içsel çatışkılarına ve içsel kurallarına sahip olmakla birlikte, kendi içinde merkezleşmiş bir alan olarak görmez; fakat *kültürün* bütün yönleri ile iç içe örülmüş bir şey olarak görür. "Sanat eseri kendi-merkezli değildir; o özünde bir sorudur, tepki veren yüreğe bir hitap, zihne ve tine bir çağrıdır."[15]

Öte yandan, Hegel sanatın amacının doğada var olan şeyin salt mekanik bir taklidi olmadığını ve sanatın amacının kendisinde aranması gerektiğini ileri sürmekle, dışsal doğanın sanatla hiçbir ilişkisi olmadığını söylüyor değildir. Tam tersine, Hegel, kendi temeli olarak doğal bir şekle sahip olmanın sanat eserinde özsel bir öge olduğunu belirtir. Çünkü sanat eseri betimlediği şeyi dışsal ve dolayısıyla da doğal bir fenomen biçiminde sunar. Özellikle de resim sanatı bakımından, doğanın biçimleri sanatsal şekil için yol gösterici olabilir ve ona bir temel sağlayabilir. Fakat yine de bu verilmiş biçimler, sanata özsel olan yaratma gücünü tüketmez. Hegel'e göre *doğalcılık* sanatın esas ilgisi değildir. Kendi doğallığı bakımından dışsal görünüş sanatın özsel bir karakteristiğini oluştursa bile, yine de verilmiş doğa dünyası, sanata kural sağlamaz ve dışsal görünüşlerin salt dışsal olarak taklidi sanatın amacı olamaz.

Sanat eserinin *doğa temelli* karakteri, onun duyu görüsünün bir nesnesi olmasında ve duyusal olandan elde edilmesinde kendisini gösterir. Sanatın ayırt edici özelliği, onun tini *duyusal biçim* içerisinde sunmasıdır. Sanat en yüksek hakikati bile duyusal bir biçimde sergileyip, bu şekilde onu duyulara, duyguya ve doğanın görünüş tarzına yakınlaştırarak yapar. Sanat tasarımsal / kavramsal bir farkındalık (bilme) olmayıp; dışsal duyusal bir nesnede cisimleşen bir bilinçlilik tarzıdır. Sanat mutlak tinin *görüsel* bilincidir. Bu bakımdan güzel İdeası için özsel

15 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 102; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 71.

olan şey, güzelin nesnesinin *duyusal* olma zorunluluğudur. O, duyulara sunulan *gerçek* bir şey; duyusal görüde kavranan *bireysel* ve *somut* bir şey olmalıdır. O, kendisinde duyusalın ışıdığı, parıldadığı *güzel bireysellik* olmalıdır. Tinin ışığı tarafından aydınlatılmış bir duyusallık olmalıdır.

Bu yüzden sanat duyusal olarak duyusal ile değil, fakat duyusalın *görünüşü* ile (biçim almış duyusal ile) ilişkilidir. "Duyusal, sanat eserinde gerçekten var olmak zorundadır; ama o yalnızca duyusalın yüzeyi, duyusalın *görünüşü* olarak görünmek zorundadır."[16] Sanat eserinde duyusal, duyusalın görünüşü olarak, duyusalın parıldayışı olarak ortaya çıkmalıdır. Sanatın sunduğu şey, maddesel doğasından kurtulmuş ama duyusal olmaktan da kesilmemiş olan bir şeydir. Sanat eserinde ortaya çıktığı şekliyle duyusal, Hegel'e göre, doğal duyusal bir şeyden daha hakiki, daha sahicidir; çünkü onun var oluşu, herhangi bir duyu nesnesinin sonlu, dışsal var oluşu değildir; fakat İdeanın kendisine vermiş olduğu dışsal nesnel gerçekliğin bir yönüdür. Güzelde, duyusal kendi dışsal nesnelliğinden feragat eder ve o kendisinde içkin olan İdeanm dışsal nesnelliği ve görünüşü olmakla varoluş kazanır. Güzelde, nesne, kendi dışsallık eğilimini kendi içersine döndürmüştür, böylece de içsel olanın dışsal olanda ışımasını, parıldamasını sağlamıştır. İçsel olan, dışsal olanda parıldar ve onun aracılığıyla kendisini bilinir kılar. Güzel, ışıyan, parıldayan bir şeydir ve ışıma ya da parıldama, bir kendini-verme, kendini yayma, kendini iletme öğesi içerir.

Böylece, sanat eserinde *duyusal*, şeylerin doğadaki dolaysız var oluşuna kıyasla, dışsallığında tinin ışığını yakaladığımız saf bir *görünüşe* yükselir. O henüz saf bir düşünce değildir kuşkusuz, ama saf maddesel bir varlık da değildir. Buradan hareketle Hegel, sanat eserinin dolaysız duyusallık ile ideal düşünce arasında bir orta konumda durduğunu belirtir.[17] Sanat duyusalı idealleştirir ve bunu yapmakla, onu *estetik* kılar. Hegel'e göre, sanat eserinde duyusal bizzat ideal bir şeydir, ama düşüncenin ideal olması gibi ideal olmadığı için, aynı zamanda tıpkı doğal nesne gibi dışsal biçimde varolan bir şeydir. Sanatta olup

16 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 60; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 38.
17 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 60; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 38.

biten şey şudur: Duyusal *tinselleşir* ve tin *duyusallaşır*, duyusal şekil içinde görünür olur. Bu ikisi bir birlik oluşturacak şekilde, karşılıklı olarak birbirlerini içsel bir şekilde belirler. Sanat, duyusalı tamamen farklı bir şeye veya duyusal-olmayana dönüştürmez. Fakat duyusalı tin ile donatır. Böylece tin sanatta duyusal kılınmış olarak ortaya çıkar.

Sanat eserinde duyusalın bir *görünüş* (duyusalın görünüşü) olması, sanatsal şekli bir *yanılsama* veya bir *aldatım* (*Täuschung*) yapmaz mı? Güzelin duyusal olana dayanması, onun gelip-geçici olana karışmış olduğu anlamına gelmez mi? Hegel'e göre, *estetik* (sanatsal) *görünüş* bir yanılsama veya aldatım değildir. Sanat, tinin dolaysız duyu görüsü (algısı) içinde görünmesini, yani İdeanın duyusal görünüşe çıkmasını sağlamakla, güzeli meydana getirmeyi başarır. Dolayısıyla burada görünüş, hakikate veya gerçekliğe bir karşıtlığı belirtmez; tersine görünüş hakikat için özseldir: "*Görünüş öz* için özseldir; hakikat görünür olmasaydı, hakikat olmazdı."[18] Sanat, içerisinde hakikatin özünün görünüşe çıktığı ortamdır. Görünüş gelip-geçici olsa da, o aynı zamanda hakikatin hayatının gerçekliği ve hareketidir. Hegel, *Fenomenoloji*'nin *Önsöz*'ünde Mutlak hakikat (İdea) ile *görünüş* arasındaki bağı şu şekilde kurar: "Görünüş varlığa gelme ve yok olmadır, fakat o kendinde vardır ve hakikatin hayatının gerçekliğini ve hareketini oluşturan da odur."[19] O halde Mutlak, gelip-geçiciliğin gelip-geçici olmayan açığa çıkışıdır ve *sanat*, Mutlak tinin bir alanı olmakla aynı özelliğe sahiptir. Sanatsal görünüş bu *tinsel karakteri* ile dolaysız empirik görünüşten ayırt edilir. Sağduyuya en açık hakikat olarak görünen, fakat aslında yalnızca gelip-geçici olan dolaysız empirik gerçekliğin tersine; sanatsal görünüş kendisi aracılığıyla *tinsel* bir şeye işaret eder. Hegel şöyle söylüyor: "Sanat, görünüşlerin hakiki içeriğini, bu kötü, gelip-geçici dünyanın görünüşünden ve aldatımından kurtarır ve onlara tinden doğmuş daha yüksek bir edimsel gerçeklik verir. Bu bakımdan, yalnızca görünüş olmak bir yana, sıradan gerçeklikle karşılaştırıldığında sanatın görü-

18 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 21; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 8.

19 Hegel: *The Phenomenology of Mind*, Çev.: Baillie, Harper Torchbooks, New York 1967, s. 105.

nüşlerine daha yüksek bir gerçeklik ve daha hakiki bir varoluş atfedilmelidir."[20] Estetik görünüş bu şekilde dışsal gerçeklikten ayırt edilebilir olmakla, bizzat gerçekliğin hakikatini açık kılmayı başarır.

Sanat eserlerinde görünüş, özün görünüşüdür. Sanat eserinin duyusal yönü, o halde, kör bir görünüş değil fakat görünüşe çıkan özdür. Öz görünüşe çıkmak zorundadır ve görünüş de özsel olmak zorundadır; bu ikisi arasında birinin diğeri tarafından içkin belirleniminden başka bir bağıntı bulunmaz. Görünüşe çıkma, özü somut olarak mevcut kılmadır. Böylece görünüş salt bir *görüntü* olmaktan çıkıp, tözsel gerçekliğe sahip bir şey haline gelir. Hegel'in belirttiği gibi, sanatın görünüşe çıkardığı şey, kendisine mevcudiyet ve varoluş veren, ama bu varoluş içerisinde kendinde ve kendisi için kalan ve ancak bu şekilde edimsel olan doğanın ve tinin tözüdür.[21] Öte yandan, görünüş, güzelin alımlanmasında ve değerlendirilmesinde de esastır. Güzel nesnenin seyrinde, onun *görünüş özelliği* ile ilişkiye girmezsek eğer; güzel bizim için anlaşılmaz olarak kalır. Nesnede bu görünüş özelliğini bir yana bırakırsak, geriye görünüşten yoksun saf bir gerçeklik tortusu kalır. Güzel nesne görünüş ve gerçekliği o şekilde bir araya getirir ki, bu sayede gerçek ve hakiki bir şey görünüşe çıkar, kendisini gösterir. Güzel nesne, görünüş içerisinde kendisini bildiren İdeanın gerçekliğini açık kılan duyusal mevcudiyettir. O, böylece, halis görünüşü, tinin sahici duyusal görünüşünü seyrimizin önüne getirir.

Tin sanat eserlerini maddesel şeylerden başka bir şeye dönüştürür; fakat onlar ancak maddesel niteliklerini muhafaza etmek suretiyle tinsel hale gelirler. Burada her iki yanı serbest bırakan içkin belirlenim, sanatsal yaratımın *özgürlüğüne* işaret eder. Güzel nesnede, hem tikel duyusal yönlerin birbirine bağlılığındaki *zorunluluk*, hem de bu tikel yönlerin *özgürlüklerinin* görünüşü birlikte var olmak durumundadır. Duyusal burada ideal birlik ile soyut bir tâbiyet ilişkisi içinde değildir; dinamik bir karşılıklı düzenlenme ilişkisi içindedir; öyle ki bu içkin belirlenimde, duyusal kendi gerçekliğine dayanarak mevcut olma

20 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 22; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 9.
21 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 22; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 9.

konumunu kaybetmez. Sanat eseri bu şekilde kendi kendisini işleyen bir özgürlükle karakterize olur; bu özgürlük, sanat eserinin birbirine karşıt olarak duran şeyleri, duyusal varoluş ile tinsel anlamı bir birliğe sokmasında açığa çıkar. Ancak sanat eserinin bir bütün meydana getirmek için bu kendi kendisini işleyişi, sorunsuz ve uysal bir süreç değildir. O karşıtlığın direnişine karşı gerçekleştirilir. Öyle ki, mücadele ve çatışkı daima sanat eserinin yaratımına dahil olur. Sanat eserinin bütünlüğü, içerisinde özgürlük ve zorunluluk arasında *diyalektik* bir ilişkinin olup bittiği dinamik bir bütünlük sergiler.

Hegel'in belirttiği gibi, güzelin alanı içerisinde, kavram kendi duyusal eklemlenmesini ve şeklini kendisinden kalkarak kurar; o, kendi kendisini belirleyendir. Bu yüzden güzelin özü *özgürlükte* bulunur. İşte sanatın görevi de kendi *özgürlüğü* içinde ve aynı zamanda *dışsal olarak* tinin canlanmasının bu görünüşünü sunmasında bulunur. Sanat, tine özgürlüğünü duyusal biçim içerisinde göstermek suretiyle, onu en yüksek kaderi ile yüz yüze getirir. Schiller'in belirttiği gibi, güzel "görünüş içerisindeki özgürlük"tür. Böylece *güzel sanat*, insanın nihai amacının ne olduğunun örnek bir ifadesi haline gelir. Sanatın sonsuz *değeri* işte onun bu özgürleştirici açık kılma gücünde yatar. Bu yüzden "güzelin seyri özgürleştirici bir seyirdir"; o hem özneyi hem de nesneyi özünde özgür ve sonsuz oldukları şekliyle bırakır. "Hem güzel nesnenin ve onun öznel seyrinin hem de güzel kavramının özünde bulunan bu özgürlük ve sonsuzluk sayesinde, güzelin alanı, sonlu şeylerin göreliliğinden çekilir ve İdea ile onun hakikatinin mutlak alanına yükselir."[22]

Şimdi, sanatsal görünüşün kör bir görünüş olmayıp, görünüşe çıkan öz olması, sanatsal görünüşü "daha yüksek, daha derin bir anlam ve imleme" sahip bir duyusal şekillenme yapar. Öyle ki, sanat eserinin dolaysız biçimde seyrimize sunduğu şey, bizi daima bu dolaysızlığın ötesindeki bir anlama götürür. Yani sanatın dolaysızlığını oluşturan duyusallık, kendi ötesindeki daha açık kılınmış bir içeriğe işaret eder. Böylece temel sanat kavramına ait olan bir *ikilik* ortaya çıkar: "*İlkin* bir içerik, bir amaç, bir anlam; *sonra da* bu içeriğin ifadesi, görünüşü ve

22 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 157; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 115.

gerçekliği."[23] Bu ikiliğin eksiksiz bağdaşımı sanat için özseldir. Hegel'e göre, *sanat*, tümelliği içerisinde kendi sıfatıyla kavramı duyusal ortam aracılığıyla kavranabilir kılma talebi ile gelmez; tersine sanatın amacı kavram ile bireysel görünüşü birlik haline getirmektir. Eğer güzel, duyusal biçim içerisindeki İdea ise; *güzel sanat* kavramına tamuygun düşen sanat da ideal içerik ile duyusal biçimin mükemmel birliği olacaktır. Bu yüzden Hegel, sanat kavramına ilişkin *üçüncü* özellik olarak şunu belirtir: "Bu iki yön birbirlerine öylesine nüfuz etmişlerdir ki, dışsal ve tikel olan, salt içsel olanın bir sunumu olarak ortaya çıkar. Sanat eserinde içerik ile özsel bir bağıntıya sahip ve içeriğin bir ifadesi olmayan hiçbir şey yoktur."[24]

Sanat eserinin *içerik* yönü, esere birlik veren *öznelliktir.* Fakat bu içerik ya da anlam, gerçekleşmesinden bağımsız olarak kendi başına ele alındığında yalın ve soyut bir şeydir. O ancak kendisini farklılıklar çokluğu içerisinde görünür kılar ki bu da sanat eserinin maddesel cisimleşme ya da *biçim* yönüdür. Hegel şöyle söylüyor: "Bu anlamda, içeriğin başlangıçta *öznel,* tamamen içsel bir şey olduğunu, onun karşısında ise nesnel olanın durduğunu söyleyebiliriz; öyle ki şimdi bu, öznel olanın nesnelleştirilmesi talebine yol açar. Öznel olan ve onun karşısında duran nesnel olan arasındaki bu tür bir karşıtlık, aşılması gerekmekle birlikte, her şeyin içerisinden geçtiği tümel belirlenimdir."[25] Genelde tinin varoluş talebi olarak görülebilecek olan, yalnızca öznel ve içsel olarak var olanı nesnelliğe taşıma talebi sayesindedir ki, sanat eserleri nesnel bir 'başka' haline gelir. Bu şekilde özne, nesnel olarak dolayımlanır, önceden örtük olan nesnel içeriğini yaratıcı çalışma aracılığıyla görünüşe çıkarır. Sanat eseri 'ben'in kendisini duyusal içerisinde nesnelleştirmesidir; fakat bu 'ben'in kaybolması demek değildir. Tersine 'ben' duyusalda kendisini yeniden keşfeder ve ancak kendisini kaybetmek suretiyle o, kendisini *ifade* olarak bulmaya başlar. Hegel'in sözleriyle, "Güzel nesnede 'ben' kendinde somut hale gelir; çünkü güzel nesne, kavram ile gerçekliğin birliğini, 'ben' ve 'ben'in nesnesin-

23 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I,* s. 132; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I,* s. 95.
24 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I,* s. 132; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I,* s. 95.
25 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I,* s. 133; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I,* s. 96.

de şimdiye kadar ayrılmış ve dolayısıyla soyut olan yönlerin somutlukları içerisinde birlik haline gelmesini apaçık kılar."[26]

Hegel'in estetik teorisinin biçimsel estetikten *içerik estetiğine* bir dönüşü belirttiği söylenmiştir. Hegel'in güzeli İdea ile ilişkilendirmesi, sanatın içeriğinin ilahi olan, insan özgürlüğü, canlılık ve tin olmasını gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, sanat eserinin anlamını öne çıkaran bir içerik estetiğinden söz etmek doğrudur. Fakat bu eğilim, daha özsel bir şeyle, Hegel'in estetik teorisinin sanat ile hakikat arasındaki bağıntıyı öne çıkarmasıyla ilişkilidir: Güzel yalnızca beğenimize hitap eden bir şey ya da biçimsel uyumdan ibaret bir şey değildir; güzel hakikati ifade etmenin ya da sunmanın özgül bir yoludur. Ama yine de Hegel'in estetiğinde güzel, yalnızca bir içerik sorunu değildir. Hegel bir yandan sanat eserinin anlamına ilişkin bir teori, bir içerik estetiği sunmaktadır; fakat öte yandan görünüşe çıkan içerik, tamamen salt biçim olarak tanınıp belirlenebilmektedir. Sanat eseri söz konusu olduğunda, duyusal biçimin tikelliği, somut tinsel anlamın belirlenimi için zorunludur. Dolayısıyla güzel sanat, *uygun* duyusal *biçim* içerisinde ifade edilmiş *uygun* içerik şeklinde anlaşılmalıdır.

Nitekim Hegel, her içeriğin, yani ilahi olana ve insana ilişkin her kavrayışın güzele yol açamayacağını belirtir. Bunun nedeni, ilahi olana ve insana ilişkin ancak belli birtakım kavrayışlara sanatta açık duyusal ifade verilebilir olmasıdır. Böyle bir ifade kazanabilmesi için, ilahi olanın ve insan özgürlüğünün somut, cisimleşmiş bireysellik şekline bürünebilecek şekilde kavranmış (tasarlanmış) olması gerekir. Örneğin ilahi olan yalnızca soyut "bir" olarak "en üstün varlık" şeklinde kavranırsa, sanat onu görünür bireysellik biçimi içerisinde sunamaz ve doğrudan gözümüzün ve zihnimizin önüne getiremez. Bu durumda sanat güzel olmaktan çok *yüce* olur; çünkü böyle bir sanat kendi ötesinde, görünmez kalan bir Tanrıya işaret eder. Bu türden ifadeye *uygun olmayan* bir içerik durumunda, "içsel olan dışsal olanda görünmez, fakat dışsal olanı öylesine aşar ki, bu aşkınlıktan ve aşmadan başka hiçbir şey sunuma girmez."[27]

26 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 155; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 114.
27 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 479; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 372.

Öte yandan, her duyusal görünüş de güzele yol açmaz; fakat ancak *biçimi*, sanat eserinin tinsel içeriğine uygun düşen bir duyusal görünüş güzel duygusu uyandırabilir. İdea ve sunumun birbiriyle halis bir uyum içerisindeki birliğine ancak en yüksek sanatta erişilebilir. Bunun için de, Hegel'in belirttiği gibi, İdea'nın kendinde ve kendisi aracılığıyla somut bir bütünlük olarak belirlenmesi ve kendisinin dışsal görünüşteki tikelleşme ve belirlenme ilkesini kendisinde taşıması gerekir. Eğer İdea soyut kalır ve kendi tikel ve tek uygun görünüş tarzının ilkesini kendinde değil de kendi dışında bulursa; kendisi tarafından konulmamış, kendisine *dışsal* kalan bir duyusal şekle sahip olur.[28] Bu yüzden sanatın *İdealine*, yani *tinsel içerik* ile *duyusal biçimin* mükemmel uyum ve birliğine her zaman erişilemez. Dolayısıyla İdealin *tikel sanat biçimleri* içerisindeki gelişimi *tarihsel*'dir. (Bu yüzden Hegel'in sanatı ele alış tarzı, yalnızca felsefi değil ama aynı zamanda tarihseldir.) Sanatın İdealine doğru kavramsal gelişimi, sanatın çeşitli tarihsel kültürler ve dönemler içerisindeki ilerlemesi ile birlikte gider. Tikel sanat biçimleri, kökenini, İdeayı içerik olarak kavramanın farklı biçimlerinde bulur; dolayısıyla sanat biçimleri, *anlam* ile *şeklin*, *içerik* ve *biçimin* mümkün farklı bağıntıları çerçevesinde şekillenir. İdeayı kavrama ve onu somut biçimi içinde ifade etme derecelerine göre, tarihsel olarak birbirini izleyen tikel sanat biçimleri, *Sembolik*, *Klasik* ve *Romantik*'tir.

Güzelin edimselleşmesi ve kendisini açması olarak *sanat biçimleri*, Hegel'in belirttiği gibi, kökenini İdeada bulur; öyle ki İdea bu sanat biçimleri aracılığıyla sunuma ve gerçekliğe çıkar. İdeanın sunuma ve gerçekliğe çıktığı ilk sanat biçimi *sembolik sanat*'tır. Hegel'e göre, sanatın kavramsal gelişiminin ilk biçimi olan sembolik sanat, karakteristik ifadesini Doğu kültürlerinde, özellikle de eski Hint, İran ve Mısır sanatında bulur. Sembolik sanatın karakteristik tikel sanat biçimi, gücü ve ağırlığı işleyen *mimari*'dir. Mimari yapı, açıkça içermediği bir ideyi belirtmek ve kendi dolaysız mevcudiyetinin ötesindeki bir amaca hizmet etmek suretiyle, kendisini düşünüme sunar. Burada, bu sanatın sembolik karakterini buluruz: Tini, uyumu, bütünlüğü ve haki-

28 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 106; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 75.

kati içerisinde görünüşe çıkaracak şekilde içerik ve biçimin birbirine nüfuz ettiği İdeal sanatın tersine; sembolik sanat, duyusal sunumunun tamuygun olarak ifade edemediği bir hakikati *ima eder* yalnızca. İdeanın duyusal görünüşe çıkmasını başaran ve *hakiki güzeli* ortaya koyan klasik ve romantik sanat tiplerinin tersine sembolik sanat, yalnızca, duyusal görünüş ile İdeayı çözülüme uğramamış bir karşıtlık içerisinde ortaya koymayı başarır. Göreceğimiz gibi, sembolik sanatın bütün biçimleri, içerik ve biçim arasındaki bu karşıtlığı sürdürür.

Tinsel içerik ile duyusal şekil arasındaki *bağdaşmazlık*, bizzat sembolün doğasındaki bir özellik olarak, bu sanat biçimini karakterize eder. Sembolik sanat, içerik ve biçimin ideal birliğine doğru çabalar; fakat bu ideale ve dolayısıyla *hakiki güzele* erişemez. Hegel'e göre bunun nedeni, bu evrede, temelde yatan *ilahilik* kavrayışının henüz çok belirlenimsiz ve soyut olmasıdır. Sembolik sanatta tin, henüz somut ve olumlu bir içerik kazanmamıştır. Somut olarak kavramadığı bir İdeaya dayandığı için de, sembolik sanat, İdeayı tamuygun maddesel şekil içerisinde sunamamaktadır. Biçim ve içeriğin uyumlu bir birliğini meydana getirmek yerine, sembolik sanatın tini, tuhaf, grotesk ve aşırı biçimlere bürünür. Hegel, eski Çin, Hint ve Mısır kültürlerinin yarattığı sanatsal şekillerin, Tanrı imgelerinin, biçimsizliğin veya kötü ve hakiki olmayan bir biçim belirliliğinin ötesine geçemediklerini belirtir. Bu kültürel evrede, sanatsal içerik henüz belirlenimsiz veya kötü biçimde belirlenmiş ve dolayısıyla mutlak olan bir içerik olmadığı için, sanatsal bilinç, henüz *hakiki güzel*'e hâkim olamamıştır. Bu sanatın örneklerinde gördüğümüz, doğal şekillerin *çarpıtılması* ve *bozulması*, Hegel'in dikkat çektiği gibi, teknik yetersizlikten veya pratik beceri eksikliğinden ileri gelmez; tersine "biçimin kusurluluğu, içeriğin kusurluluğundan doğar". Sanat bilincinin ve sunumunun bu evresinde "doğal biçimlerin terk edilmesi ve çarpıtılması, istek dışı teknik beceri veya pratik yoksunluğundan ileri gelen bir şey değil; ama sanatçının zihninde bulunan şeyden çıkan ve bunun tarafından talep edilen niyetli ve isteyerek yapılmış bir başkalaştırmadır."[29]

29 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 106; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 74.

Sanatın bu başlangıç evresinde, İdea henüz soyut ve belirlenimsiz olduğu için duyusal görünüşüne *dışsal* kalır. Bu dışsallığı alt edecek bir ifade arayışı yönündeki sonuçsuz çaba ve mücadele, sembolik sanat biçimine kendine özgü karakterini verir. Sembolik sanatta, insan zihni, tinsel idelerini ifade etmek için çabalar fakat tamuygun bir duyusal cisimleşme bulamaz. Bunun sonucunda *sembolü* bir sanat aracı olarak benimser. Sembolün özelliği şudur: Sembol bir anlamı açıkça *ifade etmez* fakat yalnızca onu *ima eder.* Nitekim daha önce belirttiğimiz gibi, sembolik sanat da duyusal sunumunun tamuygun olarak ifade edemediği tinin hakikatini yalnızca ima eder. Sembol, anlam ve ifade arasındaki ayrılığı sürdürdüğü için sanatın talep ettiği içerik ve biçimin İdeal birliğine erişemez. Ama yine de sembol içerik ve biçimi birleştirme çabası içinde olduğu için Hegel sembolü, sanatın kavramsal ve tarihsel başlangıcını oluşturan öge olarak görür.

Sembolün kendisi daima dolaysız olarak görüye (algıya) sunulmuş bir dışsal varoluştur; fakat bu dışsal varoluş sahip olduğu belli niteliklerle kendi dışında bir tinsel anlama göndermede bulunur. Hegel, sembolü, aslında içermediği bir anlamı belirten dolaysız ifade olarak tanımlar. Sembol ilk bakışta bir *gösterge* (*Zeichen*), bir işaretmiş gibi görünür. Fakat salt bir göstergede, anlam ile ifadesi arasındaki bağmtı tamamen *nedensiz* (keyfi) bir bağıntıdır. "Bu durumda, bu ifade, bu duyusal şey ya da betim, kendisini sunmak bir yana; zihnimizin önüne, kendisine yabancı ve kendisiyle asli bir ortaklık taşıması gerekmeyen bir içerik getirir."[30] Bu şekilde, ifadesi anlamına *kayıtsız* kalan göstergenin tersine; sembol, kendi dolaysız mevcudiyetinde içerdiği nitelikler aracılığıyla anlamına işaret eder. Göstergenin salt nedensizliğine karşılık; sembol, dışsal görünüşü içerisinde, görünüşe çıkardığı tasarımın içeriği ile bir ilişkiye sahiptir. Yani, sembolde, duyusal olarak mevcut şeyler, sunumu ve ifadesi için kullanıldıkları anlamı, kendi varoluşları içerisinde zaten taşırlar. Ama yine de sembolün duyusal varoluşu, daima kastedilen anlamından *başka* olarak kalır.

Sembolün sembol olabilmesi için, sahip olduğu duyusal nitelikler aracılığıyla anlamı ile bir *benzerlik* bağıntısına sahip

30 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 394; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 304.

olması gerekir. Fakat aynı zamanda sembolün duyusal varoluşunun, anlamından farklı olması gerekir; aksi takdirde onun sembol olma özelliği sona erer ve o, halis bir ifade tarzı haline gelir. O halde duyusal varoluşu içerisinde sembol, anlamı ile hem bir benzerliğe hem de bir farklılığa sahiptir. Bu yüzden sembol, sembolleştirdiği anlamı ancak *kısmen* belirtir; asla anlamına tam olarak karşılık gelmez. Örneğin üçgen, *Trinite*'nin (Tanrının Bir'de üç olan kişiliğinin) sembolü olarak kabul edilir. Fakat Tanrının üçgenin sahip olmadığı pek çok niteliği vardır ve üçgen de Tanrıda bulunmayan niteliklere sahip olabilir. Sembol ile sembolleştirilen şey arasındaki bu *karşılıksızlık* nedeniyle, sembol, doğası gereği, daima *anlamca belirsiz* kalır. Üçgen Tanrının sembolü olarak alınabileceği gibi; Nil Deltasının ve dolayısıyla verimliliğin sembolü olarak da alınabilir. Hegel'in belirttiği gibi, anlam olan *içerik* ile onu işaret etmek için kullanılan *şekil*, her ne kadar tek bir özellik içinde uyuma sokulsa bile; yine de sembolik şekil, bir defalığına işaret etmiş olduğu bu ortak nitelikten bağımsız kendine ait başka nitelikler de içerir. Arslan yalnızca güçlü; tilki de yalnızca kurnaz değildir. Öte yandan içerik de kendisini betimleyen şekil karşısında aynı durumdadır. İçeriğin oluşturduğu soyut belirlenim, sayısız başka varoluşta ve şekillenmede de pekâlâ mevcut olabilir. Nitekim Tanrıyı betimlemede sembol olarak kullanılan şekil ve betimler sonsuzdur.[31] Anlam ile duyusal şekil arasındaki bu *değişken, kararsız* bağıntı, sembolü doğası gereği anlamca belirsiz kılar. Bu anlam belirsizliği sembolik sanatı kaplayan derin *giz* duygusunu açıklar. Bu olgu, sembolizmi, tinin problemlerini çözümleyemeyen ve kendileri için dünyanın genelde bir bulmaca olarak kaldığı insanlığın erken dönemlerine uygun hale getirir.

Hegel'e göre, *sembol*, hem kavramı hem de tarihsel görünüşü içerisinde sanatın başlangıcını oluşturur. Sembol yalnızca sanatın eşiği, bir sanat-öncesi (*Vorkunst*) olarak görülmelidir. Hem sembol hem de sanat, İdeaya ilişkin bir içgörü ortaya çıktığında başlar. Kaminsky'nin belirttiği gibi, insan doğanın gücü karşısında bir hayret ve merak duymaya başladığında,

31 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 396; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 305-306.

doğa sembolik hale gelir. Nesneler aniden yeni bir statü kazanır. Onlar artık yalnızca nesneler olarak görülmezler, fakat gizlenmiş bir anlamın işaretleri olarak görülürler. Bir bütün olarak alındığında doğa, artık salt var olan şeylerin bir yığılımı değildir; o daha derin bir hakikati gizleyen bir örtüdür. Fakat insan deneyiminin sembolizme erişmesi, insanların verilmiş bir sembol tarafından imlenen şeyin ne olduğunu bildikleri anlamına gelmez. Yani, onun neyi imlediğini bilmesek bile, birşey yine de sembol olarak görülebilir.[32] İşte *sembolik bilincin* bu ilk ortaya çıkışı, Hegel'in *bilinçsiz sembolizm* diye adlandırdığı sembolik sanat biçiminin ilk evresine karşılık gelir. Bu evrede, sembolik sanat biçimini karakterize eden anlam ile şekil arasındaki bağdaşmazlığa ilişkin bilinçli bir *farkındalık* bulunmaz. Aslında semboller henüz "sembol olarak konumlanmış da değildir". Bu, şekillenmeleri henüz semboller haline getirilmemiş olan bilinçsiz, kökensel sembolizmdir. Burada sembol, aralarındaki ayrımı telkin etmeksizin biçim ve içerik arasındaki *özdeşliği* ifade eder ve pekiştirir yalnızca. İşte sanatın başlangıcını meydana getiren şey de sanatsal içerik ile bu içeriğin *teşebbüs halindeki* sembolik ifadesinin birliğidir.

O halde sembolizmin ilk türü, duyusal olarak mevcut olan ile tinsel anlamın henüz ayrışmamış dolaysız birliğinden oluşur. Hegel'e göre, sembolün varlığa gelmesinin ilk öndayanağı, Mutlak ile onun fenomenal dünyadaki varoluşunun *dolaysız* birliğidir; bu birlik sanat tarafından meydana getirilmiş olmayıp, yalnızca doğa nesnelerinde ve insan eylemlerinde *bulunmuş* bir şeydir.[33] Sanat kökenini, insanın doğal fenomenlerin varoluşu içerisinde Mutlakı sezinleme ve doğal nesnelerin biçimi içerisinde Mutlakı kendisi için algılanabilir kılma *çabasında* bulur. Bu çaba da ilkin, Mutlakın doğal bir şekil içindeki duyusal varoluşu ile dolaysız tözsel *birliğini* ifade eden kökensel sembolizm olarak ortaya çıkar. Kathleen Dow Magnus'un belirttiği gibi, bu birlik, tinsel ile doğal arasındaki içkin benzerliği temsil eder; fakat doğanın dolaysız mevcudiyeti ile tinin daha öte an-

32 Kaminsky; Jack: *Hegel on Art*, State University of New York Press, New York 1962, s. 48-49.

33 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 419; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 323.

lamı arasındaki farkı tanımaz. Sembolizmin bu erken evresinde dolaysız mevcudiyetten farklı bir 'anlam' düşüncesi, tarihsel bilincin bu aşamasında henüz ortaya çıkmamıştır. Yani 'gerçek sembolizm' henüz gelişmemiştir. Bunun yerine, "fenomenin kendisi, Mutlakın dolaysız gerçekliği ve mevcudiyeti olarak kavranır" (Hegel) ve Mutlakın dolaysız biçimde fenomende olduğu düşünülür.[34] Bu evrede, anlam ile şekil arasındaki bağdaşmazlık henüz sanatsal bilincin önüne gelmemiştir; çünkü bu bilinç kavradığı anlamın tümel doğasını anlayamadığı gibi, şekli de ayrı varoluşu içerisinde bağımsız olarak yorumlayamaz. İki yan arasındaki ayrımı göremediği için sanatsal bilinç onların dolaysız özdeşliğinden hareket eder. Böylece de "doğal olan tinsel olarak ve tinsel olan da doğal olarak kavranır". Bu yüzden Hegel, doğal ve tinsel olanın bu dolaysız, bilinçsiz özdeşliğinin yalnızca "bizim için" sembolik olduğunu belirtir.

Doğal ve tinsel olanın bu ilk dolaysız birliği, henüz sembol bilinci ortaya çıkmadığı için, ne gerçek anlamda sembolik olarak adlandırılabilir ne de gerçek anlamıyla sanat sayılabilir. Çünkü sembol gibi sanat da tinsel ile doğal, içerik ile biçim ve anlam ile ifade arasındaki ayrılmayı öngerektirir. Hegel'in belirttiği gibi, gerçek sanat, duyusal ve tinsel arasındaki ayrılmanın veya karşıtlığın tanınmasından çıkar. Ancak böyle bir ayrımın başlamasıyla, sanat, anlamlı içerik ile ifade edici biçimi birleştirebilir. Ancak tinsel ile duyusal arasındaki çatışmanın tanınmasıyla sanat yaratıcı biçimde onları bağdaştırabilir. Bu sanat-öncesi evrede, tinsel içerik içsel olarak belirlenimli olmadığı gibi; bu içeriğin şekli ve biçimi de *tin* tarafından meydana getirilmiş değildir. Burada, gerçekten mevcut olan şey, Mutlakın şekli olarak kavranır sadece. Yani, Hegel'in "bilinçsiz sembolizm" diye adlandırdığı dışsal biçimler, tin tarafından meydana getirilmez, fakat sadece dolaysızlıkları içinde tin olarak anlaşılırlar: "Duyusal sunum, sanatın gerektirdiği şekilde, tinden çıkarak şekillendirilmez, biçimlendirilmez, işlenmez; fakat o, uygun ifade olarak doğrudan doğruya dışsal varoluş içerisinde bulunur ve bildirilir."[35] Her ne kadar tinin bilinçli etkin-

34 Magnus: *Hegel And The Symbolic Mediation of Spirit*, s. 123-124.

35 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 428; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 331.

liğinin ürünü olmasa da, tinsel içerik ile doğal ifadenin dolaysız birliğinin bu farkındalığı, gerçek sembolizm ve gerçek sanat için zorunlu temeli sağlar. O, tinin kendisini doğa ile birlik haline getirme, kendi "başka"sında ve onun aracılığıyla var olma yönündeki ilk girişimidir.[36]

Hegel'e göre, tinsel ile doğalın bu dolaysız birliğine ilişkin görüyü (algısal kavrayışı) eski Zend halkının hayatında ve dininde buluruz. Zend halkı, henüz tin ve doğa arasında bir ayrımı algılamıyor veya tanımıyordu; onlar bu ikisini dolaysız, ayrımlaşmamış bir birlik içinde kavrıyorlardı. İran'daki bu eski Zerdüşt dini, kendisini bu şekilde, bilinçsiz sembolizm içinde ifade ediyordu. Bu dine mensup olanlar, doğada var olduğu şekliyle Işığı, Mutlakın kendisi olarak anlıyorlardı ve Işığa Tanrı olarak tapıyorlardı. Burada ilahi olan, anlam, varoluşundan (ışığın doğal biçimlerinden) ayrılmış değildi. Işık İyi anlamında alındığında, o İyinin bir *imgesi* olarak görülmeyip, bizzat İyinin *kendisi* olarak anlaşılıyordu. Bu insanlar için Işık tam da ışık olarak İyilikti ve ışık olarak o, bütün canlı ve olumlu şeylerde mevcut ve etkindi. Anlam ve şekil arasında bir ayrım yapmayan bu sembolik *görü tarzı*, sanat gereksinimini kavrayacak yeterli bilinçten yoksundu ve doğa ile tinin bir birliğini *yaratma* gereği duymuyordu. Ama yine de bu ilk sembolizm türü sayesinde, tin, doğada ve doğal şekiller aracılığıyla kendisini onunla özdeş kılarak tanımaya çalışmaktadır.

Tinsel ve duyusalın dolaysız birliğini *sembolik* bir biçimde ifade eden bilinçsiz sembolizmin evrilişini ve sanat içtepisinin ortaya çıkışını, tinsel içerik ile duyusal biçimin yalnızca *belirsiz* ve *bulanık* bir *ayrımını* sunan eski Hint kültüründe ve dininde buluruz. Hegel'in *"fantastik sembolizm"* diye adlandırdığı bu evrede, bilinç, Mutlak ile onun dışsal varoluşu arasındaki ilk özdeşliğin ötesine geçer. Bu evrilmede karşımıza çıkan şey, birlik halindeki yanların ayrılışı ve anlam ile şekil arasındaki "savaş"tır. Bu durum, Hegel'e göre, ayrılmış parçaları hayalgücüne dayanarak yeniden bir araya getirmek suretiyle, açılan gediği kapatma girişimini teşvik eder ki, bu da sanat içtepisini harekete geçirir. Artık tinsel içerik, sadece mevcut gerçeklik

36 Magnus: *Hegel And The Symbolic Mediation of Spirit*, s. 124.

içerisinde doğrudan görülenmeyip; seyir ve algı için tin tarafından meydana getirilmiş duyusal şekiller içerisinde sunulmak durumundadır. Şimdi fantastik hayalgücü, sınırsız bir çaba içinde, tinsel içerik ile duyusal biçim arasındaki yarılmayı kapatabilecek bir imge meydana getirmeye ve tinin kendine yabancılaşmasını çözülüme uğratmaya çalışır. Fakat bu mücadele yalnızca altta yatan ayrımı pekiştirmekle sonuçlanır. İçerik ve biçimi bir birlik haline getirmek yerine, bu sanat türü, onlar arasındaki çelişkiyi öne çıkarır.

Tinselin *belirlenimli* bir kavranışından yoksun olduğu için, Hint sembolik bilinci, anlam ve biçim arasındaki ayrımın yalnızca karışık ve bulanık bir şekilde hissedildiği sunumlar ortaya koyar. Ayrılan yanlardan hiçbiri diğer yanın temel karakterini oluşturan özelliği kendinde taşıyan bir bütünleşme emaresi göstermez. Bu evrede tin tarafından ilk defa duyusaldan ayrılmış olarak kavranan anlamlar, henüz salt soyutlamalar olduğu için; bunların ifadesi de tinden yoksun olmakla, paradoksal şekilde hem soyut hem de dışsal ve duyusaldır. Bu yüzdendir ki, bu sanat türünde, içsel olarak kavranan anlam, kendisine tamamen *karşıt* bir duyusal şekillenme bulabilmektedir ancak. Bu bakımdan, Hint sanatının esas özelliği, içerik ve biçim arasında açığa vurduğu bütünsel uyumsuzluktur. Tinsel ve duyusalı ayırmaya ve birleştirmeye zorlanan sembolik bilinç, bağdaştırmaya çalıştığı iki yan arasında umutsuzca gidip gelir. Kimi zaman iki yan arasmdaki ayrım öylesine mutlaklaştırılır ki, ilahi olan, tam bir soyutlamayla, kendisine hiçbir niteliğin yüklenemediği boş varlık olarak tasarlanır; kimi zaman da bu iki yan umutsuz bir kargaşa içinde birbiri içine sokulur ve ilahi olan bir duyu nesnesi ile karıştırılır. Bir uçtan ötekine bu batıp çıkış, tinsel ile duyusalın bu karışıklığı, kıpır kıpır kaynaşan, taşkın bir hayalgücünün meydana getirdiği fantastik, çarpıtılmış biçimlerle sonuçlanır. Hegel'in belirttiği gibi, iki yan arasındaki bağdaşmazlık duygusu bilince çıktığında; hayalgücü burada şekilleri bozmaktan başka bir çare bulamamakta ve şekilleri çekip uzatarak onları belirlenimsiz hale gelecek şekilde başkalaştırmaktadır.[37] Öyle ki, hayalgücü içerik ile biçimi ne

37 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 432; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 334.

kadar birlik haline getirmeye çalışırsa; ortaya çıkan biçimler de o kadar vahşi ve fantastik hale gelmektedir.

Tinsel ve duyusal arasındaki çelişkiyi uzlaştırma girişimine zorlanan Hint hayalgücü, sanatında, ilahi olan ile uyuma sokma yönünde duyu nesnelerini zorlar. Duyu nesnelerinin ilahi olana uygun hale getirilebileceği şeklindeki boş umut içinde, duyu nesnelerinin kocaman ve grotesk orantılardaki ölçümsüz uzamı aracılığıyla bunu gerçekleştirmeye çalışır. Hegel'in belirttiği gibi, Hint sanatı, imgelerini niteliksel değil de niceliksel olarak genişletip büyütmek suretiyle doğal ile tinseli birleştirmeye çalışır; içeriğin belirlenimsizliğini aşırı biçimler, şekli bozulmuş imgeler ve devasa boyutlar aracılığıyla gidermeye çabalar. Hint sanatı, örneğin, ilahi olanın dışsal insan biçimiyle ölçülemez olduğu yönündeki görüsünü, çok kafalı, çok kollu figürler sunmak suretiyle ifade etmeye çalışır. Sembolik biçim aracılığıyla bir birliğe erişmeye çabaladığında bile, fantastik hayalgücü, uyumsuzluğu ve çarpıtılmış biçimleri öne çıkarır. Tin böylece kendi başkası içinde ve onun aracılığıyla varoluşunu aşırı bir yabancılaşma olarak deneyimler.[38]

Dışsal şekil ile tinsel anlam arasındaki ayrımı açıkça yansıtmadıkları için, bu sanatın ortaya koyduğu biçimler hakiki ve bilinçli bir şekilde *sembolik* olamazlar. Bu biçimlerde, bir yandan soyut tümel anlamın duyusal olana tamamen uygunsuz şekilde bağlandığını; öte yandan da tersine bir şekilde, anlamın duyusal olarak mevcut olana doğrudan doğruya aktarılıverdiğini görürüz. Bir ucun doğrudan doğruya diğer uca dönüştürülmesi ve onların birbirine karıştırılması, ne sembolün ne de onun sembolleştirdiği şeyin henüz belirginleşmediğini gösterir. Dolayısıyla Hint sanatı da ilahi olanın doğal nesnelerden ayrımını ve onlara olan üstünlüğünü tanımaksızın, ilahi olanı çeşitli doğa nesneleri ile tanımlamaya çalışır. Bu yüzden fantastik sembolizmin ortaya koyduğu dışsal şekiller, bilincin tin ve doğa arasındaki ayrımı tanıma başarısızlığından ötürü, tam anlamında sanat olma düzeyine erişemez. Doğal ve tinsel arasındaki ayrımı yalnızca belirsiz ve bulanık bir şekilde kavradığı için, Hint sanatsal bilinci, bu belirlenimlerin somut birliğini

38 Magnus: *Hegel And The Symbolic Mediation of Spirit*, s. 126.

meydana getiremez. Hegel'e göre, *ayrım* ve *özdeşliğin* böyle bir birliğine ancak tinsel anlamın *olumlu* belirleniminin gelişmesiyle erişilebilir.

Tin kendisini hem doğaya benzer hem de doğadan ayrı olarak görmeye başladığında ve tinsel anlam ile duyusal şekil arasındaki ayrımı açıkça kavradığında; bunlar arasındaki karşıtlığı sanatsal etkinlik aracılığıyla bağdaştırabileceğini anlamaya başlar. "Anlam ile gerçek varoluşun özdeşliği artık *dolaysız* bir birlik değildir, fakat bu ikisi arasındaki uyumsuzluktan çıkarak *yaratılmış* bir birliktir."[39] O halde, içsel olanı yalnızca doğanın görünüşlerinde *bulmak* yerine, içsel olana *tinsel etkinlikle* bir görünüş verme zorunluluğu doğduğunda, gerçek anlamda sanat başlar. Bu da tinin kendisini salt doğal olandan ayırıp, hayalgücü aracılığıyla doğadaki somut mevcudiyetten sembolik biçimler meydana getirmesi anlamına gelir: "Hayalgücü, bu durumda, kendisi için amaç sayılmayan, fakat kendisi ile ilişkili bir anlamı görünür kılmak için kullanılan ikinci bir şekil meydana getirir."[40] Anlaşılacağı üzere, "ikinci şekil", dışsal doğada kendisi ile yalnızca *karşılaşılan* şekilden farklı olarak tin tarafından icat edilmiş şekildir. Seyir ve algıya sunulan bu şekil *sembolik*'tir, çünkü o, kendisi ile içsel bir benzerlik taşımak zorunda olan, kendi dışında ve ötesindeki bir şeyi ima eder. Hegel'in belirttiği gibi, salt doğal ve duyusal nesne, *kendisini* sunar; sembolik sanat eseri ise duyusal nesnenin *biçimini* sunar, öyle ki bu biçim aracılığıyla duyusal nesne kendi ötesindeki bir anlama bizi götürür.

Ancak bu sembolik evrede, sanatsal bilinç, her dışsal şekilden bağımsız olarak kendinde ve kendisi için anlamların kavranışına nüfuz etmiş değildir henüz. Bu yüzden sanatsal bilinç burada, belirlenimli bir anlamdan başlayıp, sonra da ona uygun bir duyusal şekil yaratmaya girişmez. Bunun tersine bilinç, duyusal olarak mevcut olandan başlar ve kendisi ötesinde bir anlama ulaşacak şekilde bu duyusal varoluş üzerinde çalışır. Sembolik sanat, doğadaki somut mevcudiyeti, hayalgücü aracılığıyla ondan bir şekil yaratmak için kendisine maleder. Yine

39 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 453; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 351.
40 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 453; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 351.

de, sembolik olmakla, bu sanatsal üretimler, henüz tine tamuygun bir *biçim* kazanmış değildir; çünkü tin burada *içsel olarak* kendisine açık değildir, o henüz *özgür tin* değildir. Ama yine de bu şekiller, yalnızca *kendilerini* göstermesi için seçilmiş değildir; onlar kendileri ötesinde daha derin daha kapsamlı anlamları ima eder.[41]

Gerçek veya halis sembolizm, birtakım özgül doğal şekiller ilahi olanı belirten uygun semboller olarak görülmeye başlandığında ortaya çıkar. Hegel'e göre eski Mısır sanatı, sembolik sanatın işte bu mükemmel örneğini temsil eder. Bu evredeki daha yüksek bilinç düzeyinin sonucu olarak, daha akılsal bir seçme süreci, sembolik-öncesi biçimlerin öteye beriye savrulan gelişigüzel hareketinin yerini alır. Burada tinsel anlam ile duyusal şekil arasındaki ayrımın daha açık biçimde yapıldığını ve ilk defa belli bir sembolün belli bir anlam için ayrıldığını görürüz. Sanatsal bilincin, hangi sembollerin taşıması amaçlanan anlama uygun olduğunu belirleyebilir duruma gelmesi ve ilahi olanı telkin eden doğal, duyusal şekilleri seçebilmesi ile bilinçsiz ve fantastik sembolizmin *kaos*'u ortadan kalkar.

Gelgelelim Mısır sanatında da, Mutlakın doğasma ilişkin belirsizlik süregitmektedir. Altta yatan ilahilik kavrayışının hâlâ belirlenimsiz ve soyut olması yüzünden bu sanat ürünleri, duyusal görünüş ile İdeanın çözülüme uğramamış bir karşıtlığını ortaya koyar. Tin bu evrede, genel olarak, kendisine şekil vermeye başlamış; fakat bu şekillerin kendisine olan karşıtlığını gidememiştir. Magnus'un belirttiği gibi, Mısır sanatı, sembolün olumlu ve olumsuz yönlerini tanımış olmakla birlikte, sembol hangi niteliklerinin anlama katkıda bulunduğunu ve hangilerinin rastlantısal olduğunu kendi içinde açık kılmadığı için, bu olumlu ve olumsuz yönler huzursuz bir karşıtlık içinde kalmaktadır. Bir yandan tin, dışsal dolaysızlık içindeki sembolik görünüşü aracılığıyla kendinin bilincine varmakta ve dolayısıyla ona bağımlı kalmaktadır. Öte yandan ise, bu sembolik görünüş, tinin kendini tanıma girişimini bulanıklaştırmaktadır ve bu yüzden tin, kendisini duyusal görünüşünden bağımsız kılmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla tin birbirine karşıt iki yönde

41 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 454; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 352.

hareket eder görünmektedir: O, bir yandan kendisini duyusal varoluş içerisinde cisimleştirmeye çabalarken; öte yandan da herhangi bir dışsallıktan bağımsız olarak kendisi ile bağ kurmak için mücadele etmektedir. İçsel tinsel anlam dışsal görünüşü üzerinde kendi özerkliğini ileri sürmeye çalışmakta; fakat bunu ancak sembolün dışsal dolaysızlığına karşıt olduğu ölçüde yapmaktadır. Bu ikili, çatışan hareket yüzünden, Mısır sembolik sanatı bulmacamsı olarak görünür. Tin burada kendisini hem dışsal görünüşüne karşıt hem de ona bağlı olarak sunar.[42]

Hegel'e göre, Mısır sanatı, sembolik sanatın baştan aşağı işlenişinin tam bir örneğidir. Bu sanat, tini kendisine çözemeyeceği bir problem olarak sunar. "Mısır semboller ülkesidir ve tine, aslında çözüme ulaşmaksızın, kendisinin şifresini çözme görevini koymuştur."[43] Tin burada kendisini dışsallıkta aramakta; kendi çabasıyla kendi özünü doğanın görünüşleri içinde ve doğayı da tinin bir şekli içinde algı için görünür kılmaya çalışmaktadır. Fakat Mısır sanatının bu çabayı yansıtan ürünleri, gizemli, suskun, dilsiz ve hareketsiz kalmaktadır. Çünkü tin henüz içsel hayatını bulmuş değildir ve o, tinin açık ve seçik dili ile konuşamamaktadır. Bu yüzden Mısır sanat eserleri, gizemli sembolizmleri içinde, birer bulmaca olarak görünür. Örneğin *Sfenks*, sembolizmin bir sembolüdür ve tine kendi anlamını bulma görevini bildirir. Aynı şekilde Piramitler de, sembolizmin mükemmel bir imgesini sunar: "Piramitler sembolik sanatın yalın imgesini gözlerimizin önüne getirirler."

Piramitler aynı zamanda ruhun ölümsüzlüğüne bir inancı açığa vururlar ki, Hegel bunu tinin özgürlüğü yönünde bir ilerleme olarak görür. Ölümsüzlük kavrayışı, ben'in kendisini varoluşun doğallığından geri çekilmiş olarak ve yalnızca kendisine dayanarak kavradığını gösterir. Kendinin bu bilgisi, Mısır halkını özgürlüğün eşiğine ulaştırmıştır. Piramitler, Mısır halkının, dolaysız olarak mevcut olan ile karşıtlık içerisinde ölümün ve görünmez olanın bağımsız alanına ilişkin kavrayışlarını sergiler. Bu da sembolik bilincin içsel anlama daha derin

42 Magnus: *Hegel And The Symbolic Mediation of Spirit*, s. 128.

43 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 456-457; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 354.

bir şekilde nüfuz ettiğini gösterir. "Piramitler kendilerinde içsel bir anlamı gizleyen ve onu sanat ile meydana getirilmiş bir dışsal şekil ile çevreleyen olağanüstü kristallerdir."[44] Fakat yine de, burada anlamı oluşturan ölümün ve görünmez olanın alanı, yalnızca tek bir yana sahiptir: Dolaysız varoluştan uzaklaşmış olma. Bu yüzden, böyle bir anlam için bu şekil yalnızca dışsal bir biçim olarak kalır ve bu anlamın belirli içeriğini örter ve gizler. "Piramitler içsel anlamın huzur içinde gizlenmiş olarak kaldığı bir dışsal çevredir."

Mısır sanatında boy gösteren insan figürleri de aynı tek yanlılıktan dolayı kendinde ve kendisi için öznellikten yoksun kalırlar; içsel öznellik öğesini ancak kendilerinin dışında bulurlar. Bu figürler tinsel somut bireysellik idesini ifade etmek yerine, insan öznelliğini kendi varlıkları için özsel olmayan bir şey olarak taşırlar. Bu *dışsal öznellik*, devasa *Memnon* heykellerinde açıkça görülür. Bu figürler ancak *dışardan* güneş ışınları onların üzerine düştüğünde ve onları ışıldatıp parıldattığında *öznellik* kazanır. Bu suskun, hareketsiz devasa figürler, güneş ışınları onlara dokunsun ve onlara bir ruh verip canlandırsın diye bekler. Bu heykellerde bacaklar özgürlükten yoksun, kollar ve baş vücudun geri kalan bölümüne, kabaca ve canlı hareketten yoksun olarak sıkıca kenetlenmiştir. Öyle ki, bu figürler içsel bir canlanma duyumu taşımayı başaramaz. Mısır sanatının tini, kendisini doğadan ayrı olarak ifade etme gereksinimini duymaya başlamış olsa da; o henüz kendisini kendi içinden çıkarak ifade etme yeterliğini geliştirememiştir. O kendisini dışsal olanda bir bulmaca olarak sunar. Hegel'in dediği gibi, Mısır sembolleri örtük olarak çok şey içerir, fakat açık olarak hiçbir şey söylemez. "Mısır sembolizmi, tine çatışkıyı, mücadeleyi ve karışıklığı deneyimleme fırsatı verir. Bu sanatsal biçimin aşırı geriliminden ötürü, tin, doğa ile çatışkısını *açıkça*; çözüme duyduğu özlemi *şiddetli biçimde*; sorunlar karşısındaki karışıklığını da *bilinçli* olarak deneyimler. Daha önce hiç olmadığı şekilde kendi eksikliğini tanır."[45]

Tinin kendisinden çıkarak kendisine şekil vermesi, anlam ile biçim arasındaki ayrımın açıkça ifade edilmesi ile mümkün-

44 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 459; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 356.
45 Magnus: *Hegel And The Symbolic Mediation of Spirit*, s. 130.

dür. Yani sembolün *ayrım* yanının tam olarak bilince gelmesi ile mümkündür. İşte anlam ile biçimin tamamen bilinçli bir şekilde ayrımını, eski Hint ve Müslüman İran şiirinin *panteizm*'inde ve İbrani şairlerin ortaya koyduğu *yüce*'nin sanatında buluruz. Burada, tüm evrenin asıl anlamı olarak kavranmış tek bir töz, yani Mutlak, açıkça bir yana; fenomenal duyu dünyası da öbür yana konulur. Böylece tin, doğadan ve sonlu olan içindeki varoluşundan tamamen ayrılmış olarak kavranır. Töz, burada, sunum kazanacağı duyusal varoluşun üzerine yükselir; ama yine de o, ancak duyusal varoluş ile bağıntısı içinde ifade edilebilir. Bu *bağıntı* iki yanlıdır: ya tinsel anlam, onu *olumlu* olarak sembolleştirecek şekilde ya da onu sadece *olumsuz* olarak sembolleştirecek şekilde duyusal varoluşa bağlanır. *Olumlayıcı* kavrayış tarzını, eski Hint ve Müslüman İranlı şairlerin ürünlerinde ortaya çıktığı şekliyle *panteist* sanatta buluruz. Bu sanat, Mutlakın kendi yarattığı fenomenlerdeki olumlu *içkinliğini* ifade eder. Burada töz, bütün yaratılmış ilineklerinde içkin olarak tasarlanır ve ilinekler de kendilerinde yerleşik olan töz aracılığıyla olumlayıcı şekilde muhafaza edilir.

Dini ve mistik şiir sanatının çeşitli türleri aracılığıyla, *panteizm*'in sembolik bilinci, tini, doğanın bütününe içkin olarak kavrar. Sanatsal gelişimin bu evresinde, tin, doğa ile bir olmanın emsalsiz deneyimini yaşar. Varolan her şeyde ilahi olanı gören sanatsal bilinç, tekil varoluşları ilahi olanın açığa çıkması olarak olumlar ve yüceltir. İlahi olanın nesnelere içkinliği kavrayışı, böylece, dünyevi, doğal ve insani varoluşu layık olduğu daha bağımsız bir zenginliğe ve ihtişama yükseltir. Gelgelelim bu birlik derinlikten yoksundur çünkü tini tam bir soyutlanma içine sürer. *Bir olan* olarak töz soyutlaması karşısında, tekil varoluşlar, tamamen olumsuz bir şekilde, her belirlenime sırt çevirir. Bu durumda *panteist* sunum tarzı, seyir için hem mevcut olan hem de yok olup giden gelip geçici tikel şeylerde, ilahi olanın içkinliğini vurgulamakla yetinir. Fakat bu durumda Bir olan olarak Töz, kendinde gelip geçici tikel ve ilineksel bir şey haline geldiği için; onlarda kalamaz ve her tikel belirlenimi aşıp geçer. Bu yüzden, Magnus'un belirttiği gibi, *panteist* sembolizmde tin, belirlenimden yoksun kalır ve onun kendisini ta-

mamen doğaya içkin olarak kavrayışı, onun aynı zamanda doğadan ayrı olduğuna ilişkin anlamı karartır. *Panteist* sembolizm aracılığıyla tin, doğa ile olan belirlenimsiz, anlamsız bir birliğin sınırı ile karşılaşır ve böylece kendini tanımlamanın diğer ucuna doğru ilerler.[46] Tinin fenomenal dünya ile *bağıntısı* şimdi olumsuz yön kazanır.

Bu olumsuzlayıcı kavrayış tarzı, ilahi olanı, duyusal dünyayı *olumsuzlama* olarak; huzurunda bütün sonlu şeylerin yok olup gittiği, hiçleştiği en yüksek gerçeklik olarak tasarlar. Bu kavrayışı, İbrani dini şiirinde (*mezmurlar*'da) örneklenmiş şekliyle *yücenin sanatı*'nda buluruz. Yücenin sembolizminde sanatçı, tini, yarattığı dünyadan tamamen ayrılmış mutlak yaratıcı olarak kavrar. Bu tamamen tinsel öz, onu ancak olumsuz olarak sembolleştiren doğal dünya ile tam bir karşıtlık içerisinde durur. Yücenin sanatı, Mutlakın kendi yarattığı fenomenlerdeki olumlu içkinliğini iptal eder; var olan her şey, ilahi olanın varlığı ile karşılaştırıldığında yalnızca gelip geçici, hiçliğe mahkûm bir görünüş olarak sunulur. Dünyanın somut var oluşundan tamamen ayrılmış, ilahi olanın bu soyut bağımsızlığı, kendinde şekilsizdir ve dolayısıyla bir şekil içine sokulamaz. Bu yüzden o, yüce olarak tasarlanır. Hegel'in tanımıyla, *yüce*, sonsuz olanı, sunumu için kendisine uygun hiçbir duyusal şekil bulmaksızın ifade etme girişimidir. Öyle ki, sonsuz olan, şekilden yoksun bir anlam olarak, sonlu aracılığıyla oluşturulan her ifadenin üzerinde, ifade edilemez ve yüce olarak kalır.[47]

Yücenin sembolizmi, o halde, ifade edilemez olanı ifade etme girişimidir. Fakat kendine ilişkin bir anlamdan yoksun olduğu için, dolaysızlığı içinde yücelik sembolü, sonunda, yalnızca var olan her şeyin temelinde bulunan *tözsel Bir*'i ifade edemediğini ifade eder. İlahi olan *olumlu özü* içerisinde sonlu varoluş içerisinde ifade edilemediği için, yücenin sembolü, ilahi içerik olarak yalnızca doğal ve insani dünya ile olan olumsuzlayıcı bağıntıyı sunabilir. Hegel'e göre, tek bir tözün saf bağımsızlığı olarak Tanrı, bu soyutlama içinde alındığında; hiçbir şekilde görümüzün önüne getirilemez. Dolayısıyla bu evrede

46 Magnus: *Hegel And The Symbolic Mediation of Spirit*, s. 130-131.
47 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 467; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 363.

hayalgücünün kavrayabildiği şey, saf özü içerisinde ilahi içerik değildir; çünkü bu içerik, sanatın duyusal şekil içerisinde kendisini sunmasına izin vermez. Bu durumda sanatın sunumunu yapabileceği tek ilahi içerik, Tanrının yarattığı dünya ile olan *bağıntısıdır.* Bu durumda, Tözsel Bir'in sanatta gösterilebilmesinin tek yolu, onu seyrimizin önüne getiren dışsal varoluşun olumsuzlanması ve değerden düşürülmesi ve bu sayede tözün *aşkınlığının* ve yüceliğinin görünüşe çıkarılmasıdır. Bundan ötürü, yücenin sanatında "içsel olan dışsal olanda görünmez ve dışsal olanı o şekilde aşar ki, bu aşkınlıktan ve aşmadan başka hiçbir şey sunuma girmez." Sanatın bu evresine gelene kadar, sembolde esas olan şekil iken, şimdi kendi sıfatıyla anlam, mutlak aşkınlık olarak öne çıkmaktadır. Hegel, bu evrede, sanat eserinin her şeyin anlamı olan saf *özün taşması* (Erguß) haline geldiğini söyler. Dünyevi olanda mevcut olan ama yine de dünyevi her şeyi aşan bir anlam olarak öz'ün bu taşması, sanat eserindeki *yüce* haline gelir.[48]

Görüldüğü gibi, yücenin sembolizmi, tinsel içeriği her ne kadar tamamen olumsuz bir şekilde öne çıkarıyor olsa da; yine de tin, tam da bu nedenle, bu evrede duyusal varoluşun bütününden ayrılmış olarak kendisi için bir anlam kazanır. Yücenin sanatı, biçimi içeriğe ve duyusalı tinsele tâbi kılmakla, kendinde ve kendisi için tinsel anlamı ifade eder. Bu yüzden Hegel, bütün sembolik sanat biçimleri aslında kutsal içeriği ifade etme girişimleri olsalar da; yalnızca yücenin sanatının ilahi olana gereken saygıyı sağlamakla, "kutsal sanat" diye adlandırılabileceğini belirtir. Bu kutsal sanatı, en kökensel belirlenimi içinde İbranilerin görüş tarzında ve onların dini şiirlerinde buluruz. Hegel'e göre, Tanrının tamuygun resmini yapmanın imkânsız olduğu yerde görsel sanat ortaya çıkmayacağı için, yüce yalnızca şiirde sunulabilmektedir. İbrani şiiri, tini, yarattığı dünyadan tamamen uzaklaşmış ve insanın ifade yeterliğinin ötesinde bir yaratıcı Tanrı olarak sunar. Magnus'a göre, bu, tini kendi sıfatıyla öne çıkarma avantajı taşımakla birlikte; insani ve ilahi olan arasında yapma bir ayrım meydana getirir. İbrani şiiri,

48 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 480; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 372-373.

İlahi olanı yarattığı şeylerden geri çekilmiş, birlik verici ve yönetici bir töz olarak tasarlar; onlarda cisimleşmiş bir tin olarak değil.[49]

Bu tasarım, insanın sonluluğu duygusu ile Tanrının aşılamaz uzaklığını yücede bir araya getirir. Dolayısıyla İbrani şiiri, doğayı ve insanı sonlulukları ve olumsuzlukları içerisinde ilahi olana yabancılaşmış olarak betimler. Bu yüzden yücenin sanatı, gerçek ve tam bir bireysel insan tasarımı sunamaz. Evrenin tek ve sonsuz tözüne karşıt olarak, *insan bireyini* yalnızca sonlu, olumsuz ve gelip geçici olarak kavrar. İnsan kendisini Tanrı huzurundaki değersizliği içinde görür. Onun insan olarak yücelişi, sadece Tanrıdan duyulan korkudan, onun öfkesi önünde titremekten oluşur. Mezmurlarda insanın hiçliğinden şöyle söz edilir: "Onları süpürüp götürürsün; rüya gibi olurlar; Sabahleyin biten ot gibidirler; Sabahleyin çiçeklenir ve büyür; Akşamlayın biçilir ve kurur; Çünkü senin öfken ile telef oluruz; Ve gazabınla şaşırırız." Bu tersine dönmüş insanîlikte, içselliği içinde bilinen anlam ile ondan olumsuzlanarak ayırt edilmiş somut görünüşü ve bu ikisinin uç noktadaki bağdaşmazlığını buluruz.

Yücenin sembolizminde, tin kendisini doğadan öylesine kökten bir biçimde ayırır ki, bu ayrım, sonunda ikisi arasında bir özdeşlik oluşturma zorunluluğunu bilince getirir ve bu da karşılaştırmalı ya da *benzeştirmeli sanat* tipinin (*vergleichenden Kunstform*) bilinçli sembolizmine yol açar. Bu bilinçli sembolizmde, sembolün içkin çatışkısı kendi sıfatıyla tanınır hale gelir ve sembolün her iki yönü de, yani biçim ve içerik arasındaki özdeşlik ve ayrım, açık kılınır. Sembolleştirme etkinliği içerisinde sanatsal bilinç, yapmakta olduğu şeyin, ortak bir bağıntıyı paylaşan iki farklı şey arasında bir *benzeştirme* yapmak olduğunun farkına varır. Benzeştirmeli sanat evresinde, hem anlam ile dış gerçeklik arasındaki ayrımı hem de somut bir fenomenin kendisi ile ilişkili bir anlamı ima edişini buluruz. Benzeştirmede içerilen ayrım, kendi başına *anlamı* öngerektirir ve bu anlamı, onunla karşıtlık içindeki bir duyusal şekle bağlar. İki yan arasındaki bağıntı, ya somut duyusal varoluştan kalkılarak, onun benzeştirme yoluyla anlamı ima edecek şekilde seçilmesi

49 Magnus: *Hegel And The Symbolic Mediation of Spirit*, s. 132.

ile ya da anlamdan kalkılarak, bu anlamın benzeştirme ile bir duyusal şekle bağlanması, daha doğrusu, duyusal şeklin anlama *iliştirilmesi* ile kurulur.

Benzeştirme etkinliğine dayanan bilinçli sembolizmde, anlam ve şeklin bağıntısı, *yüce*'de olduğu gibi, anlamın kendisinde temel bulan bir bağıntı olmaktan çıkar. Artık bu bağıntı, sanatçının *öznel* etkinliğinde (benzeştirme) temel bulur. Sanatsal bilinç, hem tinsel içerik olarak aldığı anlamı, hem de bunun sunumu için kullandığı dışsal fenomenlerin doğasını tanır. Çünkü benzeştirme etkinliği, aralarında karşılaştırma yapmak için anlam ve şekli kendi *özgüllükleri* içinde kavramış olmayı gerektirir. Benzeştirmeye içkin bu *sanatsal* talep, iki yan arasmdaki *yücelik* bağıntısını ortadan kaldırır ve böylece kutsal içerik yerini insani ve dünyevi içeriğe bırakır. Hegel'in belirttiği gibi, içerik olarak alınan şey, belirlenemez olan Mutlakın kendisi, "tek Efendi" değildir artık; fakat belirlenimli ve sonlu bir anlamdır. Anlam, kendine benzer imgesini ve benzeşimi sınırlı ve sonlu olanda bulabilmek durumunda ise, kendisi de sınırlı ve sonlu olmak zorundadır.[50] Benzeştirmeli sanat biçimi, o halde, "bilincin sonluluğu ve dolayısıyla da içeriğin sonluluğu" evresine karşılık gelir. Somut varoluşun *aşkın* tinsellikle bağını koparması ve benzeştirmenin bir gereği olarak ancak sonlu ve belirlenimli bir anlam ile yan yana konulabilir olması, sonluluğu sanatsal bilinç için bir olgu haline getirir. Burada tinsel içerik artık insan ve insanın sonlu amaçlarıdır; insan etkinlikleri ve yapıp etmeleri alanından çıkartılan tümel bir anlam, *ethik* bir öğretidir. İçeriği bakımından sonlu ve biçimi bakımından düzyazısal (*prosaic*) olan benzeştirmeli sanat biçimi, Hegel'in söylediği gibi, asıl sembolün gizemli derinliğini terk eder ve yüceliğin doruğundan sıradan bilincin düzeyine iner.

Sanatın bu evresinde, duyusal ifadesinden ayrı olarak *olumlu* bir anlam kavrayışına erişilmiş olsa da; yine de bu anlam, duyusal şekle nüfuz etmeksizin ona dışsal olarak kalır. Hegel'in belirttiği gibi, burada, anlam ile şekil arasmdaki benzeştirme, *öznel* bir etkinliktir ve ifadesel olarak açık kılınmış değildir. Kökensel sembolizmde mevcut olan, iki yanın birbi-

50 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 488; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 379.

rini dışta bıraktığı bağıntı, şimdi, benzeştirmeli sanat biçiminde, bir yanın diğeri ile tamamen öznel ve dolayısıyla *keyfe-bağlı* (*willkürlich*) bir bağıntısı haline gelmiştir. Burada anlam ile şekli bir araya getiren şey yalnızca *keyfilik* olduğu için, onların bir araya getirilmesi, birbirine ilgisiz ve tamamen *dışsal* bir bağlanma şeklinde olur. Yani iki yan arasındaki bağ, onları mekanik bir birliğe zorlayan bir dışsallık bağı olarak kalır. Örneğin, benzeştirmeli sanat biçiminin bir türü olan *fabl*, hayvan hayatına ilişkin tikel bir olayın sunumudur ki, bundan insan varoluşunun ahlaki yönüne ilişkin bir öğüt ya da bir ders çıkarılır. Burada, hayvanlar ve doğa, insanın başından geçenleri resmetmeye hizmet eder. İşte, fabl'da hüner, insan eylemleri ve davranışları üzerine genel bir düşünüme yol açabilecek uygun doğa fenomenlerini bulmaktır. Fabl'da, ahlaki öğüt esas olan şeydir ve anlatılan olay da yalnızca bir örtüdür ve tamamen ders verme amacı ile kurulmuş bir olaydır. Fakat bu örtü içerisinde, latife ve şaka dünya işlerinin ciddiyetine karışmış şekilde karşımıza çıkabilir ve bu da fabl'ı ders verici yavanlığından kurtarır. Ama yine de fabl'da, ahlaki ders ile onu sunan bireysel örnek, yani anlam ile şekil, yalnızca *yan yana konulmuş* olarak durur.

Yine benzeştirmeli sanat biçiminin başka türlerinde, didaktik ve betimleyici şiirde, bir yanda açıkça tanımlanmış fakat dışsal şekil verilmemiş bir anlam ve öte yanda bu anlama *iliştirilmiş* tamamen dışsal ve keyfi bir *süslemeden* ibaret olan bir duyusal şekilden öte bir şey bulmayız. Örneğin *didaktik şiirde*, öğretme amacı ile düşünüm için ifade edilmek durumunda olan soyut anlam, kendisine bir şekil verilmeyip, sadece sanatsal süsleme ile dışsal biçimde donatılıp bezenir. Fakat bir süslemeden ibaret olan bu şekil, düzyazısal anlamı içinde zaten açık olan içeriğe nüfuz etmeksizin kalır. Şekil yalnızca, öğretinin ciddiliğini ve kuruluğunu canlandırmak ve hayatı daha hoş kılmak için, içeriğe yapılmış bir ekleme olarak durur.[51] *Betimleyici şiir* sanatı ise, açıkça kavranmış bir anlamdan değil; fakat dışsal varoluştan ve onun şekillenmelerinden hareket eder. Burada da anlam, şekillenmemiş tümelliği içinde kalırken; duyu-

51 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*; s. 541-542; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 423.

sal şekil, anlam tarafından nüfuz edilmemiş salt dışsallık görünüşü ile karşımıza gelir. Anlam ve şekil arasındaki bağın *keyfi* ve *dışsal* kalması, benzeştirmeli sanat biçiminin ve genel olarak sembolik sanatın *sınırlanımını* gösterir.

Sembolik sanatın bütün biçimlerinde kendisini duyumsatan şey, anlam ile şeklin bağdaşmazlığıdır. Bu yüzden tin, bu sembolik biçimlerde asla kendisini gerçekten *ifade edilmiş* bulmaz. Ama yine de, tinin kendisinin bilgisine sahip olmadığı doğanın salt dolaysızlığının tersine; sembolik sanat dolayımı, tine, kendisini çeşitli derecelerde doğa ile tanımlama deneyimini sağlar. Burada tin, kendi 'başka'sında ve başkası aracılığıyla olmanın gerilimini yaşar. Öyle ki, sembolik sanat biçimleri içerisinde, tin, kendisini dışsal olanda, doğada tanımlama çabasına girmekte; ama sonuçta, bu biçimler ancak tinin, kendisini, kendine-yabancılaşmış olarak bilmesini sağlamaktadır.

Halis sanata ait olan, anlam ve şeklin *içsel birliğinden* yoksunlukları içinde benzeştirmeli sanat biçimleri –fabl, alegori, mesel, kıssa, didaktik ve betimleyici şiir– *sembolik*'in ortadan kalkışını imlerler. Şimdi sanatsal bilinç, Hegel'in belirttiği gibi, dışsal görünüş ile bu görünüşün anlamının birbirinden tamamen *ayrılmaması* ve onların birleşmesinin de sembolik veya yüce ve benzeştirmeli olan bir bağ olarak *kalmaması* talebi ile karşı karşıyadır. Bu talebin karşılanması için, sanatsal bilinç, sembolik sanat biçimlerini terk etmek ve anlam ile şeklin özdeşleşmesine doğru ilerlemek durumundadır. Tinin kendini-belirleme sürecindeki bu yeni sanatsal evre, *klasik sanat biçimi*'dir.

Sembolik sanat bilincinin meydana getirdiği ve sürdürdüğü, *tinsel içerik* ile *duyusal şekil* arasındaki *karşıtlığın* çözülüme uğratılması ve aşılması ile *klasik sanat* biçimi ortaya çıkar. Sembolik sanatta birbirine karşı mücadele eden içerik ve biçim öğelerinin birbirine karışımındaki kargaşa ve biçimsizlik, şimdi yerini bu iki yanın birbiriyle *ideal* birliğinin kalıcı uyum ve sükûnetine bırakır. Klasik sanatta tin, kendisini İdeal olarak, yani duyusal biçim içerisinde var olan İdea olarak görünüşe çıkarır. Böylece klasik sanat, *hakiki* güzelin gerçekleşmesini, duyusal görünüşü içinde İdea'nın bir sunumunu vermeyi başarır. Klasik sanat eserinde (bir Grek tanrı heykelinde) özgür bir

bütün olacak şekilde ideal içerik ile duyusal şeklin kusursuz birliğini, birbirine nüfuz edişini buluruz. İki yanın yalnızca bir biçim farkına indirgenmiş özdeşliğinde, sanatsal bütün, kendisini her iki yanda birden gösterir ve her ikisinde *bir* olur. Böylece, tinsel içeriğin ve onun dışsal görünüşünün birbirine tamuygunluğunda, *sanatsal bütünün* özgür bağımsızlığı görünüşe çıkar. Bu sanatsal bütün, kendine-yeterliği içinde, *özgürlüğün* duyusal görünüşünü sunar; o, ilahi ve insani özgürlüğü bütünüyle gözlerimiz ve zihnimiz için görünür kılar. Bu yüzden Hegel, klasik sanat biçimini hakiki güzelin kavramına tamuygun bir gerçekleşmesi olarak görür. Grek sanatı, "güzelin alanının tamama ermesi, mükemmel hale gelmesidir; ondan daha güzel hiçbir şey olamaz ve olamayacaktır."[52]

Sembolik sanatın tinsel olan ile doğal olanı bağdaştırma girişimlerinin başarısızlığı, bu sanat biçiminin içeriğini *eksikli* bir tin idesinden elde ediyor olmasından ileri gelir. Sembolik bilincin tin kavrayışı *soyut* ve belirlenimsizdi ve bu yüzden anlam, ifadesi için uygun bir duyusal şekil bulamıyordu. Sanatın ifade etmeye çalıştığı ilahilik son derece soyuttu ve doğa dünyasına bir düzen getirmekten uzaktı ve bu da, sembolik sanatın ürettiği çarpıtılmış fantastik biçimlerde yansıyordu. İdea, kendi kusuruyla birlikte şeklin kusurunu da getiriyordu. Hayalgücünün içtepisi, bu evrede, doğadan tine yükselme çabasından oluşuyordu, fakat bu çaba sadece tini *arama* olarak kalıyordu. Sembolik bilincin ilahilik tasarımı, bireysel cisimleşmelerde görüsel olarak kavranamaz (algılanamaz) olan ayrımlaşmamış Mutlak soyutlamasından öteye gidemiyordu. Dolayısıyla tin, kendisine açık olmadığı için, kendi dışsal gerçekliğini kendisine gösteremiyordu. Dışsal şekil, kendi içsel anlamına dışsal kalmakla; sunmayı amaçladığı anlamı değil, fakat sadece kendisini sunuyordu. Sonuçta, İdeayı *somut içerik* olarak kavrama yetersizliği, sembolik sanatta hem anlam ile şeklin hem de onlar arasında kurulan bağıntıların *dışsal* kalmasına neden oluyordu. Bu dışsal bağıntının benzeştirmeli sanat biçimlerinde kopup parçalanmasıyla da sembolik sanat son buluyordu.

52 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 127-128; *Aesthetics; Lectures on Fine Art I*, s. 517.

Hegel sembolik sanatın, *klasik sanat* tarafından ortadan kaldırılan ikili kusurunu şöyle belirtir: "Sembolik şekil kusurludur, çünkü bir yandan, bu şekil içerisinde İdea yalnızca belirlenimsiz veya soyut biçimde belirli olarak bilince sunulur ve öte yandan, bu sebepten dolayı da anlam ve şeklin karşılıklılığı daima kusurlu ve tamamen soyut kalmak zorundadır."[53] Klasik sanat biçimi (Grek sanatı), ilahi olanı *"tinsel bireysellik"* olarak kavrayan bir bilincin ürünü olmakla, sembolik sanatın bu ikili kusurunu ortadan kaldırmayı başarır. Sembolikten klasik sanata geçiş, ilahi olanı, soyut, anlaşılamaz bir 'başka' olarak değil; fakat ilahi olanı 'insani bireysellik' olarak betimlemekle gerçekleşir. Grek dünya görüşü, ilahi olanı ya da Mutlakı, insani işlere ve olaylara katılan ve kendileri de görünüşleri ve düşünüşleri bakımından insanlara benzeyen bir tanrılar topluluğu şeklinde tasarlamakla; tini *somut* olarak bilinebilir kılmıştı. Hegel'e göre, Grek tanrıları ne soyut ne gizemli ne de anlaşılmazdırlar; fakat onlar somut, kendini-belirleyen bireylerdir, onların çok yönlü özgürlüğü ve canlılığı, tavır ve eylemlerinde cisimleşir.

Greklerin ilahi olana ilişkin bu *insan-temelli* anlayışları, onların tini somut ve bilinebilir olarak kavramalarını sağlamıştır. İçeriğinin açık bir kavranışına erişmek için çabalayıp duran sembolik bilincin tersine; klasik sanat bilinci, içeriğini dinde, gelenekte ve zamanının kültürel hayalgücünde ifade edilmiş olarak bulur. Bireysel kişiliklere sahip tanrılar kavrayışı, Hegel'in gözlemlediği gibi, büyük sanat döneminden önce Grek kültüründe kendisini görünüşe çıkarmıştı. Tanrılara ilişkin bu tasarım, Grek mitologyasında ayrıntılarıyla işlenmiş ve dini pratikler aracılığıyla halkta bir kültür haline gelmişti.[54] Grekler, mitologyalarmda kaba doğa güçlerinin, *Titanların*, Olympos tanrıları tarafından alt edilmesini ifade etmişlerdi. Bu, tinin doğanın düzensizliğine egemen olacak şekilde doğa güçlerinin üzerine yükselişinin bir ifadesidir. Tinsel öznellik, burada, doğal olan üzerinde zafer kazanmakta ve özgürlüğünü elde etmektedir. Böylece, Grekler insan biçimli tanrı tasarımlarıyla, ilahi olanı artık yüce bir tözsel güç olarak değil; fakat *özgür*

53 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 109; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 77.
54 Magnus: *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, s. 135.

öznellik olarak kavramayı başarırlar. Doğa-dinlerinde, doğaya egemen olan tözsel güç olarak ilahi olanın *belirsiz* ve *karanlık* algıları, şimdi ilahi olanın insan biçimi içinde apaçık *görülebilirliğine* yerini bırakmıştır. Bu *yeni* tanrıların sunumunda doğal etmenlerin zayıflayıp giderek ortadan kayboluşunda, Greklerin *somut olan* ama yine de cansız ve canlı doğadan ayrılmış bir *ilahilik* kavrayışına eriştiklerini görürüz. Bu ilahilik anlayışı, onu en iyi şekilde açık kılabilen duyusal görünüş ile yani *insan biçimi* ile eksiksiz şekilde kaynaşmıştı.

İşte bu şekilde, doğa-dinlerinin malzemesini, bireysel karakterlere sahip tanrılara dönüştürmek suretiyle, Grek bilinci, İdea'yı *somut tin* olarak özgürlüğü içinde kavramayı başarır. Dolayısıyla klasik sanat biçimi, Hegel'e göre *somut İdea* ile başlar; bu sanat biçimi, "sanatın hakiki içeriğine" sahiptir: "Klasik sanatta içeriğin özelliği, onun bizzat somut İdea olmasıdır ve böyle olmakla da somut tinsel olmasıdır."[55] Tin burada artık sembolik sanatta olduğu gibi, tamamen soyut, insan gerçekliğinden uzaklaşmış öncesiz-sonrasız olan olarak değil; fakat tikel ve insani olan olarak belirlenmiştir. İşte ancak bu şekilde kavranmış olan İdea, somut cisimleşmiş bireysellik *şeklini* alabilir. Greklerin ilahiliği ve insan özgürlüğünü somut, canlı bireylerde cisimleşmiş olarak kavrayışı, estetik ifadeye tamuygun bir kavrayıştır. Bundan ötürüdür ki, klasik sanatta İdea, kendisine *tamuygun* duyusal görünüşünü bulur.

İlahi olan ile *estetik ifade* arasmdaki bu *uygun düşme*, klasik sanatı yaratan Grek kültüründe öylesine köklüdür ki, bunu en iyi biçimde Grek dininin sanatsal olarak şekillenmiş bir din olmasında buluruz. Hegel, Grek dininin başka hiçbir dinin olmadığı kadar sanata gerek duyduğunu belirtir. "Greklerde sanat, insanların kendilerine tanrılar tasarımladıkları ve bir hakikat bilinci edindikleri en yüksek biçimdi."[56] Bunun nedeni, ilahi olanın etkinliği, hayatı ve işlerine ilişkin belirli bir ideyi, belirli bir din içeriğini, bu ulusa vermiş olanların Homeros gibi şair ve sanatçılar olmasıdır. Grek halkında mayalanan henüz olgunlaşmamış dini tasarımların belirlenim kazanması, bu hal-

55 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 109: *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 78.
56 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 141; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 102.

kın sanatı içinde gerçekleşmiştir. Grek halkının gözünde, şairler ve sanatçılar "halkın tanrılarının etkin yaratıcıları" idiler. Bu bakımdan *Homerik* tanrılar, yalnızca şiirsel fantezinin icatları ya da sanatçının keyfi, yapma ürünleri değildirler; onlar köklerini Grek halkının tininde ve inancında bulurlar, bu ulusun dini temellerinde bulurlar. Grek dünyasında, dini içeriğin sanatsal sunuma bu denli yatkın oluşu, Grek dinini Hegel'in *Fenomenoloji*'de adlandırdığı şekilde bir *"sanat dini"* (*Kunstreligion*) haline getirmiştir. *Sanat dini*, Grek halkının dünyasını açık kılar; öyle ki, sanat bu bütünsel dünyanın belirlenimli bir ifadesi olur. Greklerin sanat dini, Hegel açısından, *sonlu insanlık* olarak tinin öz-bilincini oluşturan kültürel kategoridir.

Grek sanat bilinci, bireysel öz-bilinçli tin olarak İdea'nın somut kavranışına ulaştığında; onu ifade edecek en uygun doğal biçimi, *insan bedeninde* bulur. Hegel'e göre, Klasik sanatta, somut içerik, Tanrısal doğa ile insani doğanın *kendinde* (örtük) birliğidir ve bu birlik insan bedeninin şekli içinde duyusal olarak tamuygun biçimde görünüşe çıkar. Sembolik sanat ilahi olanı temsil etmek için hayvan biçimlerini ve doğa imgelerini kullanıyordu; şimdi klasik sanat, insani ve ilahi olanın birliğini sunmak için insan biçimini kullanmak suretiyle tini özgürlüğü içerisinde görünüşe çıkarmayı başarır. Klasik sanatın ya da Grek sanatının güzelliği, yalnızca göze hoş görünmesinde değil; fakat duyusal şeklin, ilahi ve insani özgürlükle iç içe girmesinde ve bu özgürlüğü canlandırmasında bulunur. Grek sanatının güzelliği, duyusal ile tinselin eksiksiz biçimde birbirine nüfuz etmesinden oluşur. Hegel'in belirttiği gibi, ifade edilen özgürlük ister tanrıların isterse insanın özgürlüğü olsun; sanatta bu özgürlüğe, özgür insan bedeninin ve özgür insan eyleminin biçimi verilmiş olmalıdır. Çünkü yalnızca insan varlıklarının tavrında, duruşunda ve eyleminde *özgür tin* görünüşe çıkabilir.

Klasik sanat, *öznel bireyselliği*, sanatın *hakiki içeriğini* kendinde taşır ve bu içeriği, doğal biçimi ile mükemmel bir uyum içinde görünüşe çıkarır. Klasik sanatın bu başarısı, insan biçimini, tinin özgürlüğünün tam olarak görünüşe çıkmasını mümkün kılan biçimi kullanmasından ileri gelir. Tinsel özgürlük, burada, görünür *bedensel şeklin* içine bütünüyle nüfuz eder ve

onunla özdeş hale gelir. Hegel'e göre insan bedeni, "tinin doğal varoluşu"dur (*Naturdasein des Geistes*) ve tin onun içinde dolaysız olarak mevcuttur. Böylece insan biçimi, sembolik anlamı aşar ve tinin tam bir ifadesi olarak iş görür. Sembolik sanat da duyusal şekil olarak kimi zaman insan biçimini kullanır; fakat bunu insanın kendisi yerine birtakım soyut idelerin ya da genel niteliklerin sunumunu yapmak için kullanır. Sembolik sanatta rastladığımız bu türden "kişileştirmeler", ilahi olanın iyilik, güç gibi birtakım soyut niteliklerini ifade eder. Bu yüzeysel kişileştirmeler, içeriklerine nüfuz etmez ve öznel bireyselliği varoluşa getirmez. Oysa ki klasik sanat insan biçimini kullandığında, halis insan öznelliğinden başka bir şeyi ifade etmez; o, hakiki öznelliği doğal, var olan insan bireyleri biçimi içinde sunar. Grek tanrılarının *öznel bireysellikler* olarak bu şekildeki sunumundan, onların kendileri ötesinde hiçbir genel anlam soyutlanıp çıkarılamaz. "Öznel bireysellik olarak açık kılınmış bir tin kavramını, ona karşılık gelen insan biçimi ile birleştirmek suretiyle, klasik sanatçı, insan biçiminin 'kişileştirme'deki yüzeysel kullanımını aşar ve doğrudan ve eksiksiz biçimde tinsel bireyselliği ifade eder."[57]

Klasik sanat bilincinin İdeayı somut tin olarak kavraması, onu insani bireysellik tarzı altında tasarlamasıyla mümkün olmuştur. Sanat *tini*, insan bedeninin biçiminde somut tine tam uygun şekli bulmuş ve onu doğal şekilli bir varlık olarak, özgür bireysel tinselliğe uygun kılmıştır. Bundan ötürü *insanbiçimcilik* klasik sanatın en önde gelen özelliği haline gelir. Hegel, İdeanın zamansal görünüşe çıkışında, zorunlu olarak tine uygun tek ve biricik duyusal görünüş olan insan biçimine doğru ilerlemek durumunda olduğunu belirterek; insanbiçimciliğin, tinsel olanın düzeyinin aşağı indirilmesi olarak görülmemesi gerektiğini söyler. "Sanatın görevi tinsel olanı duyusal bir tarzda gözlerimizin önüne getirmek olduğu ölçüde, sanat bu insanbiçimciliğe ilerlemek zorundadır; çünkü tin ancak kendi bedeninde en tam olarak duyusal görünüşe çıkabilir."[58] İnsan bedeni, duyusal dünyanın bütün biçimleri arasında, tinin yerle-

57 Magnus: *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, s. 134.
58 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 110; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 78.

şim yeri olmaya, tinin cisimleşmesine tam uygun tek biçimdir. Aslında insan bedeni maddesel biçimi içerisindeki *tin*'dir.

Grek kültürü, tanrıları insani özelliklere sahip olarak tasarladığı için, Grek sanatçısı artık salt doğa ile ya da birtakım soyut varlıkları belirten sembolik doğa nesneleri ile ilgili değildir. Grek sanatçısı, içeriğini, tanrı ve tanrıçaların insan belirlenimli bireysel figürler olarak tasarımlandığı bir dinden alır. Dolayısıyla klasik sanatın konusu, esas olarak, insan varoluşundan elde edilir ve insan için değerli olan her şey bu sanata ait sayılır. Bu yüzden, insan üzerine düşünüm, insanın incelenmesi ve betimlenmesi, Greklerde sanatsal ilginin halis tözünü oluşturuyordu. Kaminsky'nin belirttiği gibi, Grekler, içerisinde en yüksek biçimin insan olduğu bir varlık hiyerarşisi varsaymışlardı. İnsan varlığı, daha aşağı hayat biçimlerinde eksikli olarak bulunan nitelikleri mükemmelleştirebilirdi. Nitekim tümel tin ile somut nesnenin hakiki bir birleşimi yalnızca insanda bulunur. Tinin potansiyelleri en tam biçimde insan varlığında edimselleşir.[59] Hegel'e göre, insan, *doğadaki* kendinde ve kendisi için tinsel olan tek varlıktır ve işte bu özellikleri ile insan, özgür bireysel tinselliğe uygun kılınabilecek biricik doğal şekilli varlıktır. Bundan dolayı klasik sanat bilinci, esas olarak *insan biçimi* ile ilgilidir.

İnsan biçimine bu ilgi, sanatçıyı, gözlemlenen bedenlerin salt bir taklidini vermekten öteye yöneltir. Sanatın işlevi, salt doğal olan ile tinsel olan arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak, dışsal cisimsel görünüşü bir güzellik biçimine yükseltmek, yani tinin canlanmasının baştan aşağı nüfuz ettiği ve egemen olduğu bir biçime yükseltmektir. Bu da, salt keyfi olmayan özgür ve tinsel bir sanatsal yaratımı gerektirir. Bundan ötürü Grek sanatçısı, sembolik döneme göre daha yetenekli ve yaratıcı olmak zorundaydı. Klasik sanat biçiminde, tikel bireysel insan, yalnızca içerisinde *ilahi olanın* ikamet ettiği bir dışsal varoluş olarak görüldüğü için; sanatsal ilgi, olduğu şekliyle insana değil, fakat olabileceği ve olması gerektiği şekliyle insana yönelikti. Dolayısıyla Grek sanatçısı, "yalnızca insanlık durumunun önemsiz olaylarını, eylemlerini ve yönlerini elemekle kalmayıp;

59 Kaminsky: *Hegel on Art*, s. 66.

aynı zamanda, tıpkı bir kâhin ve rahip gibi, ilahi güçlerin insan eylemlerine nasıl karıştığını da görebilmeliydi."[60] O halde, Grek sanatçısı, insan varoluşunun yalnızca Tanrısal eylemleri ve ilahi güçleri belirten yönlerini sunmak ve *insan biçimini*, ona Tanrılık karakteri veren eylemler ve özniteliklerle donatmak durumundaydı.

İşte bundan ötürüdür ki klasik sanatta, *insan bedeni, ilahi olanın* doğal varoluşu sayılmakla; fenomenal görünüşünü aşacak şekilde *idealleştirilir.* Salt duyusal olanın kusurlarından ve fenomenal dünyanın *olumsal* (rastlantısal) sonluluğundan arındırılır. Houlgate'in belirttiği gibi, "Greklerde güzel sanatın görevi, insan bedenini tüm dünyevi ayrıntılarıyla olduğu gibi *taklit etmek* ya da hatasız biçimde *temsil etmek* değildir. Görevi somut özgürlüğü görünüşe getirmek olduğu için, bu sanat, insan varlıklarının imgelerini sunmaktadır. Bu sanatın amacı salt doğalcılık olmayıp işte bu olduğu için, o, insan bedenini idealleştirir."[61] Hegel'e göre, idealleştirilmiş insan bedeni, klasik öz-bilince en uygun dışsal şekildir. Klasik öz-bilincin özsel özelliği, *kendine-yeterlilik* olarak özgürlüktür. İşte, bu şekilde, Grek sanatı, bizim tinsel özgürlüğümüzü, sanatın idealize edilmiş imgeleri ve şekilleri içerisinde bize gösterir. Bu *idealite,* İdeal olarak özgürlüğün bir *duyumu* olarak, insan biçimli Grek tanrı heykellerinde açıkça görülür.

Güzel sanat için *özsel* olan *'uygun duyusal biçim* içerisinde ifade edilmiş *uygun içerik'* talebini yerini getirmekle, klasik sanat biçimi sanatın *İdealini* gerçekleştirir: içsel kavramını olumlu olarak dışsallaştırır ve biçimi ile içeriğini eksiksiz biçimde kaynaştırır. Klasik sanat, tözsel bireyselliğin duyusal sunumunda, içsel anlam ile dışsal şekil arasındaki ayrımı çözülüme uğratır; öyle ki burada anlam, edimsel olarak dışsal şekil içinde bulunandan başka bir şey değildir. Böylece klasik sanat, tam da kavramına göre sanatın olması gerektiği şey haline gelir. Hegel'in belirttiği gibi, bu evrede "sanat, tinsel bireysellik olarak İdeayı cisimsel gerçekliği ile dolaysız uyuma sokmak suretiyle kendi özsel doğasına ulaşmıştır. Bu uyum öylesine

60 Kaminsky: *Hegel on Art*, s. 69.
61 Houlgate: *Hegel and the Arts*, "Introduction", s. xix.

mükemmeldir ki, dışsal varoluş ifade edeceği anlam karşısında hiçbir bağımsızlığa sahip değildir; içsel anlam, bizim algımız için işlenmiş şekli içinde, kendisini yalnızca bu dışsal varoluşta gösterir."[62] Klasik sanatta dışsal duyusal şekil, sembolde olduğu gibi kastedilen anlama ait olmayan nitelikler içermez. Klasik sanat, sembolik biçimin rastlantısal, biçimsiz ve bulanık öğelerini soyup atar ve yalnızca bağımsız *özsel anlama* ait olan duyusal nitelikleri muhafaza eder. Tinsel içerik bakımından açık olmayan ve rastlantısal olan her şey, anlama sahip olmaktan çıkar.

Böylece sembolik biçimin *belirsizliği*, klasik sanatta, öznel bireyselliğin tinsel içeriğini tamuygun olarak ifade eden bir biçime yerini bırakır. Bu dışsal biçimde, tinsel içeriğin ifadesi olmayan hiçbir şey bulunmaz. Burada, duyusal şeklin dolaysız mevcudiyeti, yalnızca tinsel anlamı ifade etme işlevi görür. Bu yüzden klasik sanat, bütününde *açık* sanattır. İdeayı tanımlamadaki *belirsizlik*, şimdi yerini *açıklığa* ve *kesinliğe* bırakmıştır. Biçim ile içeriğin, anlam ile duyusal varoluşun "mutlak birliğini" meydana getirmekle, klasik sanat eseri en canlı ve en güçlü *güzel* etkisi yaratır. Hegel, klasik güzelliğin iç varlığının *özgür bağımsız anlam* olduğunu söyler; yani şu ya da bu şeyin bir anlamı değil, fakat bizzat kendisi anlamına gelen (*sich selbst Bedeutende*) ve dolayısıyla bizzat kendisini imleyen (*sich selber Deutende*)'dir o. Bu da kendisini kendisine nesne yapan tinselliktir.[63] Özgür mutlak anlam olarak kendinde ve kendisi için bu bağımsızlık, içeriği olarak Mutlak'a, biçimi olarak tinsel öznelliğe sahip öz-bilinçtir. İşte klasik sanat, özgür anlam olarak öznelliğin bu bağımsızlığını, bu *tinsel özgürlüğü*, duyusal olarak algılanabilir biçim içerisinde sunmayı başarmakla, güzelin *İdealini* gerçekleştirir. Klasik sanat eseri, anlamını ifadesine *içkin* kılmakla, içeriğini *ideal* olarak sunar. Klasik sanat biçiminin *idealitesi*, anlam ile ifade arasındaki bu özdeşliğe dayanır.

Hegel'e göre, klasik İdeale en uygun tikel sanat, heykel sanatıdır. Heykel sanatı, sanatın ideal içeriğini yani *öznel bireysellik* idesini, en yüksek doğal biçim ile yani *insan bedeni* ile birlik

62 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 392; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 301.
63 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 13; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 427.

haline getirir ve bunu o şekilde yapar ki, iki yan tek bir algılanabilir bütünde birbiriyle kaynaşır. Heykelin üç boyutlu uzay içinde bedeni betimlemesi, onun doğa bakımından hakiki olmasını ve böylece de "tinin *edimsel* varoluşunu" sunmasını sağlar. Öyle ki, Grek dünya görüşünün içine dalmış olanlar, tini, sanat eserinde edimsel şekilde mevcut olarak deneyimleyebiliyorlardı.[64] Bu İdeal sunumun asıl merkezini sağlayan, Grek tanrılarıdır. Dolayısıyla klasik sanatın mükemmelliğini Grek tanrı heykellerinde buluruz; fakat bu estetik mükemmellik, Greklerin tanrıları fiziksel biçim içinde sunmalarındaki eksiksiz denge ve uyumdan çıkar. Bu heykeller, insani ve ilahi olanın dolaysız bir duyusal birliğini sunar, öyle ki bu birlikte iki yan arasındaki her oransızlık ve uyumsuzluk ortadan kaldırılmıştır. Grek sanatının ideali, çatışkı içermeyen bir uyum idealidir.

Heykel, sanatın *İdealine* en uygun düşen sanattır; çünkü heykelin insan biçimini kullanması, bu sanatın tinin hem tümelliğini hem de tikelliğini aynı zamanda ifade etmesini mümkün kılar. Tümel ile tikelin birliği *bireysellik*'tir ve bu birliği ifade eden heykel sanatı, "bireysellik şekli" içerisinde bize İdeal olarak özgürlüğün bir duyumunu verir. Grek heykel sanatının estetik algının önüne getirdiği şey, ilahilik biçimi içerisindeki *"güzel bireysellik"*tir. Genellik ile tekliğin bu *estetik* birleşimi, Grek tanrı heykellerine "sonsuz güvenlik ve huzur, kaygısız bir kutsanmışlık ve kısıtlanmamış bir özgürlük" duyumu veren şeydir. Grek tanrılarının öznel gücü dışsal bir şeye dayanmaz; bu öznellik kendi tözü olarak her bireyselliğe aittir. Grek tanrıları *tözsel bireyselliğe* sahiptir. İdeal biçimi içinde özgür eyleyiciler olarak onlar yalnızca kendilerine dayanırlar; kendi kendileri için yasa'dırlar ve işte bu yüzden sükûn ve huzur içinde bulunurlar.

Klasik sanatın güzelliği, huzur içinde duran özgür ve bağımsız bireylerin (tanrıların ve ölümlü kahramanların) imgelerinden oluşur. Bu bireyler, dünyanın kaygılarından ayrılmış; arzu, heyecan ve ihtiyaçlardan etkilenmeyen bir sükûnet içinde dururlar. Onların güzelliği, kendine-yeterli özgürlükleri ve tinsel sükûnetlerinde bulunur; onlar kendilerinin ötesine geç-

64 Magnus: *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, s. 138.

me itilimi taşımazlar, fakat kendileri ile doyum içindedirler. Hegel'in sözleriyle, "İdeal sanat eseri, karşımıza kutsanmış bir tanrı gibi çıkar. Nitekim Grek sanatının kutsanmış tanrıları için, sıkıntıda ve öfkede, sonlu alanlarda ve amaçlarda içerilen ilgilerde hiçbir derin ciddiyet yoktur ve tikel olan her şeyin olumsuzlanmasıyla birlikte kendilerine bu olumlu geri çekilme, onlara sükûnet ve huzur karakteristiği verir."[65] Bu dinginlik içindeki kendine-yeterli bireyselliğin güzelliği, tam da heykel sanatına özgüdür. Kendine yeterli olma öz-yasalılıktır. Böyle ideal bir birey, dışardan verilmiş bir yasaya göre eyleyemez. Kendinin yasası olmakla o, kendisi ile bağıntıyı, kendinde bütün olarak görür. İşte heykel sanatı, kendine yeterli olmanın ve bu anlamda özgürlüğün ne demek olduğunu estetik olarak ifade eder. Heykel sanatında, "bu huzur ve kendisi ile birlik olma durumuna, ancak kendisi de bu birlik ve huzur içinde varlığını sürdüren dışsal şekil karşılık gelir. Bu, *soyut uzaysallığına* uygun düşen şekildir."[66] İdealleştirilmiş insan bedeninin imgesi, uzaysal dışsallığm soyut bütünselliğinde yansır. Böylece, heykel sanatı, "ilahi olanı sonsuz sakinliği ve yüceliği içerisinde", zamanın dışında, hareketsiz; eylem ve durumların bozmadığı bir uyum içinde sunar.

Heykel sanatı, Grek tanrılarını karakterize eden *tözsel bireyselliği* tamuygun olarak ifade eden biçimi arar. Hegel'e göre, heykel sanatının görevi, insan şekli içine tinsel tözü yerleştirmek ve insan şekli ile tinsel tözü bir uyum içine sokmaktır; öyle ki burada, tine karşılık gelen bedensel şekil içinde tümel ve kalıcı öge öne çıksın ama yine de şekil bireysellikten yoksun olmasın.[67] Bu bakımdan, heykel sanatı, bazı bireylere özgü olup da diğerlerinde olmayan nitelikleri değil, fakat kendi sıfatıyla bireyselliğe ait nitelikleri sunmalıdır. Bu doğrultuda, heykel sanatı, insan bireyselliğini değişken ve gelip geçici yönlerinden arıtıp onda değişmez ve kalıcı olanı bulup göstermeye çalışır; insanın kalıcı özünü, bütün yüzeysel ve ilineksel özel-

65 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 208; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 157.
66 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 118; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 85.
67 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 372; *Aesthetics: Lectures on Fine Art II*, s. 718.

liklerinin kendisinden yalıtıldığı halis insan kişiliğini betimlemeye çalışır. Tanrıların estetik sunumunda doğal olandan çok tinsel olana vurgu yapıldığı için, insan biçimi, onu doğaya bağlayan eksikli özelliklerinden arıtılır. İnsan bedeninde, insanın hayvanlar dünyası ile akrabalığına işaret eden çizgiler ve şekiller en aza indirgenir. Magnus'un belirttiği gibi, "Greklerin tinsellik kavrayışı doğada temel buluyor olsa da, onlar doğal şeylerin kendilerini tinsel ya da ilahi olarak görmezlerdi. Bu yüzden, Grek tanrıları, çoğu zaman doğal şeylerle ilişki içinde bulunuyor olsalar da, onlar asla doğal olan tarafından sınırlandırılmazlardı."[68]

Grek tanrıları dış koşullar tarafından etkilenmeyen, beden ve kişilik bakımından değişmeyen kalıcı varlıklardır. Hegel'e göre, işte *ilahi olanı* niteleyen bu kalıcı öğeler, heykel sanatının, "bireyselliğin tek ve biricik Varlığı ve Varoluşu olarak" betimlemesi gereken şeydir. Heykelde, duyusal şeklin soyut ve dolayısıyla tümel karakterine tin yönünde karşılık gelen şey de işte tinin bu tümel ve tözsel özellikleridir. Bu bakımdan heykel *zamana* kayıtsız kalır; heykel, insan şeklini herhangi bir bağlamdan veya tikel durumdan bağımsız ve özgür bir konum içinde sabit kılmak suretiyle, onu gelip geçicilikten uzaklaşmış ve ilahilik özelliği kazanmış bir şekilde gösterir. Bütün Grek tanrı heykelleri, bu dünyaya ait olmayan o yüce sükûnetin, o *ölümsüzlere* özgü ihtişamlı huzurun damgasını taşır.

Hegel'e göre, "heykel tinin salt maddesel olanda kendisine kendisinin bir imgesini verme mucizesini gösterir; tin bu dışsallığı o şekilde biçimlendirir ki, onda kendisini kendisine mevcut kılar ve bu dışsallıkta kendi içsel doğasının tamuygun şeklini tanır."[69] Tin burada salt maddesel olana girmekte ve ona kendi *doğal* şeklini vermektedir. Bu, tinin soluğu tarafından canlandırılmış, bireysellik ve hayat verilmiş bir maddesel şekildir. Heykel *plastiğinde*, mimaride olduğu gibi inorganik maddenin uzayda bir organizasyonunu değil, fakat maddenin *organik* şekillenmesini buluruz. Heykel sanatını soyut geometrik biçimlerle iş gören mimariden ayırt eden yan, onun *organik biçimler* sunma

68 Magnus: *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, s. 140.
69 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 362; *Aesthetics: Lectures on Fine Art II*, s. 710.

yeterliğidir. Heykel üç boyutlu uzayı, içerisinde tinin içsel öznelliğinin görünüşe çıkabileceği organik biçimler halinde şekillendirir. İşte içerisinde insani ve ilahi özgürlüğün cisimleştiği maddenin bu *organik* şekli, *insan bedeninin* şeklidir. Tin burada kendisini insan bedeni şekline içkin olan öznellik ve bireysellikle tanımlar.

Grek heykel sanatı, insan biçimi içinde ilahi olanı *"özgür öznellik"* olarak sunmayı başarır. Duyusal şekil, burada "tinin gerçek hayatıdır, insan biçimi ve onun tinle kaplanmış nesnel organizm'idir."[70] Heykel sanatı tine bir beden vermiş ve tini bu şekil içinde ve bu şeklin ifadesi aracılığıyla görünür kılmıştır. Tinin insan bedeni içindeki bu somutlaşması, ruhun beden ile, kavramın gerçeklik ile bu *güzel* birliği, bize sanatın İdealini verir. Bir Grek tanrı heykeli, sanata özgü sunum tarzının ne olması gerektiğini bize gösterir; fakat bu heykel, aynı zamanda, kendisi aracılığıyla insanın ilahi olan ile özdeşliğini kavradığı ve insana insanın ne olduğunu gösteren saygı duyulan, kutsal bir nesnedir de. Bu heykellerde, insani ve ilahi olanın dolaysız duyusal birliğinin bir sunumunu buluruz. Bu sanatsal sunum, insanda ilahi olanın bir imgesini vermekle kalmaz; fakat insanı da ilahi olanın imgesiyle donatır. Grek heykel sanatının ayırt edici özellikleri, *somutluk* ve *insanilik*'tir. Tin ilk kez bu heykellerde olduğu şey olarak, insani öz olarak, maddesel mevcudiyeti içerisinde görünür. İdeal heykelde ilahi olanın cisimleşmesi, aynı zamanda insan olmanın özünü oluşturan değerlerin de cisimleşmesidir. Ölümsüzleri ve ölümlü kahramanları idealleştirilmiş bir doğalcılıkla betimleyen bu görkemli heykellerde, tinsel ve yaratıcı güçleri içinde insanın değeri ve onuru ışıldar. Bu bakımdan Grek heykelleri, eksiksiz biçimde erişilmiş insanlık idesinin (*Humanität*) en güzel sembolleri sayılır.[71] William Desmond'un belirttiği gibi, "Grek heykeli, insanlık tarihinin bir tür arketipini veya normunu, insanlık tininin estetik bir somutlaşmasını sağlamakla, bir anlamda, belki de tarihin ötesindedir."[72]

70 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 259; *Aesthetics: Lectures on Fine Art II*, s. 625.
71 Bkz. Desmond: *Art and the Absolute*, s. 108.
72 Desmond: *Art and the Absolute*, s. 108.

Fakat Hegel, bize insanın ne olduğunu göstermek suretiyle sanatın ne olduğunu gösteren, Grek kültürünün yaratmış olduğu bu klasik sanat İdealini, tinin *hakikati* bakımından eksikli bulur. Klasik sanatta tin kendisini duyusal insan biçimi içinde bilmekte, fakat kendisini henüz *tin olarak* bilmemektedir. Bu yetersizlikten ötürü, her ne kadar tarihin ötesine işaret ediyor olsa da, Grek tanrı heykellerinde cisimleşmiş olan sanatın bu saf *idealitesi* de, geçip gitmek zorundadır. Klasik sanat biçiminin sona ermesi, tam da bu sanatı karakterize eden biçim verilmiş *tinsel bireysellik* ilkesinin içerdiği problemlerle ilişkilidir. Hegel, klasik sanatın çözülüme uğramasını, klasik İdealde ilahi olanın *bireysellikle* sınırlandırılmış olmasına bağlar. Yani burada tinin kendisini kendisine sunumu, bireysel insan tini ve şekli ile sınırlı kalır. Hegel'e göre, "bu bireysellik, belirlenimleri kendinde ve kendisi için zorunlu olmayan ve baştan beri bir ilinekselliğe teslim olmuş ilahi bireyler topluluğu halinde bölünüp ayrılmıştı."[73] İşte bireyselliğin bir çok-çeşitlilik olarak ayrışması, tikel tanrıların *belirleniminde*, "ilahi olanın tözselliğini örtüp karartan bir ilinekselliği" kaçınılmaz kılmıştır.

Grek tanrılarını fazlasıyla sonlu ve insani hale getiren bu *ilineksellik* (olumsallık) yönünü, Grek trajik dram sanatında, kendine-yeterli bireysel eyleyiciler olarak tanrıların birbirleri ile girdikleri ilişkilerde buluruz: "Dram sanatı, heykele özgü kendine-yeterli bireyleri, kaidelerinden inmiş, eylem içinde ve yönetme tutkularını birbirlerine dayatma yönünde birbirleriyle çatışmaya girmiş olarak gösterir."[74] Tümel ve zorunlu olmayan ve yalnızca birbirlerine göre, yani *göreli* bir belirlenime sahip olan bu tanrıların hiçbiri, her şeyin temeli ve tözü olan Mutlak ile eşdeğer değildir. Dolayısıyla *olumsallıkları* içinde, bu tanrıların her biri, bir anlamda, egemen olamadıkları anlaşılmaz ve kavranılamaz bir zorunluluk kalıbı içine konulmuştur. Soyut ve şekilsiz olan bu zorunluluk, her şeyin temelindeki bir tümel güce işaret etmekteydi. İşte bilinemezliği ve kavranamazlığı içinde bu soyut güç, "*Yazgı*" (*Schicksal*) olarak hissediliyordu. Charles Taylor'ın belirttiği gibi, klasik sanatta, "İlahi olanın insanla uyumlu kılınması,

73 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 107; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 502.
74 Houlgate: *Hegel and the Arts*, s. 58.

ilahi olanı tikelleştirme pahasına başarılır; öyle ki bu durumda bir tanrılar çokluğu ortaya çıkar ve her şeyin üzerindeki mutlak güç, bu tanrılar çokluğunun gerisinde, onların bile tâbi olduğu bir yazgı biçimi içinde kalır."[75]

Tikeller olarak birbirlerinden ayrıldıklarında, tanrıların dışsal bir *yazgıya* tâbi olmak zorunda kalmaları, klasik sanat biçimini çözülüme uğratan etmendir. *Güzel bireysellik* olarak her bir tanrının ifade ettiği "kendine yeterlik" ve "kendisiyle uyum" şeklindeki *birlik* ile tanrıları birbiriyle ve yazgı ile anlaşmazlığa düşüren *çokluk* arasında bir çelişkinin ortaya çıkması, tanrıların tikeller olarak varoluşlarından tümel bir birliğe geçişlerini zorunlu kılar. (Tikel tanrılar çokluğu, mutlak bir tek Tanrıya yerini bırakacaktır.) Terry Pinkard klasik sanatın bu kusurunu, "kendine-yeterlik" olarak özgürlük kavrayışının içerdiği problemlerle ilişkilendirir. Ona göre, "Grek hayatının ve klasik sanatın problemi, özgürlüğün bu anlamının yalnızca tanrılar için değil fakat insanlar için de yaşanabilir olup olmadığıdır ve daha derin bir düzeyde, bizzat tanrılar için sürdürülebilir olup olmadığıdır."[76] Burada son sözü söyleyen, tragedyalarda olduğu gibi, *yazgı*'dır. Hem insanlara hem de tanrılara yüklenen *özgür öznelliğin*, yani Grek bilincinin *ilahilik* kavrayışının, yazgı tarafından sınırlandırıldığı anlaşılır. Bu özgürlük anlayışı, Greklerin İdeal güzele erişmelerini sağlamakla birlikte; onlara mutlak özgürlüğü getirememiştir. İnsan biçimi içerisinde tasarlanmış, öznel ve kendi-kendisini-belirleyen bu *ilahililikler çokluğu*, nihai kendini-belirleme gücünden uzaklaşmış olarak kavranır. Hegel bu durumda, Grek bilincinin sonlu öznellik ilkesini içerdiği ama sonsuz öznellik ilkesini içermediği sonucuna varır.

Klasik sanatta, ilahi olanın *insan tini* ve *bedensel şekli* ile sınırlandırılmış olması, klasik İdealin yazgısını belirler. Tümel ile bir tikeller-çokluğu, sonlu öznellik ile nihai bir tümel güç arasındaki karşıtlık, "sanatın güzel tanrılarını" çözülüme uğratır. Bu güzel tanrıların nihai yazgılarının kendi ellerinde olmadığı anlaşıldığında; Grek sanat bilincinin "özgür öznellik" olarak ilahilik kavrayışının yetersizliği ortaya çıkar. Artık ilahilik, salt

75 Taylor: *Hegel*, s. 477.

76 Terry Pinkard: "Symbolic, Classical, and Romantic Art" *Hegel and Arts* içinde, s. 15.

insan biçimi içinde *gösterilebilir* olmaktan çıkar. Hegel'in sözleriyle: "Kutsanmış tanrılar sanki kendi kutsanmışlıkları veya bedensel biçimleri için yas tutmaktadırlar. Onları bekleyen yazgıyı yüzlerinde okuruz ve bu yazgının, yücelik ve tikellik, tinsellik ve duyusal varoluş arasındaki çelişkinin fiilen ortaya çıkması olarak gelişimi, klasik sanatı yıkımına sürükler."[77] Tin, artık insan biçimli bu güzel tanrı figürlerinde huzur ve sükûn bulmaz olur ve kendi *içselliğine* (sonsuz öznelliğine) geri çekilir.

Hegel'in ortaya çıkışını öngördüğü çelişki, temelini, klasik bilincin ilahi olanı ve öznelliği *cisimleşmiş* olarak kavramasında bulur. "Grekler ilahi olanı, genel olarak öznelliği kavradıkları şekilde, cisimleşmiş olarak kavrıyorlardı. Hades'teki ruhlar bile cisimselliklerini kaybetmemişlerdir. Bu nedenle, onlar tanrılarını ve dolayısıyla (insan olarak) kendilerinin özünde ne olduğunu sanat biçimi içinde gösterebiliyorlardı."[78] Grekler için hakikat *görülebilir* bir şeydir. Bir Grek tanrı heykelinde, özne olarak ilahi olan dışsal bedensel biçimi ile zorunlu bir birlik içerisinde görünür. Ancak bu birlik, öznelliği (içselliği) tam da cisimleşmesi (dışsallığı) ile sınırlandırdığı için çözülüme uğrar: "Öznellik kendi içinde insani (sonlu) ve ilahi (sonsuz) öznellik şeklinde ikiye ayrılır, çünkü insan cisimleşir fakat tanrı cisimleşmez."[79] Böylece *öznellik* cisimleşmiş olarak kavranamayan, duyusal bedensel biçim içinde gösterilemeyen, *aşkın* ve *sonsuz* bir içselliğe yükselir.

Hegel'in "ondan daha güzel bir şey olamaz ve olamayacaktır" dediği klasik sanatın mükemmelliğinin ötesine geçen bir sanatsal ilerlemeyi (*romantik* sanat biçimini) mümkün kılan şey, işte tinin bu kendi mutlak içselliğinin bilincine varmasıdır. Romantik sanata yol açan, tinin kendinin-bilgisindeki bu ilerlemedir; tinin sonsuz *öznellik* olarak kendi hakiki doğasına erişmesidir. Gelgelelim, tinin kendi sonsuz öznelliğine bu yükselişi, sanatta değil; fakat dinde, Hıristiyanlığın ortaya çıkışı ile gerçekleşir. Grek çoktanrıcılığının tersine, Hıristiyanlık ilahi olanı *saf tin* olarak, tek ve görünmez Tanrı olarak kavrar. Bu Tanrı insan

77 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 86; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 485.
78 Bungay, Stephen: *Beauty and Truth*, Oxford University Press, New York 1987, s. 60.
79 Bungay: *Beauty and Truth*, s. 121.

zihni için belirlenimli ve anlaşılır hale gelmek için, estetik ifade verilmeye gerek duymaz; çünkü o, dini duyguda ve inançta eksiksiz olarak kavranabilir. Dolayısıyla ilahi olan (ve insanın özünde ne olduğu) artık sanatta gösterilemez olur; çünkü Hıristiyanlıkla birlikte İlahî olan, artık tin içerisinde *tin olarak* bilinir hale gelmiştir. Tinin varoluşu (Tanrının belirlenimli varlığı) artık dışsal duyusal biçim değildir; fakat "tinsel öznelliğe yükseltilmiş duyusal"dır.

Grek "sanat-dini"nin çözülüşü, sanat ile dinin birbirinden ayrılması ile sonuçlanır ve romantik sanata yol açan da sanatsal ya da kavramsal bir dönüşüm değil; fakat işte bu olgudur. İnsanın kendisini ve ilahi olanı anlaması ile sanatsal sunum tarzı arasındaki *özsel* bağıntının kopması, sanatın anlamında ve sosyal statüsünde köklü bir değişime işaret eder. Sanat Mutlak üzerinde nihai söz sahibi olmaktan çıkar ve kendisini kendi ötesindeki birşeye, Mutlağm daha yüksek bir bilinç tarzına, yani dine tâbi kılar. Şimdi din (Hıristiyanlık) hakikatin tümel bilinci olarak, (romantik) sanatın özsel öndayanağını oluşturur. Bundan ötürü romantik sanat, *sanat* olarak, hakikat içeriğini yalnızca estetik seyir için ve yalnızca sanatsal sunum içinde meydana getiren bir sanat değildir. Onun içeriği, sanat alanının dışında, inançta ve dini duyguda zaten mevcuttur. Romantik sanat, yalnızca bu mevcut içerik için sanatsal bir biçim bulur. Romantik sanat özünde, yani zorunlu olarak, açıkça Hıristiyan olmasa da; kendisini mümkün kılan *tinsel içeriği*, Hıristiyan dininde bulur. Hıristiyanlık insanlığın anlamının "sonsuz öznellik" olduğunu açımlar. Tin, Hıristiyanlık deneyiminde, dolaysız dışsal varoluşunu aşmış ve mutlak bağımsızlığını kazanmıştır. Bu tin kavrayışı romantik sanata, klasik sanat biçiminin ve onun ifade tarzının ötesine ve üzerine çıkan bir tinsel içerik kazandırır. Sanatın amacı bakımından, klasik sanat, güzeli yaratma yeterliği yönünden romantik sanattan daha üstündür; fakat tinin gelişimi açısından, romantik sanat, klasik sanattan daha fazla tinsellik yeterliğine sahiptir. Ancak romantik sanat, 'sanatın İdeali'ni aşmakla bir bakıma sanatın sınırlarını da aşar.

O halde, "dolaysız duyusal şekli içinde tinin güzel görünüşünden daha yüksek birşey vardır; bu şekil tin tarafından

kendisine tamuygun olarak yaratılmış olsa bile."[80] Çünkü tinin güzel görünüşünü oluşturan tinsel ve duyusalın mükemmel birliği, tinin *hakiki* kavramına, özellikle tine ait *içselliğe* karşıt hale gelmiştir. İşte tinin bu ilerlemesi, dışsal duyusal görünüşünden kendi içselliğine geri dönüşü, romantik sanat biçimini karakterize eden özelliktir. Sanatsal bilinç, bu evrede, hiçbir cisimsel şeklin, öznelliğin içsel derinliğini ifade edemeyeceğinin farkına varır. Romantik sanatta "tin, hakikatinin cisimselliği içine dalmasından ibaret olmadığını bilir" ve bunun sonucunda "tin cisimsel olan içindeki bağdaşmasından kendisine, kendi içinde kendisi ile bir bağdaşmaya geri itilir."[81] Klasik İdealin içerik ve biçim özdeşliğini parçalayan bu *gelişmiş* tinsel içerik, kendisini dışsal biçiminden ayırır ve içsel olanın sonsuzluğuna geri çekilir. Klasik birlik, kendisine geri çekilen tin ile duyusal görünüşün birbirinden ayrılması ile parçalanır: "İdealin yalın ve yekpare bütünlüğü, kendinde var olan öznellik ile dışsal görünüşün ikili bütünlüğü halinde çözülür ve ayrışır; öyle ki bu ayrılma sayesinde tin kendi içsellik öğesi içinde daha derin bir bağdaşmaya erişir."[82]

Böylece romantik sanat, bir kere daha –sembolikte olduğu gibi– duyusal sunuma karşı duran bir içeriğin *aşkınlığı* ile yüz yüze gelir. *Sanat* olmak bakımından *duyusal* ile sınırlanmış olduğu için, romantik sanat, bu durumda, tam olarak ifade edemediği bir içeriğe işaret edebilecektir ancak. Burada da, sanatın içeriği biçimine yalnızca *olumsal* bir şekilde bağıntılandığı için, sanatsal sunum yeniden *sembolik* olur: "Sanat, bir kere daha İdea'ya tamuygun olmaması anlamında sembolik hale gelir."[83] Fakat burada, İdea ile duyusal şeklin birbirinden ayrılması ve birbirine ilgisiz kalması, sembolik sanatta olduğu gibi İdeanın kusurluluğundan ileri gelmez; fakat tersine, duyusal şeklin İdeayı ifade etmede yetersiz kalmasından ileri gelir. Böylece romantik sanatta anlam, bir kere daha, sanatsal şeklin dışına çı-

80 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 128; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 517.
81 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 128-129; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 518.
82 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 128; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 518.
83 Taylor; *Hegel*, s. 478.

kar. Romantik sanat, din tarafından verilmiş olan *aşkın* içeriği (sonsuz öznellik), duyusal cisimleşme içinde estetik seyre dolaysız biçimde sunamaz; fakat onu ancak sembolik dolayım aracılığıyla ifade eder. Romantik sanatta tin, bu şekilde, duyusal dışsallığının ötesine kendi öznel içselliğine işaret eder. Romantik sanat, tinsel ile duyusalın, anlam ile şeklin ideal birliğini (güzeli) sunmaktan çok; bu ideal birliği parçalamak pahasına, bu birliğin ötesindeki ve üzerindeki bir tinselliğe işaret eder. Hegel'e göre "bu yeni içerik de kendisini *güzel* kılmak amacı taşıyor olsa da, yine de şimdiye kadar açıklandığı anlamda güzel onun için ikincil bir şey olarak kalır ve güzel, sonsuz tinsel öznellik olarak mutlak içsel hayatın *tinsel* güzelliği haline gelir."[84]

Hıristiyan dininde, tinin *tin biçimi* içerisinde kendisini "sonsuz öznellik" olarak bilmesi, artık hakikatin güzelde / sanatta 'kendi evinde' olmadığını belirtir. Mutlakın hakikati, sanattan bağımsız olarak dini *tasarımda* mevcut ise; nasıl olup da bu hakikat (yeni bir) sanatı mümkün kılabilmektedir? Dinde *açımlanmış* hakikat niçin sanatsal *sunuma* gerek duymaktadır? Hegel bunu Mutlağa içkin olan *edimsellik* uğrağı ile açıklar: "Kendi sıfatıyla mutlak öznellik, eğer kendi özüyle bağdaşan *edimsel* öznellik olmak için dışsal varoluşa ilerleyip, sonra da bu gerçeklikten yeniden kendine geri çekilmeseydi; sanattan kaçardı ve yalnızca düşünme ile erişilebilir olurdu."[85] Hegel'in Mutlak tasarımı, yalnızca içsel olarak ayrımlaşmamış soyut bir varlık tasarımı değildir; o tin olmak için *edimselleşmek* zorundadır. İşte edimsel tin olarak kendisine varoluş veren, kendisini bilen ve gerçeklik içerisinde etkin olan bu Mutlak tasarımı, Hıristiyan Tanrı kavrayışı ile örtüşür. Hegel'e göre bu Tanrı, "kendisini edimsel ilahi öznellik olarak şekillendirmeksizin, yalnızca doğayı ve sonlu insan varoluşunu iptal eden kıskanç bir Tanrı değildir."[86] Tersine bu Tanrı, İsa'nın hayatmda, acı çekmesinde, ölümünde ve yeniden doğuşunda, inananlar için, ete kemiğe bürünür ve *görünür* olur. Kendisini bu şekilde *gösteren*

84 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 129; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 518.
85 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 130; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 519.
86 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 130; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 519-520.

ve *açık kılan* Mutlak, sanat tarafından kavranabilir ve sunumu yapılabilir bir özellik kazanır.

"Sonsuz öznellik" olarak *aşkın* içeriğin bu şekilde *somutlaşması* ve bir *dini duygu* haline gelmesi, romantik sanatı mümkün kılan etmendir. Hegel Hıristiyan öğretinin insanbiçimciliği çok daha ileri götürmek suretiyle, sanatsal sunuma imkân veren böyle bir *somut* içeriğe eriştiğini belirtir. Grek tanrıları Grek estetik hayalgücünün ürünleriydi ve halis varoluşa sahip varlıklar değildi. "Klasik tanrılar varoluşlarını yalnızca tasarımda elde ediyorlardı ve onlar yalnızca taşta ve bronzda ya da görüde (estetik seyirde) vardırlar; et ve kanda ya da (orada) mevcut edimsel tinde değil."[87] Hegel'e göre, Grek tanrılarının insanbiçimliliği hem tinsel hem cisimsel olarak *edimsel* insan varoluşundan yoksundu. "Etteki ve tindeki bu edimselliği, ilk defa Hıristiyanlık Tanrının belirlenimli varoluşu, hayatı ve etkinliği olarak önümüze getirir."[88] İşte romantik sanatın esin kaynağı, *somut tin* olarak bu yeni Mutlak anlayışının derin hakikatidir. "Bu yeni içerik sanatsal kavrayış tarafından bilince getirilmez; fakat edimsel bir olay olarak, ete kemiğe bürünmüş Tanrının tarihi olarak dışardan verilir."[89]

Dini romantik bilincin sanata gerek duyması da bundan ötürüdür. Dini romantik bilinç sanata gerek duyar, çünkü dini romantik bilincin temelini oluşturan "olay", yani Tanrının İsa'da ete kemiğe bürünmesi, sanat olmaksızın somutluğunu ve edimselliğini kaybederdi ve bir daha ele geçirilemez olarak kalırdı. Sanat dini bilincin kökensel (orijinal) içeriğini yeniden yaratmakla, bunun olmasını önler: "Olmuş bitmiş tarihsel bir olay olarak Tanrının edimsel görünüşü, yalnızca sanatta tekrarlanır ve sürekli olarak yenilenir, yeniden canlandırılır."[90]

İmdi, romantik evrede, *ilahi olan*, artık *hayalgücünün* meydana getirdiği bir *tasarım* olarak değil; fakat *olgusal* bir mevcudiyet olarak edimsel tarih içinde açık kılınmıştır. Böylece de tinin, ebedi ve sonsuz olanın, kendi hakikati (*edimselliği*) içinde

87 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 112; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 505.
88 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 112; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 505.
89 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 112; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 506.
90 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 150; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 535.

ne olduğu insanın sonlu bilincine açık kılınmıştır. Jean Hyppolite, *Mutlak* kavrayışındaki bu dönüşümü, *öznelliğin* gelişmesi olarak şöyle yorumlar: "Henüz yalnızca tasarım olan Grek tragedyası, daha sonra Hıristiyan dramı haline gelecektir: edimsel tarih içerisinde oynanan Tanrının hayatı ve ölümünün dramı. Böylece bu diyalektik nesnel ve aşkın sanat eserinden öznelliğe, doğadan tine, şeylikten 'ben'e, tözden özneye ilerler."[91]

Tanrının ete kemiğe bürünmesi ile yani tarihsel *İsa* figürü ile bilince verilen, *insani* ve *ilahi* olanın birliğidir. Fakat bu birlik, *klasik* sanatta olduğu gibi yalnızca dışsal duyusal bir birlik değildir; insani olanın ilahi olanla *içsel öznel* birliğidir. Bireysel bilinç Tanrıya yükselir, ama Tanrı da kendisini bireysel bilinçte gerçekleştirir. İnsan öznelliği, tamamlanışına, ancak ilahi öznellik ile birlik haline gelmek suretiyle erişebilir. Buna karşılık ilahi öznellik de, ancak insan öznelliği aracılığıyla edimsel (gerçek) hale gelebilir ve kendisini bu şekilde tamamlayabilir. Romantik sanat tinin kendisi ile bu bağdaşmasını, insan öznelliğine bürünen ilahiliği dışsal duyusal sunum içinde *göstermek* suretiyle bilince getirir. Romantik sanatın üstlendiği görev, sonsuz olanın anlamının insanda içselleştirilmesidir, bu da sanatın duyusal dışsallıktan geri çekilmesi ile birlikte gider: "Edimsel bireysel insan Tanrının görünüşü olduğu için, sanat şimdi ilk defa olarak insan biçimini ve genel olarak dışsallık tarzını Mutlağın bir ifadesi haline dönüştürme hakkı kazanır; ama yine de sanatın yeni görevi, ancak bu insan biçimi içinde içselin dışsal cisimsellik içine dalmasını değil, fakat içselin kendine geri çekilmesini, bireydeki tinsel Tanrı bilincini, seyrin önüne getirmekten oluşabilir."[92]

O halde romantik sanatı mümkün kılan şey, tinin tam da içselliği içinde dışsal ve duyusal olana ilerlemesi ve bu dışsallık öğesinden kendisine geri çekilmesidir. Burada tin, dolaysızlığına ve sonluluğuna olumsuzlayıcı şekilde döner, onu alt eder ve bu özgürleşme ile sonsuzluğunu ve kendi içinde mutlak bağım-

91 Hyppolite, Jean: *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*, Çev.: Samuel Cherniak-John Heckman, Northwestern University Press, Evanston 1974, s. 549.

92 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 131; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 520.

sızlığını kazanır. İsa'nın hayatı, ölümü ve yeniden dirilişinde tinin bu hakikatini buluruz. İnsan-Tanrının (İsa'nın) ölümü, bize tinin sonlu dışsal varoluştan kendi sonsuz içselliğine geri çekildiğini gösterir. Bu dramatik olay, insani ve ilahi olan arasında her türden *dışsallık* bağıntısını ortadan kaldırır; insan artık ilahi olanı yalnızca kendi *içsel öznelliğinde* bulacaktır. Mutlakı töz olarak değil fakat özne olarak kavrayan bu öz-bilinçli tinsel içsellik, *"tinsel öznelliği"*, romantik sanatın ilkesi olarak koyar. Mutlak, sanatın nesnelliğinden (dışsallığından) çıkıp öznenin içselliğine çekildiği için, şimdi zihin, duygu, içsel öznel hayat esas faktör haline gelir.

Bu durumda, romantik sanat artık duyusal dışsallığı, tinin cisimleşmesi olarak alamaz. Dışsal duyusal görünüş, tinin *içsel hayatını* ifade edemez. Ama yine de, sanat-kavramı gereği, romantik sanatın içeriği, dışsal duyusal bir *biçimi* gerektirir. Romantik sanatın açık kılmaya veya dışsallaştırmaya çalıştığı şey, bizzat tinin *içsel* hakikatidir. Fakat bu içsellik *kendi sıfatıyla* sunulamaz; Hegel'in belirttiği gibi, o "dışsal olanda, ancak dışsallıktan kendisine geri çekiliyor olarak görünüşe gelebilir."[93] Romantik sanat içsel hayatı ifade edecekse eğer, o bunu, dışsal olanın yetersiz bir varoluş olduğunu göstermek ve içsel olana, ruha, duyguya işaret etmek suretiyle yapabilir. Tin burada klasik heykel sanatında olduğu gibi, açıkça ve dolaysız biçimde sunulmaz; romantik sanatın görünür kıldığı şey, yalnızca tinin duyusal ve dışsal olandan kendini geri çekmesi, kendi içselliğine dönmesidir. Romantik resim sanatı, "tinin kendi içselliğine çekilirken duyusal dışsallıkta bıraktığı izleri görünür kılar."[94] Bu duyusal izlerin sunumu aracılığıyla, romantik sanat, tinin sonsuz öznelliğini ifade etmenin yolunu bulur. Romantik sanata özgü bu sunum tarzında, tin duyusal aracılığıyla ve duyusalın ötesinde *ışıldar*. Ortaçağ Hıristiyan resim sanatında, İsa ve Meryem tasvirlerinde, tinin kendi içselliğine bu geri çekilişini, sonsuz öznelliğe bu yükselişi, *duyusal izi* içinde görebiliriz. Bu

93 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, s. 27; *Aesthetics: Lectures on Fine Art II*, s. 805.

94 Sallis, John: "Carnation and The Eccentricity of Painting" *Hegel and The Arts* içinde, s. 105.

tasvirler, seyreden özneyi, dışsal duyusal nesnenin bilincine vardığı zihin durumundan çıkarıp kendi içine, kendi ruhunun seyrine ve ilahi olanla içsel birliğinin duygusuna götürür. Romantik sanat, bu şekilde, sonlu özneyi, kendi ötesine, kendi olumsuzuna, sonsuz öznelliğe açık kılar; ilahi olanı insan bilincinde meydana getirmeye ve muhafaza etmeye çalışır.

İmdi, "sonsuz öznellik" olarak Mutlak, kendi sıfatıyla sanatta görünemez, ortaya çıkamaz. Dolayısıyla bu içkin tümel Mutlak, ancak *insanda* kendinin bilincine vardığı ölçüde romantik sanatın içeriğini oluşturabilir. Ancak *tin* olarak edimsel hale gelebilen mutlak hakikat, bu yüzden kendisini yalnızca *insanda* açık kılabilir. Tanrı artık sanatsal sunumda bilincin bir nesnesi haline gelemediği için, romantik sanat ancak insan öznelliğinin Tanrı ile ilişkisini ifade edebilir. Tanrı ile bu ilişki ve onunla bağdaşma, tamamen içsel hayatın bir edimidir. Bundan ötürü romantik sanatta, içsel hayatı içindeki edimsel bireysel özne sonsuz bir değer kazanır. Her bireysel özne ilahilikten pay alır; İsa'da, Tanrı ile bağdaşmasının içgörüsünü bulur. Tinin kendisi ile bu bağdaşması, Tanrı'nın dünyada görünüşü ile bizim görüşümüze getirilmiştir. Birey olarak İsa, kendi tarihi içerisinde insani ve ilahi kişiliğin bağdaşmasını görünür kılmıştır. "Bu bağdaşmanın özü mutlak özsellik ile bireysel insan öznesinin birliğidir, bireysel insan Tanrıdır ve Tanrı bireysel insandır. Demek ki, insan tini, kavramı ve özü içinde, kendinde *hakiki* tindir ve her bireysel özne, insan olarak, Tanrının bir amacı olmasından ve Tanrı ile birliğinden ötürü sonsuz bir talihe ve öneme sahip olur."[95] Tanrı ile içsel öznel birliğinin bilinci, her bireysel özneyi kendinde sonsuz bir değer haline getirir. Romantik sanat insandaki Tanrı bilincini duyusal biçim içinde sunmak suretiyle, mutlak hakikati duyguya açık kılar. Romantik sanat, böylece, tinin mutlak *içselliğini* insani görünüş tarzı olarak edimsel varoluşu içerisinde ifade eder. İnsan ve onun bağıntı içinde olduğu dünyanın bütünü, romantik sanatın öz-bilinçli öznelliği ifade etmede kullandığı tüketilemez bir malzeme haline gelir. İnsan deneyiminin bir parçası olan her şey, bu temel

95 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 147-148; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 534.

öznel içsellik içeriğini belirttiği sürece romantik sanatta yer bulabilir. Böylece insan, tüm kusur ve hatalarıyla birlikte, romantik sanatın konusu haline gelir.

Romantik sanat evresinde, tin dışsal varoluşundan ayrı olarak kendinde kendisinin bir anlamına (öznellik) sahip olduğu için; dışsal görünüş, görünüşün güzelliği, özsel önemini kaybeder ve anlamın *zorunlu* bir bileşeni olmaktan çıkar. Dolayısıyla romantik sanatta biçim ve içerik bağıntısı *olumsal* (ilineksel) hale gelir. Duyusala *aşkınlığından* ötürü kendi sıfatıyla öznellik, *gerçek şekli* içerisinde dışsal olana dolaysız olarak sahip olamaz; bundan ötürü *dolaylı olarak* 'her biçim' tarafından ifade edilebilir. Böylece romantik sanatın *biçimi*, 'dışsal ifade', serbest bırakılır. Bu dışsallık doğanın, gündelik hayatın, empirik ve insani olanın bütün biçimlerine bürünebilir. Hegel'e göre, bu *öznellik* kendisini *ilineksel*, *sonlu* biçimler içerisinde ifade etmek zorundadır; çünkü Tanrının kendisi sonlu insan biçimi içersine girmiştir ve İsa figüründe, empirik olanı kutsamış ve gerçek dünyayı sanatsal sunum için değerli hale getirmiştir: "Bu dışsallık gündelik hayatın, empirik insaniliğin biçimine bürünmek zorundadır; çünkü burada (romantik sanatta), Tanrının kendisi, Mutlakın kavramında bulunan mutlak karşıtlığı dolayımlamak ve bağdaştırmak için sonlu, zamansal varoluşa inmiştir."[96] Gerçi romantik sanatta da içerik ve biçim arasında bir karşılıklılık talep edilir; ama yine de içeriğin özgül şekli, burada içeriğe kayıtsızdır ve bu şekil sonlu empirik varoluşun olumsallıklarından arındırılmış değildir. Çünkü romantik sanat, klasik heykel sanatında olduğu gibi, sunumunu yaptığı dışsal nesneleri idealize etmez; bu nesnelerdeki doğal ve ilineksel olan şeyleri elemez. Bu yapısal özellik, romantik sanata bir *gerçekçilik* (realizm) karakteri verir.

Hegel'e göre, romantik sanatın içeriği "dışsal biçimine *kendisi için* değil fakat başkası için sahiptir."[97] Romantik evrede, ilahi olan, varoluşuna kendinde sahip olduğu için, kendisi için dışsal ifadeye gerek duymaz; fakat insanın onu görmesi için dışsal ifadeye (sanata) gerek duyar. Romantik bilinç İdea-

96 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 145; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 532.
97 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 145; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 532.

yı, kavram ve gerçekliğin, iç ve dışın, *içerik* ve *biçimin* çözülmez birliği olarak görmez; fakat olumsal (ilineksel) bir birlik olarak görür. Bundan ötürü romantik sanat, dışsallığı kendi yolunda özgür ve serbest bırakır. İnsan deneyiminin bir parçası olan her şey, tüm doğa nesneleri, manzaralar, her türden insani olay ve durumlar, içsel öznelliği ifade etmek için kullanıldıkları sürece romantik sanatın konusu olur. Romantik sanat bütün bu dışsal dolaysız malzemeyi, onların ötesinde bulunan bir şeyi, "ruhun güzelliğini, içselliğin yüceliğini, duygunun kutsallığını" ifade etmek için kullanır. Dışsallığın büründüğü biçimlere, ister insan biçimi olsun ister bir doğa nesnesi olsun, hiç bakmaksızın romantik sanat tözsel içeriği olarak öznel duyguyu alır. Romantik sanat, "içsel olanı dışsal nesnellik biçimi içinde görünün (algının) önüne getirir, fakat onun ifade ettiği gerçek içeriği duygulandırıcı öznelliktir."[98]

Romantik sanatın din tarafından biçimlendirilen ilk evresinde, bu duygulandırıcı tinsel içeriği oluşturan şey *"ilahi öznellik"*tir. Burada, insan öznelliğine bürünen ilahilik dini bir görüş (vizyon) içerisinde ifade edilir. Romantik sanat ilahi öznelliği ifade etmek için, "dini çevre"den devşirdiği imgeleri kullanır. İsa'nın hayatı, ölümü ve yeniden dirilişi, Meryem'in ve Kutsal ruh tarafından etkilenmiş azizlerin hikâyesi, romantik resim sanatının merkezinde bulunur. Hıristiyan resim sanatı dini figürlerin insan biçimi içinde betimlenişini, onların öznel duygularını bu biçim içerisinde aktaracak şekilde gerçekleştirir. İnsan biçimi burada dolaysız insan bireyselliğini aşan bir öznelliği, ilahi öznelliği ifade edecek şekilde sunulur. Bu tasvirlerin sunumunu yaptığı şey, insan ruhunun Tanrı ile bağıntısıdır. İnsan biçimi içindeki dini figürler, ilahi ve insani olanın birliğini sembolize eder. Hıristiyanlığın açık kıldığı iç dünya, bir duygu dünyasıdır, Tanrının insan için duyduğu sevgidir. Hıristiyanlık, Tanrının sevgisinin insanda ortaya çıktığını ve inananlar için, İsa'nın hayatı ve ölümünde, Meryem'in ve Azizlerin hayatında görünür kılındığını kabul eder. Bundan ötürü Tanrının sevgisi, sanatta duyusal görünüş içerisinde ifade edilebilir. Hegel'e göre insanın sevme yeteneğine sahip olması, in-

98 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, s. 25; *Aesthetics: Lectures on Fine Art II*, s. 804.

sanda ilahi olanın mevcudiyetinin en yüksek kanıtıdır. Bundan ötürü *Sevgi*, romantik sanatın duygulandırıcı içeriğinin merkezini oluşturur.

Hegel, olumlu şekli içinde sevgiyi, "insan ile Tanrı arasındaki bağdaşmanın duygusu" olarak belirler. Romantik sanatta öznellik, "yalıtılmış kutsallığı içindeki bir Grek heykeli gibi kendinde kalmaz", kendisinden çıkıp bir başkası ile bağıntıya girer ve bu başkasında kendisinin daha derin hakikatini bulur. Romantik ideal, bir başka tinsel varlıkla bir ilişkiyi ifade eder; duygu derinliğine öylesine bağlı bir ilişkidir ki bu, ruh ancak bu başkasında, içselliği içinde kendisini yaşar, kendisi ile birliğine erişir. Bu tinsel bağdaşma, Ben'in başkasındaki bu hayatı, başkasında kendisi ile bir olma, Hegel'e göre, sevginin tinsel derinliğidir. "Sevginin hakiki özü, insanın kendi bilincinden vazgeçmesi, kendisini bir başka bende unutması ve aslında bu kendini bırakma ve unutmada ilk defa kendisine sahip olmasıdır. Tinin kendisi ile bu bağdaşması ve kendini bütünlük olarak gerçekleştirmesi, Mutlak olandır."[99] Sevgide sonlu özne kendi başkasında kendisini kaybeder ve onda kendisini sonsuz öznellik olarak yeniden bulur. Romantik sanat, tinin kendisi ile bu içsel bağdaşmasını ve Mutlak hale gelişini, insan ile Tanrı arasındaki bağdaşmanın duygusunu, *sevgiyi*, kendi sıfatıyla *tinsel güzeli* sunmak suretiyle gösterir. Hegel, Kutsal Aile'yi, özellikle de Meryem'in oğluna duyduğu sevgiyi, romantik sanatın en güzel içeriği olarak görür: "Böyle güzel bir şekilde, annelik sevgisi, resim sanki tinin resmiymiş gibi, bizzat tinin yerine romantik sanata girer; çünkü tin sanat tarafından ancak duygu biçimi içinde kavranabilir kılınır ve birey ile Tanrı arasındaki birlik duygusu, en kökensel, en gerçek ve canlı şekilde yalnızca Meryem'in annelik sevgisinde mevcuttur."[100]

Dini figürlerin bu tasvirinde algımıza sunulan şey, bedenin dışsallığından sevginin derin içselliğine çekilmiş bir tinselliktir. Romantik güzelin büründüğü biçim, klasik sanatta oldu-

99 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 155; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 539-540.

100 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 158; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 542.

ğu gibi idealleştirilmiş bedensel şekil değil; fakat içsel duygu ve sevgi ile kaplanmış insan biçimidir. Böyle bir güzel, artık saf güzel değil, fakat tinsel *içselliğin* güzelliğidir. Romantik sanatta, sanat güzelliğinin İdeali, biçim ve içeriğin özdeşliği olarak *"sanatsal güzel"*, yerini *"tinsel güzelliğe"* bırakır; öyle ki artık sanat saf güzel değildir, o güzel olmayanı da içine alır. Artık sanat eserleri, biçim ile içerik özdeşliği ölçütünü yerine getirdikleri için değil; fakat öznel (dini) duyguyu ifade ettikleri ölçüde güzel sayılırlar. Böylece *estetik öznellik* ile *güzel nesnellik* arasında bir kırılma ortaya çıkar ve bu da güzel için rahatsız edici sonuçlar doğurur. Nitekim Hegel, öznellik ilkesinin, tinin bedeni (cisimselliği) ile mükemmel birliğinden vazgeçmeyi ve içsel olanın dışsal olana üstünlüğünü vurgulamak için bedeni az ya da çok olumsuz olarak konumlamayı gerektirdiğini belirtir. Tinin kendisi ile bağdaşma sürecindeki mücadele ve savaş, acı, ıstırap, ölüm, tinin ve bedenin çektiği azap, romantik sanatın sunumlarına *güzelin huzursuzluğu* olarak yansır. Güzelin İdealindeki öncesiz sonrasız sükûnet, romantik sanatta yerini eylem ve çatışmaya bırakır.

Hegel, resim sanatını içsel öznellik ilkesine en uygun düşen sanat olarak görür. Resim sanatı, sanatsal *ifade aracının* duyusal dışsallıktan tinsel içselliğe yükselişinin ilk basamağıdır, onu sırasıyla müzik ve şiir izler. Resim sanatı dışsal şekli içsel hayatın bir ifadesine dönüştürür; bunu da, üç boyutlu uzayı ve nesneleri iki boyutlu bir yüzey üzerinde betimlemek suretiyle gerçekleştirir. Resim sanatı uzayın bir boyutunu iptal etmek suretiyle, maddesel olanı doğal varoluşundan koparır ve onu hayali bir uzay içerisinde şekillendirme imkânı kazanır. Böylece resim, dikkati cisimsel hareketin fiziksel uzayından, hayalgücünün ve tinin içsel uzayına yöneltir. Figürlerin içsel öznelliğini yansıtmaya elverişli hayali bir uzaydır bu. Böylece resim sanatı, dışsallığın *aynasında* tinin içsel hayatını *içsel olan* olarak ifade edebilme yeterliği kazanır.

Resim sanatı bu içselliği bedensel organlar aracılığıyla, özellikle de *bakış* ve *yüz ifadeleri* aracılığıyla görünür kılar. Işık ve rengi kullanmak suretiyle ayrıntıları eksiksiz biçimde betimleyen resim, duygunun ve öznel içselliğin derinliğini bir *bakışta*,

bir *çehrede* yakalamamızı sağlar. Hegel Grek heykelinde böyle bir *öznel içsellik* ifadesini bulamadığımızı belirtir: "Yalınlığı içinde ruhun ifadesi, yani gözlerdeki ışık bu heykellerde bulunmaz. Onlar görme'den yoksundur ve onların iç varlığı, gözün açık kıldığı bu tinsel yoğunlaşma içinde kendini-bilen içsellik olarak, bu heykellerden dışarıya bakmaz. İzleyici bu şekillere baktığında, ruh ruh ile, göz göz ile karşılaşmaz. Oysa ki romantik sanatın Tanrısı, içsel öznel görme ve bilme olarak ortaya çıkar ve kendi iç varlığını insanın iç varlığına açar."[101] Resim sanatının ışık ve renk aracılığıyla oluşturduğu hayali (içsel) uzay, bu tinsel iletişimi mümkün kılar; resme esin veren öznelliğin onu seyreden topluluğa "sirayet etmesini" sağlar. "Resim sanatında, bizzat ilahi olan kendinde tinsel canlı, özne olarak görünür; bu tinsel, canlı özne topluluğun içine girer ve her bireye kendisini tinsel topluluğun içine koyma ve onunla bağdaşma imkânı verir."[102] Sonsuz öznellik tinsel ışık olarak topluluğa yayılır. Böylece resmin tinsel ve duygulandırıcı içeriğine dahil olmak suretiyle sonlu öznel izleyici, kendisini bir 'başka'da tanır; sonlu öznelliğin ötesine, sonsuz öznelliğe geçer ve böylelikle de sanat eserini bütünler.

Romantik resim sanatında Tanrı aşla bilincin bir nesnesi haline gelmez, fakat hakiki ve yaratıcı bir "Başka" olarak kalır; bundan ötürü resim sanatı, ancak insan öznelliğinin Tanrı ile olan *ilişkisini* ifade edebilir, ilahi ve insani öznelliğin birbiriyle bağdaşma duygusunu verebilir. Bundan ötürü resim sanatı, bizzat insan *ruhunu* yaratıcı çalışmasının konusu haline getirir ve dışsal şekil ruh önünde önemini kaybeder. *Estetik öznellik* uğrağı, giderek *güzel nesnellik* uğrağı üzerinde üstünlük kurar. Kendi içsel gerçekliğini *telkin etmek* için, romantik öznellik, sanat eserinin dışsallığından çıkıp kendisine geri dönüyor olarak görünür. Resim sanatı bu içselliğe dönüşün duyusal izlerini görünür kılar; resim, cisimleştiremediği bir tinsel anlamın (sonsuz öznelliğin) duyusal tanıklığını üstlenir ve bunu da, esas olarak, insan çehresine ve bakışlara verdiği *ifadesellik* ile sağlar. Hıristiyan re-

101 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 131-132; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I* s. 520-521.

102 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, s. 17; *Aesthetics: Lectures on Fine Art II*", s. 798.

sim sanatının tasvirlerinde, öznel duyguyu aktarabilen bu ifadeselliği buluruz. Bu tasvirler izleyiciyi, duyusal şeklin ötesinde var olan bir tinsel hakikat ile ilişkilendirir; bu özelliklerinden ötürü de aynı zamanda ibadet nesnesi olarak iş görürler.

Dini hakikatlerin estetik sunumu olarak başlayan romantik sanat, kendi iç dinamiği doğrultusunda *öznel bireysellik* olarak insanlığın hakikatine ilişkin bir kavrayış geliştirir ve *laik* sanat haline gelir. Modern Avrupa sanatına karşılık gelen bu evreye geçiş, Hegel'e göre, tinin *sonsuz öznelliğinin* dünyevi olana, doğal ve insani olana *girişi* ile gerçekleşir. Tin, Hıristiyanlık deneyiminde dolaysızlığını ve sonluluğunu olumsuzlayarak kendisine geri dönmüş ve bu özgürleşme ile sonsuzluğunu ve mutlak bağımsızlığını kazanmıştır. Tinin kendisi ile bu bağdaşma sürecinde, *yürek*, dünyevi olanı, doğal ve insani olanı feda etmiş ve kendi içselliğine çekilmiştir. Şimdi bu sonsuzluk ve mutlak bağımsızlık, "tinin içkin ilahiliğinden dünyevi gerçekliğe geçer. Burada kendi sıfatıyla özne kendi gözünde olumlu hale gelir ve bilincinin tözü ve varoluşunun ilgisi olarak bu olumlu öznelliğin erdemlerini taşır, bunlar onur, sevgi (aşk) ve sadakat'tir."[103] Bu süreçte, yürek tözsel alanının ilahiliğini terk eder; bakışını kendisine çevirir ve bu yönde bireysel özneye uygun dünyevi bir içeriğe erişir. Böylece ilk evredeki dini içsellik, şimdi dünyevi türden bir içsellik haline gelir. Öznel bireysellik böylece Tanrı ile bağdaşmasından bağımsız bireysellik olarak kendisi için özgür hale gelir. Öznel bireysellik bu bağdaşma içerisinde *olumsuzluk* yolunu katetmiş ve şimdi kendinde ve kendisi için *olumlu* hale gelmiştir; şimdiye kadar Tanrı tarafından doldurulmuş olan öznelliğinin içine şimdi sonsuz yüreğin tüm içselliğini koymuştur.[104]

Şimdi, dini romantik evrede olumsuzlanmış olan insan öznelliği kendisi ve başkaları için *olumlu* hale gelmiştir. Bu yeni evrede insan yüreğinin *içselliğini* dolduran şey, öznel sonsuz *kendiyle-bağıntı*'dır: Özne sonsuz bireysellik olarak kendisi ile doludur. *Kişiliğin sonsuz değeri*, böylece, romantik sanatın en te-

103 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 141-142; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 528.

104 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 170-171; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 552-553.

mel ilkesi olur. Kendinde bir amaç olan her bir *kişi*, zengin bir içsel hayata sahip, dini kökeninden çözülüp ayrılmış bir *sonsuz öznellik* olarak görülür. Bu dünyevi sonsuzluğun içeriği, onurun kişisel bağımsızlığı, derin sevgi (aşk) duygusu ve sadakatten oluşur. Romantik sanat biçimi içerisinde, bu içerik dış koşulların değişimi içinde duygu ve tutkunun çeşitliliği olarak seyrimizin önüne gelir; duygu ve tutkunun bu engin çeşitliliği içerisinde kişinin ve onun iç hayatının *bağımsızlığı* görünüşe çıkar. Kişide sonsuzluğa yükselen bu üç duygu, öznel *onur, sevgi* (aşk) ve *sadakat*, Hegel'e göre, "tam anlamında *ethik* nitelikler ve erdemler değildir; fakat yalnızca öznenin kendisi ile dolu romantik içselliğinin biçimleridir."[105]

Bu üç yön Şövalyeliğin (Şövalye edebiyatının) içeriğini oluşturur ve dini içsellik ilkesinden *dünyevi* tinsel hayata geçişi sağlar. Bu evrede, temel Hıristiyan ahlakı, dünyevi alanı içerisinde romantik öznelliği karakterize eden *onur, sevgi* ve *sadakat* duygusuna dönüşmüştür. *Onur* kavramı, bir *kişi* olarak insanın sonsuz değerini ifade eder. Hegel'e göre, kişisel bağımsızlık için onur mücadelesi, ortak iyinin ya da hattâ kişinin kendi bireysel dürüstlüğünün cesurca savunulması değildir; fakat "tersine onur mücadelesi yalnızca bireysel kişinin tanınması ve soyut dokunulmazlığı uğruna bir mücadeledir."[106] Onur duygusu, mülkiyet, statü, ödev gibi gerçekliğe ait şeylerin değerleri ile ilişkili değildir; fakat yalnızca *kişilik idesi* ile, bireyin kendi adına kendine verdiği değerle ilişkilidir. Bu değer, birey kendi gözünde ne kadar sonsuzsa, o kadar sonsuzdur. Ortaçağ şövalye dünyasının onur anlayışı, kendi adına *"kişiliğe saygı"*dır ve onur, kişiye bir saldırıyı, bireyselliğe karşı işlenmiş bir suç haline getirir. Onurun ölçüsü insanın edimsel olarak olduğu şeye değil, fakat kişi olarak kendisi hakkındaki bu ideye bağlıdır. Hegel'e göre, bu öznel kişilik idesi tikel her şeyi tümel hale getirir; öyle ki, "olduğum, yaptığım ve başkaları tarafından bana yapılan her şey benim onuruma aittir."[107]

105 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 171; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 553.

106 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 172; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 553.

107 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 178; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 558.

Aynı şekilde ilahi *sevgi* de şimdi bir başkası ile birlik uğruna kendisinden vazgeçen bireysel öznenin *kişisel* duygusuna dönüşmüştür. Bu türden romantik sevgi (aşk), Hegel'in belirttiği gibi, "yalnızca bir öznenin diğerine olan olumsal tutkusudur ve hayalgücü tarafından genişletilse ve içsellik tarafından derinleştirilse bile, yine de ahlaki evlilik ve aile bağıntısı değildir."[108] Romantik aşk, kişinin bir başka kişinin sonsuz değerini tanıması, kendini onda kaybetmesi ve kendi hakiki ben'ini bu başka kişide bulmasıdır. Kişinin içsel sonsuzluğu, romantik aşkta, onun başkası ile olan bu ruh ve dünya özdeşliğinde ortaya çıkar. Öznel aşkın (sevginin) bu şekilde hayatın biricik ve en yüksek ilgisi haline getirilmesi, nesnel dünya ile bir çatışmayı kaçınılmaz kılar. Aile hayatı, politik bağlar, yasalar, yükümlülükler, aşkın her şeye kadir olduğu inancı ile çatışır. Bu çatışmada bütün *etik* bağıntılar, aile, sivil toplum, devlet bağları romantik sevgi uğruna, kendi içerisinde haklı gösterilerek, feda edilebilir.

Son olarak, Şövalyelik biçimi içerisinde romantik öznelliği tanımlayan üçüncü özellik, *sadakat*, bir kişinin dünyevi efendiliğine bağlılık, öznel bağımsızlığını koruyarak kendini bir efendinin iradesine veya buyruğuna teslim etmedir. Hegel'e göre sadakat duygusu, özgürlüğü içinde devletin hayatında geliştirilmiş olan nesnel ortak iyi ilgisine temas etmez; tersine sadakat yalnızca kendisi için bireysel bir şekilde eyleyen veya daha genel ilişkileri bir arada tutan ve onlar adına etkin olan efendinin *kişiliğine* bağlanmadır. Dolayısıyla sadakat, iki kişi arasındaki edimsel bir bağ olmasına karşılık; devletin hayatından tamamen uzak ve yalnızca özneler-arası bir bağıntı olarak kalır. Aşk, Onur ve Sadakat'in dünyevi alanı içerisinde romantik sanat, dini amaçlar ve ilgilerden tamamen bağımsız görünür ve yalnızca dünyevi içsel öznel hayatı içerisinde yüreğin en ilksel hareketini seyrimizin önüne getirir; hem yalnızca kendisi ile ilgili içselliği hem de onun amaçlarını ve serüvenlerini ifade eder.

Romantik evrede, sanatın bu şekilde dinden bağımsızlaşarak dünyevileşmesi, *tarihsel* olarak *Protestanlık*'la birlikte ger-

108 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 172; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 554.

çekleşir. Protestanlık Tanrı'nın eksiksiz olarak yalnızca inancın içselliğinde mevcut olduğunu ve Tanrı'yı tasarımlamak için imgeler oluşturulamayacağını ve oluşturulmaması gerektiğini ileri sürer. Tanrı yalnızca inancın içsel tanıklığında mevcut ise, o insan yapımı ürünlerde (sanat eserlerinde) bulunamaz. Artık sanatın işi ilahi olanı görünür kılmaktan çıkar. Hegel'e göre, *Reformasyon*'la birlikte "dini tasarımlar, duyu öğesine bürünmüşlüklerinden çıkıp yüreğin ve düşünmenin içselliğine geri çekilir."[109] Bu durumda sanat, ilahi olanın tamuygun ifadesini bulduğu yer olmaktan çıkar. Nesnelleşmiş bir inanç dünyasında, artık dini hakikatlerin estetik sunumuna gerek duyulmaz. Reformasyon-sonrası sanat, önceki çağlarda sanatın sağladığı dini doyumu sağlayamaz. Hıristiyan İdealinin ilahi içeriği boşaltıldığında, romantik sanat dönemi de sona erer.

Houlgate'in belirttiği gibi, "Protestan dini duyarlığı inancın içselliğine çekildiği için, sanatı dinin hizmetinden çıkarıp özgürleştirir. Böylece sanatın tamamen *laik* hale gelmesini sağlar. Elbette Reformasyon'dan önce de laik resim sanatı vardı, özellikle portre resmi. Fakat Hegel'e göre, Reformasyon dünyevi ve gündelik olanın değerini tanımakla, laik sanata yeni ve güçlü bir itilim vermiştir."[110] Protestanlık, gündelik hayatın aleladeliğini, dini çağrışımlardan bağımsız kılmış ve bu hayatın kısıtlanmamış bir özgürlük içerisinde gelişimine izin vermiştir. Bu durum en güzel yansımasını onyedinci yüzyıl Hollanda resim sanatında bulur. Köy hayatının eğlenceli dünyasını betimleyen bu canlı, kıpır kıpır resimlerde gündelik hayatın incelikle işlenmiş güzelliğini buluruz. Sıradan insanların yaşama sevinci, neşesi, canlılığı ve özgürlüğü bu haz dolu resimlerde duyusal ifade bulur. Hegel bu doğalcı sanat eserlerini, halis sanat eserleri olarak görür; çünkü onlar yalnızca bizi çevreleyen dış dünyayı taklit etmekle kalmazlar, fakat betimlenen nesnelere *hayat* ve *ruh* verirler ve böylece de İdeaya duyusal ifade vermeyi sürdürürler. Hollanda resim sanatının amacı, yalnızca dünyadaki şeylerin görünüşünü 'yeniden-sunmak'tan ibaret

109 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 103; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 142.

110 Houlgate: *Hegel and the Arts*, "Introduction", s. xxi.

değildir; fakat izleyicinin "en sıradan ve en küçük şeylerde bile hayatın o anından (şimdi'sinden) doyum bulmasını" sağlamaktır. Bu sanat ürünleri, dolaysızlığın gelip geçici izlenimlerini sabit kılıp, onları öznellik tarafından dolayımlanmış nesnelere dönüştürmek suretiyle, *canlı* gerçekliğin eksiksiz bir sunumunu yapmayı başarır. Gündelik köy ve ev yaşayışının ve olağan nesnelerin *güzel betimini* veren bu resimlerde bulduğumuz şey, "bağımsız varoluşun canlılığı ve sevincidir".

Dinden bağımsızlaşma süreci içerisinde, sanatın kendi imkânları da kökten biçimde değişir. Sanat artık "ilahi olanın, insanlığın en derin ilgilerinin ve tinin en kuşatıcı hakikatlerinin" tamuygun ifadesi olmaktan çıkar; bu ilgiler ve hakikatler şimdi yalnızca dinde (ve felsefede) ifade bulurlar. Sanat özgürlüğüne kavuşmakla, bir bakıma, kendi "en yüksek ödevi"ni yerine getirme yeterliğini kaybeder. Hegel'in belirttiği gibi "Sanat en yüksek ödevi içinde alındığında, bizim için geçmişte kalan bir şeydir," çünkü sanat artık "önceki çağların ve ulusların onda aradığı ve yalnızca onda bulduğu tinsel gereksinimlerin doyumunu sağlamaz."[111] Sanat artık esas olarak İdea ile ilgili değildir; çünkü şimdi İdea, kendinde olmaktan çıkıp kendisi-için hale gelmiştir; yani örtük olan İdea, şimdi belirtik (açık) hale gelmiştir. Bundan ötürü, İdea bütünlüğü içerisinde yalnızca *düşünce* tarafmdan kavranabilir. Böylece sanat tinin hakikatinin aracı olmaktan çıkar. "Bizim için sanat, artık Hakikatin kendisini görünüşe çıkardığı en yüksek tarz değildir"[112] demektedir Hegel. Sanata ilişkin olarak ne hissedersek edelim, sanat artık önceki kültürlerdeki işlevini –yani bir halkın tinsel gereksinimlerinin doyumunu– yerine getiremez olmuştur. Bu olgu rastlantısal değil, fakat bizzat sanatın gelişiminin bir sonucudur. Hıristiyan kültürünün gelişmesi ile birlikte, sanat tin ve duyular arasındaki merkezi konumundan sürülüp çıkarılmıştır.

Öte yandan, *laikleşme* ile birlikte sanatın toplum içindeki konumu da değişir. *Güzel* ve *Hakikat* arasındaki bağıntının de-

111 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 24-25; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 10-11.

112 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 141; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 102.

ğişmesi sonucu, sanatın, insanın kendisini anlamasının *ethik* temeli ile –yani bir kültürün temel değerleri ve inançları ile– ilişkisi kesilir ve sanat toplumun ona atfettiği *en yüksek değer* olma özelliğini kaybeder. Hegel, artık modern Hıristiyanların Grek ve ortaçağ sanatından, bu sanatın orijinal seyircileri ile aynı doyumu elde etmediklerini belirtir: "Grek tanrı heykellerini ne kadar mükemmel bulursak bulalım, Baba Tanrı'yı, İsa'yı ve Meryem'i ne kadar saygıya değer ve mükemmel resmedilmiş görürsek görelim, çaresi yoktur, artık bu sanatsal tasvirlerin önünde dizüstü çökmeyiz."[113] Elbette bu durum, bizi, geçmişte kalmış bu sanat eserlerinin güzelliğini takdir etmekten alıkoyamaz. Houlgate'in belirttiği gibi, "Biz hâlâ onlarda insan özgürlüğünün ve Hıristiyan sevgisinin muhteşem ve duygulandırıcı duyusal ifadesini görebiliriz. Gelgelelim biz (modern Protestanlar) bu eserlere, onlardaki ilahi olana hakiki bir dini ibadet ve tapınma ile bakmayız; çünkü biz onların 'yalnızca' sanat eserleri olduklarını ve ilahi özgürlük ve sevginin yalnızca inançta mevcut olduğunu biliriz."[114]

Böylece, modern Hıristiyan için, Avrupa Hıristiyan sanatı bir tapınma nesnesi olmaktan çıkıp bir *beğeni* nesnesi, yani bir yargılama ve değerlendirme nesnesi haline gelir. Hegel modern kültürü, *"düşünüm kültürü"* (*Reflexionskultur*) diye adlandırır ve böyle bir kültürde sanatın merkezi konumunu kaybettiğini belirtir. Modern bilincin ayırdedici özelliği, öz-bilinçli bilgi talebidir. Bundan ötürü modern zihne doyum sağlayabilecek olan bilinç tarzı, felsefi bilgidir. Hegel'e göre, modern dünyada "düşünce ve düşünüm güzel sanatı aşmıştır". Bundan ötürü biz modernler artık *sanatı*, ilahi olanın dolaysız biçimde açık kılınışı, dini hakikatlerin dolaysız ifadesi olarak görmeyiz; sanattaki-Tanrıya tapınma ve saygı duygusu ile yaklaşmayız. Sanat karşısındaki tepkimiz, estetik hoşlanma ve eleştirel yargı biçimine bürünmüştür. Modern zihin, sanat eseri karşısında düşünücü ve eleştirel tavrı ile ayırdedilir olmuştur. Bu tutum özneyle her şeye karşı bir mesafe yaratmıştır; onun için artık hiçbir

113 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, s. 143; *Aesthetics; Lectures on Fine Art I*, s. 103.

114 Houlgate: *Hegel and the Arts*, "Introduction", s. xxii.

şey kutsal değildir, hiçbir şey haklı gösterilmeksizin, düşünüm tarafından irdelenmeksizin kabul edilmek durumunda değildir. Bundan ötürü sanat eserini onda gördüğümüz şey üzerine düşünmeksizin kabul etmeyiz.

Hegel modern kültürün sanata elverişli olmadığı kanısındadır, çünkü sanat duyarlığımıza hitap eder, oysa biz modernler hakikati soyut biçimde yasalar ve kurallar çerçevesinde ifade etme eğilimindeyizdir. Böyle bir kültür sanatsal ürünün kendisine değil, fakat sanat üzerine düşünüme daha uygundur. Kendine yeterli bir hakikat tarzı olarak sanatın sona ermesi ile *sanatın hakikati* artık sanatta ifade edilemez olmuştur. Bu hakikat, ancak sanatı modern bilinç ile ilişkilendiren felsefe aracılığıyla ifade edilebilir. Sanatın hakikati felsefe tarafından hem muhafaza edilmeli hem de aşılmalıdır. Sanatın kendisi modern kültürde merkezi konumunu kaybederken, Hegel, sanatın doğasını anlamamızı sağlayacak "sanat bilimi"nin (*Wissenschaft der Kunst*), yani felsefi estetiğin kısmen onun yerini doldurabileceğini ileri sürer.

Hegel modern sanatı, romantik sanat biçiminin *çözülüşü* olarak ele alır. John Walker'ın belirttiği gibi, "Romantizmin yazgısı, tinin estetik cisimleşmesini –sanatın varlık nedeni– imkânsız kılan bir kültürel tarihten çıkar. Bu tarih, Hegel'e göre bizzat moderniteyi tanımlar."[115] Düşünümsel öz-bilinç tarafından belirlenen modern kültürün tini, asla tam olarak öz-bilinçli hale gelemeyen romantik içsellik tarafından doyurulamaz olur. Romantik sanatın çözülüşünü tanımlayan olgu –estetik sunum tarzının yetersizliği– tam da modern deneyimin bir sonucudur. Sanat din tarafından konulmuş sınırlardan bağımsızlaştığında, Hıristiyanlığın açık kıldığı "sonsuz öznelliğin" estetik kavranışının imkânsızlığını keşfeder. Romantik sanata anlamını veren Hıristiyan içselliğinin tini artık sanatta yansıtılamaz olur. Romantik sanatın, estetik sunum biçimi içinde cisimleştirilemez olan bir aşkınlığı estetik olarak sunma girişimi, sanatın *içsel* ve *dışsal* yanlarının birbirinden kopup ayrılması; *biçim* ve *içeriğin* birbirine tamamen kayıtsız hale gelmesi ve birbirinden bağım-

115 Walker, John: "Art, Religion, and the Modernity of Hegel" *Hegel and The Arts* içinde, s. 277.

sızlaşması ile sonuçlanır. Tinsel içerik artık sanatsal biçimi ile uyum içine giremez ve sanat, bu yüzden, bir tür çözülüme uğrar. Bu çözülüme yol açan güçler, modernizmin doğuşunun temelinde bulunan etkenlerdir: bireysel özerkliğe doğru yönelim ve hakikat bakımından tam bir *öznelcilik*.

Laikleşme ile birlikte Hıristiyan İdealinin ilahi içeriği boşaltıldığında romantik dönem de sona erer. İlahî içerik sanattan çekildiğinde, sanatın İdeali de (İdea ile duyusal şeklin birliği) ortadan kalkar. Sanatın bu şekilde İdealini aşması, onu tinin hakikatinin bir aracı olmaktan çıkarır. Sanatsal sunum biçimi, nihai bilişsel ve *ethik* hakikat ile organik bağını koparır. Böylece sanatsal sunum biçimi, başkası-için olmaktan çıkıp kendisi-için hale gelir. Tek bir tikel içeriğe ve bu içeriğe uygun tek bir sunum tarzına bağlı olmaktan çıkmakla sanat *her içeriğe* uygulanabilir *özgür* bir araç haline gelir. Biçim ve içerik arasındaki *işlevselliğin* bu şekilde çözülmesi ile sanat kendi ifade alanı olarak *gerçekliğin* bütününü alır. İnsani olan veya insan öznelliği ile ilişkili her şey sanatın içeriği haline gelir. Hegel'e göre romantik sanatın bu üçüncü evresinde "insan varoluşunun dışsal ve içsel tüm malzemesi, doğa ve doğanın yürek için yorumu ve anlamı" sanata girer. "Böylece tikelin dünyası, varolanın dünyası kendisi-için özgür hale gelir; din tarafından nüfuz edilmemiş ve Mutlakın birliği içine sıkıştırılmamış olarak kendi alanında bağımsız şekilde durur."[116] Romantik sanat böylece *sıradan hayat* alanına döner; hayatın aleladeliğine sağlamca ayak basar, gündelik hayatı dini bağıntılardan bağımsızlaştırarak kendi adına geçerli kılar ve sıradanlığı içinde bu gündelik hayatın kısıtlanmamış özgürlüğü içerisinde gelişmesine izin verir. "Sanat ne kadar laik hale gelirse, dünyanın sonlu şeyleri içerisinde kendisini o kadar evinde bulur."[117] Romantik sanatın bu şekilde sıradan hayat alanına doğru dönmesi, modern döneme gerçekçiliğin daimi kaynaklarından birini dahil eder.

Romantik içsellik ilkesi, bir yandan dış dünyanın ken-

116Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 195; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 573.

117 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 221; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 594.

di tarzında varlığını sürdüren bir gerçeklik olarak sunumuna imkân verirken; öte yandan da yüreğin ve tinin öznel dünyasına kendi içkin değerini verir. Şimdi bireysel insan tini, ilahi tinin yerleşim yeri haline gelmiştir. Ve romantik tin, "öznel yürek", hâlâ kendisini duyusal deneyimde ifade etmeyi veya cisimleştirmeyi arzu etmektedir. Romantik sanat, böylece tinsel bağımsızlığın saf öznelliği ile dışsal koşulların ilinekselliği şeklinde ikiye bölünür. Alelade, düzyazısal (*prosaic*) bir dünyada, bireysel insan, yalnızca kendisi ile ilişkili hale gelir. Romantik sanatın bu modern evresinde insan, sanatta kendisinin olduğu şekliyle bir sunumunu görmek ister. "Mevcut dünyası içinde insan, içerik ve görünüşün güzelliğini ve idealitesini feda etmek pahasına, sanat tarafından yeniden yaratılmış canlı bir mevcudiyet olarak, kendi insani ve tinsel eseri olarak kendisinin olduğu şekliyle bir sunumunu görmek ister."[118] Kendisini dünyevileştirmiş olarak kavramasına rağmen, Hegel'e göre bu son sanat biçiminde de, sanatın mutlak konusu yine ilahi olan'dır. Fakat şimdi ilahi olan kendisini nesnelleştirmek, belirlemek zorundadır ve bu yüzden de kendisinden çıkıp, öznel kişiliğin dünyevi içeriğine girmek durumundadır. Bundan böyle, kişiliğin sonsuzluğu artık tikel bireysellikte, insani varoluşun tikel içeriği ile birleşmiş özgül karakterde bulunur.

Artık sanatın konusu dini ve ahlaki alandan kendilerine geri çekilmiş, yalnızca dolaysız olarak olduğu şey olmak isteyen tikel karakterlerdir; kendi tutkuları, aşkları, amaçları ve kendilerini çevreleyen rastlantısal koşullar ile bireylerin yaşamlarıdır. Öznel içsellik ve *duygu* alanı, sanatın konusu olarak, artık bireysel karakterin işlenmesi doğrultusunda gelişir. İdeal bu durumda *karakterin bağımsızlığı* haline gelir ve sanatın ödevi de kendi kendini belirleyen özgür karakterin incelenmesi işine dönüşür. Hegel'in Shakespeare'in yarattığı karakterlerde örneğini bulduğu bu türden *bağımsız* karakterlerde dini duyguya veya ahlaka ilişkin sorunlara rastlanmaz; onlar yalnızca kendilerine dayanan, kendi amaçları peşinde, kendi bireyselliklerinin buyurduğu şeyi gerçekleştirmeye çalışan ve bu uğurda dış

118 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 196; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 574.

koşulların içine karışıp dolanmış derin *içsel* karakterlerdir. Onlar herhangi bir düşünüm veya genel ahlaki ilke eşlik etmeksizin, sırf kendi öz doyumları için "tutkunun sarsılmaz mantığını" icra etmeye koyulurlar. Hegel bu karakterlerin bağımsızlığını, dış koşulların dayattığı yazgıya tâbi olarak kalan ve içsel bir gelişme göstermeyen *biçimsel* bir bağımsızlık olarak görür. Ama yine de tinin insanlıkta görünüşe çıkışı en üst noktasına bu sanatta erişir. Bundan ötürü artık *öznellik* ve *içsellik* sanat eserinin ayırt edici belirtkesi haline gelir: "Sanatçı konusunu kendisinden alır ve o edimsel olarak kendini-belirleyen, sonsuz duygularını irdeleyen, düşünen ve ifade eden insan tinidir: insan yüreğinde yaşayan hiçbir şey bu tine yabancı değildir."[119]

Fakat romantik sanatın *bireysel öznelliğe* doğru bu gelişimi, *humor* ve *ironi*'nin sanatın özsel bir bileşeni olarak ortaya çıkışını da birlikte getirir. Hegel'e göre *ironik* sanatçının etkinliği, "kendisini nesnel kılma ve gerçeklik içerisinde kendine sağlam bir şekil kazanma amacı taşıyan veya dışsal dünyada böyle bir şekle sahip görünen her şeyi yıkıma ve çözülüme uğratmaktan oluşur."[120] Bu şekilde biçim ile sabit kılınmış içsel bağıntısı içindeki nesnel bir içeriğin bağımsızlığı da yok edilir. Kendisini nesnelliğin belirlenimli biçimlerinin üzerine yükselten ve bu biçimlerden kendisini yalıtarak ironinin salt öznelliğine yerleşen sanatçı, artık yalnızca *konusu ile oynar*; içeriksel malzemenin düzenini bozup karıştırarak *keyfi* estetik sunumlar yaratır. Öznel ifadelerin, görüşlerin ve tavırların birbiri içine geçen çapraz hareketinden ibaret sanatsal sunumlarda sanatçı hem kendisini hem de konusunu feda eder. Geçmişte tinin estetik ifade bulduğu bütün belirlenimli nesnellik biçimlerini yıkmakla modern humor ve ironi, aynı zamanda bireysel insan öznelliğinin de estetik ifadeyi aştığına işaret eder. Sanatın İdealinin bu şekilde parçalanması ile birlikte, bütün düzeylerde biçim ve içerik bağıntısının tam bir çözülümü gerçekleşir. Humor'un sanatı, birlikli bir konunun sunumu için gerek duyulan herhan-

119 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 238; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 607.

120 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 229; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 601.

gi bir biçim veya içeriğin *zorunluluğunu* iptal eder ve *olumsallık* sanatın çözülüşüne egemen olur. Sanatın birbirinden ayrılmış iki yönü, şimdi, bütün olumsallığı içinde gerçekliğin doğalcı betimlenişi biçimindeki *saf nesnellik* ile humour'un aynı ölçüde olumsal *saf öznelliği* şeklinde karşımıza çıkar.

Doğanın ve insanın dünyevileşmesi ile birlikte, sanatın *ethik* ve ilahi olan ile bağlarını koparıp atması, sanatın *içsel öznellik* ve *dışsal nesnellik* yönlerinin birbirinden tamamen ayrılıp her iki yönün bağımsız hale gelmesi ile sonuçlanır. Bu şekilde hem içselin hem dışsalın, içerik ve biçimin *olumsal* hale gelmesi, modern sanatsal sunum biçimine kendine özgü özelliğini verir. Modern sanatın konusu, modern deneyim içerisinde kendisine olumsal olarak verilen, yani sanatın keyfi olarak seçtiği şeyler olabilir. Modern sanatı karakterize eden şey, bir yanda ahlaki karakterinden ve ilahi olanla bağıntısından soyulmuş gündelik hayatın doğalcı bir betimi ile öte yanda duygu ve düşüncelerinin ifadesi içinde sanatçının öznelliğinin yükselişidir. Böylece sanatın İdeali, saf öznellik ile saf nesnellik şeklinde ikiye ayrılır: "Bir yanda düzyazısal *nesnelliği* içinde gerçek dünya: içerisinde *ethik* ve ilahi olanı barındıran tözü içinde değil de değişkenliği ve sonlu gelip geçiciliği içinde kavranmış gündelik hayatın içerikleri; öte yanda duygusu ve içgörüsü ile, zekâsının hakkı ve gücü ile bu gerçekliğin bütünü üzerine yükselebilen sanatçının *öznelliği* bulunur."[121] Romantik sanatın bu şekilde modernliğe evrilişi, iki yönelim doğrultusunda gelişir: Herhangi bir *ethik* ve ilahi hakikat içermeyen saf bir *gerçekçilik* ile hem gerçekliği hem de *ethik* ve ilahi hakikati olmayan saf bir *öznelcilik*.

Hegel, *saf gerçekçi* yönelimi, romantik sanatın portre-benzeri bir tasvircilikte çözülüme uğrayışı olarak değerlendirir. Bu türden gerçekçi sanat eserlerinin sıradan hayatı ve dışsal gerçekliği sunum tarzlarının "doğanın taklidi" ilkesine bir geri dönüş olduğunu belirtir. Doğanın bu şekilde saf bir taklidi ise daima yüzeysel, yetersiz ve yaratıcılıktan yoksun bir sunum tarzına işaret eder. Dolaysız varoluşun olumsallığına böyle taklitçi bir yaklaşım, kendi başına alındığında güzel değildir ve

121 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 222; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 595.

düzyazısaldır. "Bu yüzden bu tür ürünlerin genel olarak sanat sayılıp sayılmayacağı sorusu ortaya çıkar." Hegel saf gerçekçi sanatın sanat olma koşulunu "sanat eserinin görüş ve uygulayış yönüne", yani sanatçının bireysel yetenek yönüne bağlar. Eğer sanatçı "hem tinin görünüşlerine hem de doğanın tözsel hayatına sadık kalabilirse"[122] onun eseri bir sanat eseri olarak görülür. Bu bakımdan, ifade alanı olarak gerçekliğin bütününü alan modern sanatçı, saf bir doğalcılıkta takılıp kalmamalı; fakat somut doğal ve insani biçimlerin betiminde tinin özsel hayatı olarak insan özgürlüğüne sadakat içinde olmalıdır. Modern sanatçı da, o halde, yaratıcı etkinliği ve betimleme becerisi ile içinde somut olarak cisimleşmiş hayatın veya insan özgürlüğünün görünüşe çıktığı güzel nesneler meydana getirebilir; öyle ki, tinin görünüşlerine ve doğanın tözsel hayatına sadakatini koruduğu ölçüde, kendinde anlamsız olan şeylere bile bir anlam verebilir.

Romantik sanat biçiminin modernliğe evrilişinin diğer sonucu, düşüncelerinin, duygularının ve orijinalliğinin ifadesi içinde *sanatçının öznelliğinin yükselişi*'dir. Hegel'in belirttiği gibi: "Özel bir konuya ve yalnızca bu konuya (malzemeye) uygun bir sunum tarzma bağlılık, bugünün sanatçısı için geçmişte kalan bir şeydir ve böylece sanat, sanatçının kendi öznel becerisine bağlı olarak her içeriğe uygulayabileceği özgür bir araç haline gelmiştir."[123] Bir sunum biçimi olarak (*sanat* olarak) sanatın bu şekilde bağımsızlaşması, yalnızca sanatı değil fakat "insani tin" olarak *sanatçıyı* da kendi kendisini belirleyen konumuna getirir. Sanat artık sanatçının öznel bakışını ve kendi yaratıcı ve üretici güçlerini görünür kıldığı bir etkinlik alanı olur. Klasik sanatın içeriği sanatçıya halkının kültürü ve dini tarafından verilirken; modern romantik sanatçı içeriğini bireysel bir anlama sahip olacak şekilde kendisi yaratmak durumundadır. Şimdi "insan öznelliği" olarak sanatçının bireysel deneyimi, sanat eserinin hem *konusu* hem de *öznesi* haline gelir.

122 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 223-224; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 596.

123 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 235; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 605.

Modern romantik sanatçının her içerik karşısındaki kayıtsızlığı ve verilmiş kutsal biçimlerin ve şekillenmelerin üzerine yükselişi, bizzat sanatsal üretim tarzının kendisini sanatçının temel ilgi konusu haline getirir. Hegel'in belirttiği gibi, şimdi hiçbir içerik, hiçbir biçim artık sanatçının içselliği, doğası ve bilinçsiz tözsel özü ile dolaysız olarak özdeş değildir. Her biçim ve her malzeme şimdi, yeteneği ve cehası tek bir spesifik sanat biçimi ile sınırlanmışlıktan kurtulmuş olan sanatçının hizmetinde ve emrindedir. İçeriksel malzemenin bu genişliği ve çeşitliliği karşısında, sanatçının malzemeyi işleme tarzı sanat bakımından asıl önemli olan şey haline gelir. Modern sanatçı ilgisini ve dikkatini somut doğal ve insani biçimlerin betiminden, kendi üretici ve yaratıcı etkinliğinin sunumuna kaydırır. Böylece "betimlenen şeylerden ayrı olarak betimleme aracı da kendinde bir amaç haline gelir; öyle ki, sanatçının öznel becerisi ve sanatsal üretim aracını uygulayışı, sanat eserlerinde nesnel bir sorun statüsüne yükselir."[124]

Sanatsal betimleme aracının araştırılması ve sanatçının bu aracı kullanma becerisinin sergilenmesi, sanatta modernliğin ayırt edici özelliği olan *bireysel üslûp* (*style*) sorununu merkeze getirir. Üslûp, sanatçının kendini-sunmasının, kendi üretici etkinliğine ifade vermesinin malzemede cisimleşmiş halidir. Doğa nesnelerinin betimi, üslûbun onlara kattığı biçimsel değerler aracılığıyla, aynı zamanda, sanatçının kendi sanatsal etkinliğinin bir sunumu haline gelir. Böylece betimlenen nesnelere olan ilgi tersine çevrilir ve sunum tarzında kendisini görünüşe çıkaran sanatçının *öznelliği* esas ilgi konusu haline gelir. Bu türden sanat eserlerinde "kendisini göstermeyi amaçlayan şey bizzat sanatçının öznelliğidir; burada sanatçı için önemli olan, tamamlanmış ve kendine yeterli bir eser meydana getirmek değil, fakat içerisinde yalnızca yaratıcı *öznenin* kendisini görmemizi sağlayan bir ürün ortaya koymaktır."[125] Romantik sanatçı için şimdi esas olan şey, konunun kendisinden bağımsız olarak, dışsal dün-

124 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 227-228; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 599.

125 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 229; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 600.

yanın sanatsal malzeme içerisinde (örneğin renk ve ışık ögeleri içinde) *öznel* yeniden-yaratımıdır. Sanatçının kendi çabaları ile nesnel bir dünya meydana getirme yeteneği, onun sanatsal üretim aracını canlı ve etkili bir şekilde kullanma becerisinde kendisini gösterir. Sanatsal biçim verme etkinliğinin bağımsız gücünü öne çıkaran modern romantik sanatçı için, herhangi bir şeyi bir sanat eserine dönüştüren kendi yaratıcı güçlerinin üstünde hiçbir şey yoktur. Sanatçı artık *'sanatçı üniformasını'* kuşanmıştır.

Fakat Hegel'in belirtmiş olduğu gibi, sanatçının bu *öznelliği* yalnızca dışsal sunum aracına değil fakat konunun kendisine de sirayet ettiğinde, sanat kapris ve *humor*'un sanatı haline gelebilir. Sanatçının malzemesi ve üretimi üzerindeki *öznel egemenliği*, sanatsal güzelin özü olan biçim ve içerik birliğini yıkma riski taşır, böyle bir durumda sanat ciddiliğini ve değerini kaybeder. Sanatçının öznelliğinin bu şekilde bağımsızlaşması, sanatçıya "özgür aracı" keyfi biçimde kullanabilme ve onunla oynama imkânı verir. Öznel *humor*'da sanatçı, düzensiz düşünce ve duygularla oynamanın hazzı uğruna güzelin birliğini feda eder. *Humor*'un sanatı rastlantısal çağrışımların oyunu uğruna, sunumu yapılabilir İdea'yı yıkıma uğratır. *Humor*'un sanatında İdea'nın yokluğu, hiçbir konu ya da amaç birliği gözetmeksizin malzemenin salt rastlantısal şekilde ilişkilendirilmesinde görünür. Sembolik olarak İdeayı iletme çabası yerine, öznel *humor*, İdea'nın konu-bağlarını hiçe sayarak *belirlenimsizliğe* sapar. Bu şekilde öznellik kendi tikelliği içine dalar ve kendisini, güzelin görünür kılınacağı dış dünyadan da yalıtır. Houlgate'in belirttiği gibi, sanatçı, kendisini nesnelliğin belirlenimli biçimlerinden soyutlar, bu biçimlerin üzerine yükselir ve kendisi için oluşturduğu "ironik belirlenimsizliğin özgürlüğü"ne yerleşir. Fakat "öne çıkan şey sanatçının ironik belirlenimsizliği olursa, bu durumda böyle bir sanat artık tam anlamında sanat sayılmaz; çünkü bu sanat somut insan özgürlüğünü belirlenimli bir tarzda görünür ve tasarlanabilir kılamaz."[126]

Romantik sanatın öznel *humor* ve *ironi*'de bu şekilde çöküşe uğraması, tinin hakikatinin esas ifade aracı olarak sanatın

126 Houlgate: "Hegel and the 'End' of Art", *The Owl of Minerva* 29, 1 (Fall 1997), s. 12.

sonuna erdiği şeklindeki Hegel yorumunun dayanağını oluşturur. Gerçekten de Hegel'e göre, sanat "tinin kendisi için bir varoluş şekillendirdiği" ve böylece kendisini bildiği *en yüksek tarz* olmaktan çıkmıştır. Ama bu, Hegel'in, insan deneyiminin önemli bir öğesi olarak sanatı reddettiği anlamına gelmez. Onun bildirdiği şey, din ve felsefede verilen en yüksek kavramların artık insanlara sanat tarafından iletilmediğidir. Hakikatin kavranmasında daha yüksek biçimlere (din ve felsefe) erişilmiş olması, sanatın rolünün bu biçimler (düşünce) tarafından ele geçirildiği ve özümsendiği anlamına gelmemelidir. Sanat tarihsel olarak varlığını sürdürür, çünkü insan varlığı olarak *"sanatın hakikati"*ne kökensel bir arzuyu ve gereksinimi hep sürdürürüz. Mutlak hakikat artık felsefenin kavramsal düşüncesi tarafından ifade ediliyor olsa da, yine de bireysel görünüşleri içinde "gerçek olan"ın kavram altına konulamayan bir hakikat değeri vardır ve bu da tamuygun ifadesini ancak sanatta bulabilir. Yalnızca sanat tarafından bildirilebilir olan şeyler var olduğu sürece, sanat da varlığını sürdürecektir.

Humor ve *ironi*'nin sanatı, sanatın sonunu değilse de Hıristiyan ilkeleri üzerinde temellenen bir sanatsal kültürün sonunu ilan eder. Romantik sanatın çöküşünün biçimleri olarak şimdi karşımızda, bir yanda "bütün rastlantısal şekilleri içinde dışsal nesnelliğin taklidi, öte yanda *humor*'da içsel rastlantısallığına göre öznelliğin özgürleşmesi"ni[127] buluruz. Hegel modern sanatın bu her iki yönünün, yani *gerçekçilik* ve *öznelcilik* yönelimlerinin *sanat* sayılma koşulunu, sanatçının tinin özsel hayatı olarak insan özgürlüğünü sunabilme yeterliğine bağlar. Öznenin kendini-ifadesi haline gelmiş olan sanat, bu kendini-sunma etkinliği içinde somut cisimleşmiş hayatın veya insan özgürlüğünün görünüşe çıktığı bir nesne yaratma başarısını gösterdiği ölçüde sanat sayılabilir.

Romantik İdeal'in *dünyevileşme* içerisinde açımlanması, gerçekçi ya da öznelci yönelimi içerisinde *"sanatın sonu"*nu işaret eder gibi görünse de; sanat yine de bir halkın *tini* için ona karşılık gelecek sanatsal ifadeyi bulma görevinden kesilmez.

127 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 239; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 608.

Romantik sanatın tarihi, "kendi alanı içinde ve bizzat sanat biçimi içinde sanatın kendini-aşması" olarak görülse de; Hegel'e göre, "bu kendini-aşma içerisinde sanat yine de insanın kendi içine bir geri çekilişi, kendi yüreğine inişidir; bu sayede sanat, içerik ve içeriğin işlenişine ilişkin bütün sabit kılınmış kısıtlamalardan kendisini soyup atar ve *Humanus*'u, yani insan yüreğinin derinliklerini ve yüceliklerini, sevinçleri ve üzüntüleri ile çabaları, yapıp-etmeleri ve yazgıları ile insanlığı, yeni kutsalların kutsalı yapar."[128] Sanatın *Humanus*'u yeni "kutsal" konusu yapması, sanatı belirlenimli her tikel içerikten bağımsız kılar ve böylece sanat kısıtlanmamış alanı içerisinde *evrensel* hale gelir. Bundan böyle, "güzel olmanın biçimsel yasası ile çelişmez ise ve sanatsal işlenişe yatkın ise her içerik" sanatın konusu olabilir. Sanatçının kendi öznel ilgileri köklerini *tümel* insan duygusunda bulduğu ölçüde böyle bir sanat, somut hayatın ve insan özgürlüğünün estetik bir sunumunu verebilir. Şimdi tutkuları, aşkları, amaçları ve kendilerini çevreleyen rastlantısal koşullar ile bireylerin yaşamları, bu sanatın konusunu oluşturur. Sanatçı tini ve yüreğiyle bu tür konuların varoluşuna canlılık verdiği ve onları bu öznel canlılık içerisinde bizim görüşümüze getirdiği ölçüde, o *halis* bir sanat eseri ortaya koyabilir.

Hegel'e göre böyle bir sanatın imkânı, Hıristiyan-sonrası sanatı karakterize eden dışsal nesnelliğin salt taklidi ile öznel *humor*'un çağrışımsal oyunu şeklindeki iki ucun bir araya getirilmesine bağlıdır. Sanatçının öznel etkinliği öznel *humor*'un kaprisi içinde kalmayıp, hayalgücünün çağrışımsal oyunu içinde nesnesi ile içsel bir yakınlık arayışına girerse, yeniden bir estetik birlik imkânı doğar. Hayalgücü rastlantısal oyunu içerisinde bir araya getirdiği şeye (nesnesine) daha yakın bir dikkat göstermeye başlar. Çağrışımsal estetik düşünüm, öznel rastlantısallıktan nesne üzerine döner. Böylece öznel kaprisin rastlantısallığını aşan *humor*, hayalgücünün çağrışım gücü ile oluşturulmuş estetik birlik ürünleri ortaya koyabilir. Böylece salt öznel görünüş yeniden nesnel ifade kazanmaya başlar. Hegel sanatın daha yüksek bir hakikat biçimine geçişte büründüğü bu tarzı

128 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 237-238; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 607.

"nesnel humor" diye adlandırır: Tinsel içselliğin "salt dışsallıkta veya öznel sunumda bulduğu doyum, onun nesnesine daha derinden dalmasını sağlayacak ölçüde artıp yoğunlaşırsa ve nesne ile öznel yansıması içinde nesnenin şekillenmesi humor için esas olan şey haline gelirse; bu sayede nesne ile artan bir yakınlık, bir tür *nesnel* humor elde ederiz."[129] Burada *humor*, salt öznel görünüşü, gerçekten ifadesel olana yükseltmek için, tinin derinliğine ve zenginliğine gerek duyar. Sanatın bu geçiş biçiminde *etkin olan* etmen "kendisini tamamen nesnesine adamış ve nesnesini içeriği ve ilgisi olarak muhafaza eden tinin içsel bir *"hareketi"*dir. Tinin bu içsel hareketi, hayalgücünün ve yüreğin bu *atılımı*, bu evrede sanatın talep ettiği şeyi karşılar: "Bu evrede özellikle söz konusu olan şey, duygusunun derinliği ile yüreğin, tinin ve zengin bir bilincin, koşullar ve durumlar içersine dalması, orada kalarak nesnesinden yeni, güzel ve değerli bir şey meydana getirmesidir."[130]

Böylece, bütünüyle nesnesine hasredilmiş "tinin içsel hareketi" sayesinde, sanatçı salt öznel duygularının üzerine yükselir. Çağrışımsal estetik düşünüm, "hayatın düzyazısı" üzerine çevrilir. Sanatçı "nesne ile derin bir duygu birliği" aracılığıyla, şimdi yeniden İdeal'i cisimleştirebilir. Ondokuzuncu yüzyılda şiirde, müzikte ve resimde ortaya çıkan ve *Romantizm* olarak adlandırılan hareketin temelinde yatan ilke budur. Hegel, bu yeni hareketin şairleri olarak Goethe ve Rückert'i anar. Onların şiirinde "nesne ile derin duygu birliği" ilkesi, ruh durumlarının doğaya yansıtılması ve insan duygusunun doğa metaforları ile açık kılınması şeklinde karşımıza çıkar. Bu tür şiirde bulduğumuz "yüreğin içsel hareketinin duygu derinliği ve sevinci"dir ki bu, dışsal şeklin huzur vericiliği ile "ruhu gerçekliğin kısıtlamaları içine acı veren karışmışlığının üzerine yükseltir." *Aşkın olan* artık burada dini, felsefi, dünya görüşsel bir arka plan olarak durmaz; o ancak doğa görünüşlerinin kendisinde doğrudan doğruya temaşa edilebilir. Bu sanatın yarattı-

129 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 240; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 609.

130 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, s. 240, 241; *Aesthetics: Lectures on Fine Art I*, s. 609, 610.

ğı imgeler ve biçimler, somut tikelin, kendisinde "aşkın tümel"i taşıyan sembolleridir.

Sanatın bir "geçiş biçimi" olarak nesnel *humor*, doğalcı betimlemenin saf nesnelliği ile öznel ruh durumunun olumsal öznelliğini bir araya getirmekle sanata yeni yollar açar. Hegel'e göre böyle bir sanat artık kararlı biçimde *dünyevi*'dir; o, temelini *tümel* insan duygusunda bulan *Humanus*'un sanatıdır. Şimdi insan yüreği her tözselliğin ve hakikatin ebedi yansıtıcısıdır. O halde, içinde *ethik* ve ilahi olanın bir öğesini bulduğumuz *tözsel* bir şeyi sanatta muhafaza etmek suretiyle *modern sanat tini*, yeniden *güzeli* yaratabilir. Sanatçı öznelliğini nesnel insani deneyim dünyası ile yaratıcı bir şekilde bağıntılandırarak, modern hayatta canlı ve çağdaş her *insani ilginin*, insan yüreğinde canlı olan her şeyin sunumunu yapabilir. Sanatın uzanımını hiçbir kısıtlama tanımaksızın her insani ilginin ifadesine kadar götüren modern sanat, konusu olarak şimdi kültürel bakımdan anlam ve önem kazanmış olan bireysel deneyim alanını, tikel bireylerin dünya içindeki deneyimlerini alır.

Modern çağın tini, artık sanata birlikli bir konu sağlayamayacak kadar parçalı bir hale gelmiştir. Modern deneyimin bütünü ancak estetik parçalılık içinde ve bu parçalılık aracılığıyla sanatsal olarak sunulabilir; öyle ki, sunum tarzının bu parçalılığı tam da yansıttığı hakikate tanıklık eder. Modern öznelliğin çözücü güçleri, İdeanın bütünlüğünü parçalamış ve artık sanatın sunumunu yaptığı şey, bu *bütünlüğün* (*Totalität*) hakikati olmaktan çıkmıştır; şimdi sanat, çokluğu ve çeşitliliği içinde *gerçek olanın* hakikatinin sunumunu yapar hale gelmiştir. Çözülüme uğramış romantik sanat, sunumunu yapacağı birlikli bir konudan yoksun olarak, dünyevi varoluşun seyrine dönmüş ve estetik düşünüm de oraya dönmüştür. Gündelik hayatın olumsal ayrıntılarının sunumu ile bu sanat estetik hayalgücüne tüm düzensiz çokluğu içinde bu dünya üzerine düşünüm fırsatı sağlamıştır. Romantik sanat bu son evresinde, daha önce sanat eserinin birliğinden dışarı atılmış olan olumsal öznelliği ve empirik tikelliği öne çıkarmakla; modern sanatın tikel bireylerin dünya içindeki deneyimlerinde cisimleşen modern çağın tinine uygun yeni sunum biçimleri arayıp bulmasının yolunu aç-

mıştır. Hegel'e göre, zamanımızın sorunları düzyazısaldır, yani ekonomik, sosyal ve politiktir ve ruhun iç hayatını yansıtmaktan uzaktır. Ama yine de modern edebiyat biçimi olarak *roman*, bütün engelleri ve kısıtlamaları ile hayatın bu düzyazısal tözsel bağıntıları karşısında *yüreğin* ideallerini ve sonsuz haklarını savunan bireylerin sanatsal sunumunu yapabilir ve modern hayatta *epik* ve *kahramanca* (*heroic*) olanı ifade edebilir.

Modern dönemde sanatın geldiği yer, bireysel *'kendini-ifade'*dir; öyle ki, bu konumu içerisinde hayatın bütünlüğünden kopup ayrılmış hale gelen sanat, şimdi bizzat kendisini bir *bütünlük* olarak kurar. Modern *sanat eseri* "tek bir tinin tek bir özgül yaratımı" olarak tam da bu bütünlüğün *paradigma*'sıdır. Sanat artık tinin hakikatinin bir sunumunu vermemekte; fakat tin, yalnızca *sanatın hakikatinde* göründüğü şekliyle seyrimizin ve duygumuzun önüne gelmektedir. *Tinin sanatı* şimdi yerini *sanatın tini*'ne bırakmıştır. Modern sanatın yazgısını belirleyecek olan şey de işte budur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sanatın Hakikati: Hakikatin Sanatı
Heidegger ve Sanat Eserinin Kökeni

I

Heidegger'in *"Sanat Eserinin Kökeni"* adlı denemesi boyunca dipte süregiden ve sonda tam bir çözüme kavuşturulamadan kalan soru, teknik-bilimsel düşüncenin insanın yaşama dünyasının hemen her alanına egemen olduğu bir zamanda sanatın özü ve taşıdığı gizilgüçtür. Bu soru çevresinde Heidegger, sanatın, insan varoluşunun tarihsel yazgısı bakımından hâlâ temel bir role sahip olup olamayacağını görmek ve bize göstermek ister. Heidegger'e göre çağdaş dünyada insan varoluşunu *'tutulma'*ya uğratan kaygı verici, yeni bir mevcudiyete çıkma tarzı ile karşı karşıyayızdır, bu, modern teknolojidir. Modern teknoloji Heidegger'in çerçeveleme (*Ge-stell*) veya düzenleme diye adlandırdığı yeni bir *"açık kılma"* tarzını içerir; varolanların bu tarzda açık kılınışı, açık kılman şeyi kullanım için düzenlenmiş bir malzeme olarak görünmeye zorlar. Bundan ötürü, teknoloji, özünde, varolanların oldukları şey olarak görünmelerini örten ve onların mevcudiyete çıkışını bozan bir açık kılma tarzıdır. Bu, varolanları ölçülebilir, hesaplanabilir ve denetlenebilir *nesneler* olarak görünüşe çıkaran bir "açık kılma" tarzıdır. Heidegger, tekniğin özünü, varolanların Varlığını, yani gizlilikten açığa çıkma olarak hakikati, tehdit eden bir güç olarak görür. Tekniğin mevcudiyete çıkmasının gizlilikten açığa çıkmaya yönelttiği tehdit, nihayetinde insan varoluşuna yöneliktir. Öyle ki,

teknik-bilimsel dünya inşasının alanı içinde, bizzat *insanın* kendisi, mevcudiyeti, yalnızca ölçülen, denetlenen ve düzenlenen bir malzeme çerçevesinde kavranır hale gelebilir.

Teknik-bilim şu anda Batı'nın var olan her şeye –insan varoluşu da dahil olmak üzere– bakışında temeldir. Heidegger'in metafiziğin tamama varışının doğrudan bir sonucu olarak gördüğü şeydir bu: mevcut olan her şeyin koşulsuz nesneleştirilmesi, yani yeryüzü üzerinde metafiziksel tahakküm tasarısının tamamlanışı. Fakat teknik-bilimsel dünya inşasının alanı içinde, bir bütün olarak varolanların Varlığını açık kılmanın ölçen, denetleyen ve düzenleyen tarzmdan başka bir "açık kılma" tarzı yok mudur? Vardır: Heidegger'e göre, modern teknolojinin Varlığa yönelik tehdidi karşısında, "tekniğin özüne benzer olan ama yine de temelde ondan farklı olan bir alanda" koruyucu bir güç bulunur. "Bu alan sanattır."[1] İşte bundan ötürüdür ki, varolanın *hakikatinin* teknolojinin özü tarafından belirlendiği yerde, sanatın özünü sormak, sanatın *bizim için* ne olduğunu sormak, sorulması gereken temel soruyu sormak demektir.

Heidegger için, teknoloji ile yüzleşme bu dönemde en önemli politik sorundur. Bu bağlamda, teknolojinin egemenliği altında "yeryüzünün tinsel çöküşü"ne ilişkin kaygı, düşünür için *sanatın özü* sorusunu "sorulmaya değer" bir soru haline getirir. Sanat teknik-bilimsel aklın nihai olarak yıkıcı olduğunu göstermenin tek ayrıcalıklı alanıdır. Sanat eseri kendisini "kendi-içinde-duran" olarak sunmakla, insan varoluşunu çevreleyen diğer bütün nesnelerden –elde mevcut olandan veya araçlardan– ayrılır. Bu ayrıcalıklı yanıyla sanat eseri, seri üretim ve birbirinin yerini alabilirlik çağında "şeylerin yıkımı"na karşı duran bir örnek oluşturur: "Her şeyi ölçüp biçen-hesaplayan modern bilim, şeylerin 'hiçbir şey yapmaya zorlanamayan' kendi-içinde-durma özelliğini, kendi tasarıları ve başkalaştırmalarının hesaplanır öğelerine dönüştürerek şeylerin yitimine yol açar. Fakat sanat eseri şeylerin evrensel yitirilişine karşı onların koruyuculuğunu üstlenir. Rilke'nin şeylerin genel yok oluşunun ortasında, şeyi meleğe göstererek şeyin masumiyetini şiir-

1 Heidegger, Martin: "Die Frage nach der Technik", *Vorträge und Aufsätze* içinde, Günther Neske Pfullingen 1954, s. 43.

sel olarak aydınlattığı gibi; düşünür de şeyliğin aynı yitirilişini, aynı zamanda tam da bu şeyliğin sanat eserinde korunduğunu fark ederek düşünür."[2] O halde sanat, bir bütün olarak varolanların tekniğin egemenliği altına alınışına karşı bir direnme alanı oluşturabilir ve halis (*otantik*) insan varoluşunun kendisine ait olduğu Varlığın da koruyucu gücü haline gelebilir.

[Alt metin: "*Metafiziğe Giriş*"te parantez içine alınmış ibare bize şunu söyler: Nasyonal Sosyalist hareketin "içsel hakikati ve büyüklüğü", "küresel teknoloji ile modern insanın karşılaşmasında" aranmalıdır.[3] Görünen o ki, 1930'ların ortasında düşünür, Nasyonal Sosyalist hareketin teknolojinin meydan okuyuşuna bir karşılık verebileceği umudunu taşımaktadır. Bu "hareket"in içsel hakikati ve büyüklüğü, modern teknik-bilimsel *nihilizme* dünyatarihsel bir alternatif olarak onun özünde bulunabilir. Sanat gibi politika da Varlığın hakikatini harekete geçirmenin bir yoludur. Heidegger'in Varlık sorusunu ortaya koymadaki amacı, insanlığın tarihsel varoluşunu, kökensel olarak açık kılınmış Varlığın gücüne geri getirmektir. Alman halkı için bu, Batılı tarihsel tinsel varoluşunun başlangıcını, onu *yeni bir başlangıca* dönüştürmek için yeniden ele geçirme talebi anlamına geliyordu. Heidegger, Varlığın kendisini geri çektiği teknoloji çağında, Varlığın talebi ve bu talebe karşılık verme diyalektiğine ilişkin bu imkânın, bilimin özü ve sanat çerçevesinde olduğu kadar Nasyonal devrim çerçevesinde de düşünülebileceği kanısındadır. Heidegger'in boşa çıkan umudu, "bu hareket"in de, sanat gibi, endüstri toplumunun ve onun temelindeki metafiziksel düşünmenin yapısını çözme imkânını sağlayabileceği ve unutulmuş olan Varlığın koruyuculuğunu üstlenebileceğidir. Ama ne var ki, Nazizmin gerçekliği, Heidegger'in onda gördüğü Alman halkının ve Batı'nın yazgısına ilişkin böyle bir imkândan doğmamıştı.]

Fakat sanatın özü sorusunun *düşünür için* bir başka önemi daha vardır, bu da *sanatın*, aynı zamanda, insanın tarihsel va-

2 Gadamer, Hans-Georg: *Heidegger's Ways*, Çev.: John W. Stanley, State University of New York Press, Albany 1994, s. 108. (Türkçesi: *Heidegger*, ed. Özgür Aktok-Metin Bal, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2010, s. 145.)

3 Heidegger, Martin: *Einführung in die Metaphysik*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, s. 152.

roluşu hakkındaki kararın kendisinden çıkacağı bir *köken* olmasından ileri gelir. Heidegger'e göre sanat bir halkın *etos*'u ile özsel bir bağıntıya sahiptir. Varolanların açık kılınması olarak hakikat, sanat olarak ortaya çıkacak şekilde olup bittiğinde; bir halkın dünyası açılır ve tarihi başlar. Sanatın önemi, yalnızca varolanları "açık kılma" gücünden değil, fakat aynı zamanda bir köken olmasından ileri gelir. İçersinde hakikatin *olageldiği*, yani *tarihsel* hale geldiği özel bir tarz olarak sanat, bir halkın tarihsel varoluşunun kökenidir. Heidegger, sanat ile bir halkın tarihsel varoluşu arasında kurucu bir ilişki olduğunu varsayar. Tarihsel kuruluş ya da yeniden kuruluş tasarısı içinde, sanat tarihsel insan varoluşunun bir imkânını açık kılma yeterliğini içinde barındırır. "Bir bütün olarak varolanlar, Açıklık içinde bir temellendirme talep ettiklerinde, sanat kurma olarak kendi tarihsel özüne ulaşır."[4] Böyle bir sanat varolana ilişkin tüm bakışımızı değiştirir. Her defasmda yeni bir dünya ortaya çıkar, varolanların yeni bir "açık kılınması" olup biter ve bu kendisini sanat eserine koyar.

Öyleyse, sanat eserleri bir halk için yeni bir dünya açabilir ve böylece de dünyanın dönüştürülmesini sağlayabilir. Sanatta olup biten hakikat, tarihi etkiler: "Her ne zaman sanat olup biterse, yani her ne zaman bir başlangıç varsa; tarihe bir itilim gelir, tarih başlar ya da yeniden başlar." (*HW* 64; *PLT* 77). İnsan ilk defa sanat eserinin açtığı açıklıkta kendisi ve dünyası ile olduğu şey olarak karşılaştığı için bir tarihe sahip olur. Sanat, tarihi temellendirir: Bir halkın kendisine bahşedilen hakikate girmesini ve tayin edilmiş yazgısına doğru ilerlemesini sağlar. Sanat eserlerinde hakikat, bir halkın gerçekleştirmesi gereken yazgısı olarak bu tarihsel halka doğru "fırlatılır". Köken sözcüğü, bir "ileri sıçrama" anlamına gelir. Sanat hakikatin ileri sıçramasını sağlar ve böylece bir halkın gelecekteki tarihine doğru 'itilimini' başlatır. Bu bakımdan sanat eserleri, daima tarihin yeniden belirlendiği yeni bir *başlangıca* önayak olur.

4 Heidegger, Martin: "Der Ursprung des Kunstwerkes", *Holzwege* içinde, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1950, s. 63; "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, Çev.: Albert Hofstadter, Harper & Row Publishers, New York 1971, s. 76. (Metin içinde *HW* ve *PLT* şeklinde geçecektir).

Ama şimdi, sanatla artık bu türden *özsel* bir ilişki içinde olmadığımız modern dönemde, tarihsel varoluşumuz içerisinde sanat bir köken olabilir mi? Deneme'nin sonunda Heidegger şunu sorar: "Varoluşumuz içerisinde tarihsel olarak kökende miyiz? Kökenin özünü biliyor muyuz, yani ona dikkat gösteriyor muyuz? Yoksa sanatla ilişkimizde yalnızca geçmişin kültürlü bir bilgisine mi başvuruyoruz?" (*HW* 65; *PLT* 78). Hakikatin olup bittiği tek yer olarak sanat eserine yakın duruyor muyuz? Yoksa sanat bizim için yalnızca bir "eklenti", birlikte taşıdığımız "alışkanlık haline gelmiş bir kültürel fenomen midir?" Böylece *Sanat Eserinin Kökeni* boyunca insan varoluşunun tarihsel yazgısı ile ilişkisi içinde sanatın özünü soran soru, nihayetinde, Hegel'in *"sanatın ölümü"* bildiriminden bu yana karşımızda duran ve henüz hakkında bir karara varılmamış olan soruya bağlanır: "Sanat hâlâ tarihsel varoluşumuz için ayırdedici önem taşıyan, hakikatin içerisinde olup bittiği özsel ve zorunlu tarz mıdır, yoksa sanat artık bu özelliğe sahip değil midir?" (*HW* 67; *PLT* 80). *Sanat Eserinin Kökeni*, sanatın geleceğine ilişkin bu soruyu açık bırakır. Sanatın yalnızca kültür politikasının bir aracı olarak mı var olacağı, yoksa bir kere daha esere *hakikati* mi koyacağı, bir *"karar"* sorunu olarak kalır. Bu, aynı zamanda, bir halkın kimliğini, kim olduğunu belirleyen *tinsel* bir karardır da. Tarihsel varoluşu içerisinde, bir halkın, sanat eserinin ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin bilgisi bu karara bir katkıda bulunabilir. Sanatın özüne ilişkin *düşünümsel* bilgi bu kararın yolunu açabilecektir: "Sanatın özünü soruyoruz. Niçin bu şekilde soruyoruz? Tarihsel varoluşumuz içerisinde sanatın bir köken olup olmadığını, hangi koşullar altında bir köken olabileceğini ve olması gerektiğini daha doğru şekilde sorabilmek için böyle soruyoruz." (*HW* 65; *PLT* 78).

[Alt metin: Köken olarak sanatın bir halkın tarihinin başlatıcısı ya da yeniden başlatıcısı olduğu düşüncesi, Heidegger'in *Rektörlük Konuşması*'nda yer alan "Halkımızın gelecekteki tarihine doğru başlatmış olduğu yürüyüş"[5] diye adlandırdığı hareketi yankılamaktadır. Bu konuşmada insan varlığını halka ve devlete bağlayan her şeyi belirleyen merkez olarak tanımlanan

5 Wolin, Richard (ed.): *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*, The MIT Pres, Cambridge 1993, s. 34.

bilim, şimdi yerini sanata bırakmış gibidir. Bunun nedeni, büyük olasılıkla, Heidegger'in Alman Üniversitesinin ve Alman halkının kendini-ileri sürme tasarısının başarısızlığa uğraması olmuştur. Heidegger 1933'te henüz iktidara gelmiş olan 'Nasyonal Sosyalist Hareket'te, "halkın tinsel olarak yeniden toparlanıp canlanmasının ve kendi Batılı tarihsel yazgısını bulma yolunun imkânını"[6] gördüğünü belirtir. İnsan varoluşunda sanatın sahip olduğu tarihsel kurucu role ilişkin düşünme, böylece Alman tinini yeniden canlandırma tasarısı ile birleşir. Heidegger, bir halkı tinsel olarak yeniden canlandıran *"olay"*da (sanat, ulusal devrim), Alman olanın Batılı ve tarihsel özünün yazgısına ilişkin bir imkân görür. Bu *politik karaltı* altında, tarihsel varoluşumuz içerisinde sanatın bir köken olup olamayacağı sorusu, sanatın Alman halkı için tarihi yeniden temellendirme imkânı sunup sunamayacağına ilişkin bir soru olarak durur. Bundan ötürüdür ki, köken sorusu, nihayetinde, bir halkın *kim* olduğunu belirlediği *"tinsel bir karar"* sorunu olarak kalır.]

Heidegger'in sanatı düşünme yolunun başlangıcı, yukarıda görmüş olduğumuz gibi, Hegel'den mülhem *"sanatın ölümü"*ne ilişkin düşüncelerin gölgesi altındadır. Bu yöndeki ilk belirleme ya da tanı, *"büyük sanat"* anlamında sanatın Batı dünyasından çekilmiş olduğudur. Heidegger'in büyük sanat diye adlandırdığı sanat, içerisinde bir bütün olarak varolanların hakikatinin, yani koşulsuz olanın, mutlakın, kendisini insanın tarihsel varoluşuna açık kıldığı sanattır.[7] Greklerden bu yana, ya da daha doğrusu, ortaçağın sonundan beri, büyük sanat bizim için *tarihte kalmış* bir şeydir. Büyük sanatın özü ile birlikte insanları bırakıp gittiği modern dönem, bu bakımdan, özünde 'sanatsız'dır. Modern insanın sanata anlamlı bir tarzda karşılık verme yeterliği açısından baktığımızda, gördüğümüz şey, sanatın şimdi 'boş uzayda' vuku bulmakta olduğudur; çünkü artık sanat ile özsel bir ilişki içinde değilizdir.[8] Bu şu demektir ki sa-

6 Wolin: *A.g.e.*, s. 6.

7 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt I-II, Çev.: David Farrell Krell, Harper - Colins, San Francisco 1979, s. 84.

8 Young, Julian: *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, 2004, s. 120.

natı, kültürel bir bütün olarak, yani bir halk olarak anonim bir şekilde alımlamıyoruz artık. Sanat, tarihsel varoluşumuz için "mutlak bir gereksinim" olmaktan çıkmıştır. Yani sanat, bir bütün olarak varolanların hakikatini, koşulsuz olanı, mutlakı insana açık kılan bir tarz olarak zorunluluğunu kaybetmiştir. Sanatla ilişkimiz şimdi onu yalnızca bir eklenti, birlikte taşıdığımız "alışkanlık haline gelmiş bir kültürel fenomen" olarak bireysel şekilde yaşamaktan ibarettir. Heidegger'e göre, büyük sanatın çöküşü, sanatsal niteliğin yoksullaşmasının bir sonucu değildir; fakat sanatın özünü kaybetmesinin, mutlakın sunumu görevi ile tarihsel insan varoluşu için mutlakı tesis etme görevi ile bağıntısını kaybetmesinin bir sonucudur. Bütün bunların anlamı, sanatın *hakikatini* kaybetmiş olmasıdır.

Sanatın tarihsel durumuna ilişkin olarak Heidegger'in, yine Hegel'in gölgesinde, ortaya koyduğu ikinci belirleme ya da tanı, büyük sanatın sona ermesiyle birlikte *"estetik"*in, yani sanat ve güzel üzerine felsefi düşünümün başlamış olduğudur. Estetik terimi, Heidegger açısından, teorik ve pratik olarak belli bir sanat kavrayışının, eskisini –bir halkın tarihsel varoluşu için hakikati açık kılmanın yolu olarak sanat anlayışını—alt ettiğini belirtir. Sanat ve güzel üzerine düşünüm anlamında "estetik", onsekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu sözcüğün adlandırdığı şey, sanatı ve güzeli, ondan hoşlanma duyanların ve onu meydana getirenlerin duygu durumuna dayanarak inceleme tarzıdır. Estetik için sanat, hoşlanma veren, hoş olan anlamında güzelin tasarımıdır. Sanatın *estetik* kavranışı bakımından sanat eserine ilişkin özsel şey onun *güzel* olmasıdır. Estetik kavranışı içerisinde "sanat eseri, sanatta meydana getirilmiş güzel olarak tanımlanır; eser, duygu durumumuz bakımından güzelin taşıyıcısı veya güzele yol açan şey olarak tasarlanır. Sanat eseri bir 'özne' için bir 'nesne' olarak konumlanır; estetik düşünüm için belirleyici olan, bir duygu ilişkisi olarak özne – nesne ilişkisidir."[9] Sanat eserini estetik deneyimin *nesnesi* olarak kavrayan bu anlayış, sanat eserinin Varlığını *öznelleştiren* metafiziksel bir sanat kavramına bağlanır. Sanat eseri, şimdi, öznede estetik duygu durumu meydana getirme yeterliği teme-

9 Heidegger: *Nietzsche*, Vol. I – II, s. 78.

linde incelenir ve değerlendirilir. Eserden beklenen, onun *güzelin* bir tasarımını vermesi ve bu sayede *estetik deneyimler* üretmesidir. Onsekizinci yüzyılda, sanatı elişçiliğinden farklı bir tür olarak ayırdeden ve *özerk* sanat alanını açan *"güzel sanat"* idesi, Heidegger açısından, tam da sanatın *estetik* kılınmasının bir ifadesidir.

Teori olarak estetik sanat kavrayışı antik dönemde başlamış ve modernite'nin ortaya çıkışıyla *sanat pratiği* de artık estetik hale gelmiştir. Sanatın bu şekilde estetik dönüştürülmesi ya da 'estetik'e dönüştürülmesi ile birlikte büyük sanat çöker. Böylece sanat mutlak olma gücünü kaybeder ve biz modernler için de "mutlak bir gereksinim" olmaktan çıkar. *Estetik* olarak sanat pratiği, sanat endüstrisinin bir dalı haline gelir. Sanat endüstrisi, sanat tüketicilerine hoşlanma veren deneyim nesneleri tedarik eder. Tek tek sanat eserleri, eser olarak, ancak belli bir kesimin, beğeni'de uzmanlaşmış olanların hoşlanması için var olur. Sanatı estetikleştiren uzmanlık, yalnızca "eserin biçimsel yönlerinden, niteliklerinden ve çekiciliği"nden haz duyma sorununun ibarettir. Modern dönemde sanat ile estetik ilişkinin tesis edilmesi ile birlikte, sanat eserlerinin özü, estetik deneyim çerçevesinde düşünülür. "Estetik deneyim, yalnızca sanatı değerlendirmek için değil, fakat aynı zamanda sanat yaratımı için de ölçü veren kaynaktır." (*HW* 66; *PLT* 79). Fakat Heidegger'e göre, "estetik deneyim, içerisinde sanatın öldüğü öge"dir de. İşte bu yüzdendir ki, *"Sanat Eserinin Kökeni"*, Batı estetik geleneğinin eleştirel bir reddedilmesi ve estetiğin unutulmuş kaynaklarının yeniden ele geçirilmesi yönünde bir düşünme çabası olarak karşımıza çıkar.

Heidegger *"Tekniğe İlişkin Soru"*nun sonunda "sırf estetikten ötürü sanatın mevcudiyete gelişini koruyamadığımız bir durumda" bulunduğumuzu söyler.[10] Bu "durum"dan çıkış için yapılması gereken, *sanatın imkânını* 'estetik'ten kurtarmaktır; sanat kavramını metafiziksel mirasından arıtmaktır. Sanat eserlerini kavrayışımızı, sanat üzerine Batı düşüncesinin tarihi boyunca hüküm süren kategorilerden arındırmak gerekir. "Varlık ile kökensel ve yeniden ele geçirilmiş bir bağıntı temelinde, sanat söz-

10 Heidegger: "Die Frage nach der Technik", *Vorträge und Aufsätze* içinde, s. 43-44.

cüğüne ve onun adlandırdığı şeye yeni bir içerik sağlamalıyız."[11] Heidegger'e göre, geleneksel estetiğin alanı, gerçekliğin özneler ve nesneler şeklinde ikiye ayrılışının üzerine yükselememiş ve sanat eserlerinin özünü belirleme girişimlerinde başarısız kalan 'estetik deneyim', 'madde ve biçim', 'tasarım' gibi kavramları kullanmaktan öteye geçememiştir. Bu bakımdan sanat eserlerinin özüne erişmek için, teorileştiren düşünmeden el çekmeliyiz, sanat eserlerinin özünü tümel kavramlara indirgeyen bu düşünme biçimine karşı durarak, Varlığı anlamamn *nesneleştirmeyen* ve *özneleştirmeyen* yollarını açık tutmalıyız.

Sanata ilişkin *estetik görüş*, modernitenin insan-merkezli metafiziğinden çıkar ve varolanları nesnel olarak tasarımlanabilir şeyler olarak gören anlayışa bağlanır. Bundan ötürü Heidegger, sanat eserinin kökeni sorusunun "estetiğin ve aynı zamanda varolanları nesnel olarak tasarımlanabilir şeyler olarak kavrayan görüşün alt edilmesi görevi ile yakından ilişkili"[12] olduğunu belirtir. Çünkü sanatı estetikleştiren görüş, gerçekliği nesneleştiren ve "ben"i de özneleştiren "tasarımcı düşünme"den çıkar. Varlığı bir nesne olarak ve düşünmeyi de öznenin bir etkinliği olarak koyan bu görüş için *hakikat*, öznenin tasarımlarının dünyada var olduğu varsayılan nesnelere uygun düşmesinden oluşur. Heidegger'e göre, tasarımcı düşünme, nesnelerin, tasarımların, doğruluk ölçütünün ve öznelerin ilk defa olarak kendilerini görünüşe çıkardıkları temeldeki koşulların "unutulmuşluğunun" bir sonucudur. Yapılması gereken, bu tasarımcı/temsil edici ontolojiyi aşacak şekilde, "temel"e geri dönmek; Varlığı, varolanların çeşitli şekillerde mevcudiyete gelmesini (görünüşe çıkmasını) sağlayan bir olup-bitme olarak anlamaktır. Heidegger'in "temel ontoloji"sinde Varlık önceden verilmiş bir şey-durumları toplamı olarak düşünülmez; Varlık tam da kendini mevcudiyete getirme *olayı* olarak düşünülür.

Varlığın bu şekilde, 'kendini mevcudiyete getirme olayı' olarak düşünülmesi, geleneksel Varlık ve görünüş karşıtlığını da

11 Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen: Niemeyer, 1998, s. 101; *An Introduction to Metaphysics*, Çev.: Ralph Manheim, Yale University Press, 1987, s. 132.

12 Heidegger: *Contributions to Philosophy (From Enowning)*", Çev.: Parvis Emad - Kenneth Maly, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis 1999, s. 354.

ortadan kaldırır. Grekler için "Varlık görünüşe çıkma anlamına gelir" demektedir Heidegger. Bir şeyin ne olduğu onun kendini görünüşe çıkarmasından, kendini gösterme tarzından ayrılamaz olduğu için, görünüşe çıkma Varlık için sonradan olup biten bir şey değildir. Görünüşe çıkma tam da Varlığın özüdür. Görünüşe çıkma olarak görünüş, Varlığın olması, olagelmesidir. Heidegger *"Metafiziğe Giriş"*te, "güzel"i de bu bakış açısından konumlar: "Grekler için varolan (*on*) ve güzel (*kalon*) aynı şeydi (mevcudiyete gelme, saf ışıldama / parıldama idi)."[13] Bütün varolanların Varlığı, en fazla ışıldayandır yani en güzel olandır. Görünüş, varolanda Varlığın ışıldaması olarak *güzel*'dir. Ve bir varolan *sanat eserinde* Varlığının ışıldamasında durmaya gelir.

Bu bakımdan, Heidegger'in *"sanat eseri"* hakkında düşünmesi, estetik deneyimin *nesnesi* olarak sanat eseri ile ilişkili değildir. Buradaki düşünme, elde mevcut bir şeyin tasarımını kurma anlamında bir düşünme değil; fakat Heidegger'in genel felsefi düşünmesine uygun olarak "Varlığın mevcudiyet talebine karşılık verme" anlamında bir düşünmedir, düşünmeyi Varlığın mevcudiyet talebine karşılık verme yönünde serbest bırakmadır. Bu düşünme, tıpkı şiir gibi, şarkı gibi, Varlıktan çıkıp gelişir ve Varlığın hakikatine erişir. Böyle bir düşünme için, sanat eserinin *kökenini* sormak, onu "özünün kaynağından alıp Varlığına getirme" işine koyulmak demektir. Varlık karşısında bu yeniden ele geçirilmiş kökensel duruş temelinde, sanat eseri yalnızca hoşlanma veren, hoş olan anlamında güzelin bir tasarımı olarak görülmez artık; fakat varolanın Varlığının açık kılınmasının bir tarzı olarak görülür. Böylece sanat, gizlilikten açığa çıkma olarak hakikate *katılır*. Fakat hakikat aynı zamanda *tarihsel*'dir de. Bundan ötürü sanat eserinin kökeni sorusu, sanat eserlerine ilişkin estetik olmayan, tarihsel bir kavrayış elde etmeyi talep eder; estetik sanat kavrayışları tarih-dışı oldukları için, sanatın özündeki değişmeler estetik perspektif içinde görülemezler. Dolayısıyla Heidegger, sanat eserlerinin özünü, onların dünya ve yeryüzü ile, hakikat ve Varlığın tarihsel açık kılınışı ile bağmtıları içinde kavramaya yönelir.

13 Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*, s. 101; *An Introduction to Metaphysics*, s. 132.

Tekniğin egemen olduğu bir çağda sanatın imkânlarına ilişkin soru, sanatın *hakikat* ile olan *zorunlu* bağını *yeniden* düşünmekle karşılanabilir. Yapılması gereken, sanat eserini *kökenine* geri getirmektir. Sanat eserini, bir tasarımın verilmiş bir şey-durumuna uygunluğu anlamında değil; fakat gizlilikten açığa çıkma, *alétheia* olarak özsel *hakikatine* geri getirmektir. "Sanat ne kültür başarılarına aittir ne de o, tinin bir görünüşe çıkmasıdır; sanat Varlığın anlamını belirlemeyi sağlayan olagelmeye aittir." (*Addendum, PLT* 86). Yani, sanat, gizlilikten açığa çıkma anlamında hakikatin olup-bitmesine aittir. Bundan ötürü, denemede, sanatın ne olduğu sorusu, Varlığın hakikatine ilişkin soru açısından sorulmuştur.

II

"Sanat Eserinin Kökeni", bir varolan olarak sanat eserinin Varlığını sorarak başlar. Köken sözcüğü burada bir şeyin "özünün kaynağı" anlamına gelir. Dolayısıyla kökeni düşünme yoluna girmek, sanat eserini özünün kaynağından alıp Varlığına getirme işine koyulma demektir. Heidegger "köken"den, bir şeyin kendisinden çıktığı kaynağı anlar: Köken bir şeyin ne ise ve nasılsa öyle olduğu şey olarak ortaya çıkmasını mümkün kılan kaynaktır. O halde sanat eserinin ne ise ve nasılsa öyle olmasını sağlayan kaynağı (kökeni) nedir? Bu soru ilk bakışta basit görünür: Sanat eserinin kökeni yaratıcı etkinliği ile onu meydana getiren *sanatçı* değil midir? Öyledir, ama ne var ki, sanatçı da ancak meydana getirdiği eser sayesinde sanatçı *olur*. Eser aracılığıyla ve eserden çıkarak ancak sanatçı olduğu şey olur. Bir eser tasarısı ve onu gerçekleştirme girişimi olmaksızın, sanatçı olduğu şey olmazdı. O halde sanat eserinin kökeni sorusu, sanatçı ile ilişkilendirilerek cevaplandırılamaz. "Sanatçı eserin kökenidir. Eser sanatçının kökenidir. Biri olmaksızın diğeri de olmaz. Ama yine de biri, diğerinin tek dayanağı değildir." (*HW* 7; *PLT* 17). Buna karşılık her ikisinin de dayanağı olan ve onların karşılıklı ilişkilerinin içerisinde olup bittiği bir alan vardır: bu, *sanat*'tır. Sanat her ikisini de kapsar. Bu durumda sanat, hem sanatçının hem

de eserin kökeni mi olmaktadır? Fakat eserden ve onu meydana getiren sanatçıdan ayrı olarak sanatın 'kendisi' nedir? *Gerçek* hiçbir şeyin kendisine karşılık gelmediği, ama yalnızca eserin ve sanatçının kendisi altına konulduğu toplayıcı bir sözcük müdür sanat? Heidegger'e göre bu sözcüğün imlediği şey, ancak eserlerin ve sanatçıların gerçekliği temelinde var olabilir. Ama öte yandan eserlerin ve sanatçıların, bunların kökeni olarak sanat var olduğu için var oldukları da söylenebilir.

Sanatın ne olduğunu ilkin onunla karşılaştığımız yerden, yani sanat eserinden çıkarsayabiliriz gibi görünüyor; ama ne var ki eserin ne olduğunu da ancak sanatın özünü biliyorsak anlayabiliriz. Böylece sanat eserinin kökeni hakkındaki soru, bizi sanatın özü hakkındaki soruya götürür. Fakat sanat eserinin özünü bilmeksizin, sanatın özünü nasıl belirleyebiliriz ki? Aynı şekilde sanatın özünü bilmeksizin de sanat eserinin ne olduğunu bilemeyiz. Bir döngü içinde hareket ediyoruz, demektedir Heidegger, eserden sanata, sanattan esere gidip geliyoruz. Sanat, eserin hem kökeni hem de amacıdır; ama sanat da ancak eserde var olur. Bu döngü içerisinde ilerlemek için yine de bir yerden başlamak gerekir. Sanatın özünü bulmak için, sanatın içerisinde hüküm sürdüğü *varolan*'dan, sanat eserinden yola çıkabiliriz. O halde gerçek varoluşu içinde sanat eserinin Varlığı üzerine bir inceleme, sanatın özünü kavramamızı sağlayabilir. Edimsel gerçekliği içerisinde sanat eserlerinin Varlığına dikkat yönelttiğimizde; ilkin şunu görürüz: "sanat eserleri, şeyler gibi doğal olarak mevcutturlar." (*HW* 9; *PLT* 19). Fakat onlar doğa tarafından değil, insan tarafından yapılmış şeylerdir. Ama böyle olsa da yine de onlar bir "şeylik" özelliğine sahiptir. Sanat eserlerine hepimiz aşinayızdır; onlar müzelere, kiliselere yerleştirilmiş "şeyler" olarak ya da sergilerde ve evlerde duvarlara asılı "şeyler" olarak durmaktadır. Bütün sanat eserleri bu şeylik özelliğine sahiptir. Eserin şeylik özelliği, onun en *dolaysız gerçekliği* olarak gözükmektedir. O halde, eserde hüküm süren sanatı bulmak için, ilkin, sanat eserinin bu dolaysız gerçekliğini araştırmak gerekir.

Bu araştırma, sanat eserinin salt "şey"den nasıl ayırt edileceği sorusuyla başlar. İlkin sanat eserinin, insan tarafından *ya-*

pılmış bir şey olduğunu ve bu yapılmışlığı içinde kendisinden başka bir şeyi bildirme yeterliğine sahip olduğunu görürüz. Sanat eserlerini salt şeylerden ayırt etmemizi sağlayan, onların şey-varlığında ondan başka bir şeyin mevcudiyete geldiğini görmemizdir. "Sanat eseri, açıktır ki, yapılmış bir şeydir, fakat o salt şeyin kendisinin olduğundan başka bir şeyi söyler, *alla agoreuei*. Eser kendisinden başka bir şeyi bilinir kılar, başka bir şeyi görünüşe çıkarır, eser bir alegori'dir. Sanat eserinde başka bir şey, yapılmış olan şeyle bir araya getirilir. Bir araya getirmek, Grekçe, *sumballein*'dir. Eser bir semboldür." (*HW* 9; *PLT* 19-20). Pek çok estetik teori, sanat eserine bu türden bir sembolik yorum çerçevesinden yaklaşır. Sanat eserini *alegori* ve *sembol* olarak gören tasarım-çerçevesinden bakıldığında; eserin bu şeylik öğesinden başka bir şey olduğu ve tam da bu başka şeyin, eserin sanatsal doğasını oluşturduğu düşünülür.

Eserin *sanatsal niteliği*, bu şekilde, yapılmış olan şeyden başka bir şey olarak kavrandığında, eserin şeylik özelliğini araştırmak "gereksiz" ve "kafa karıştırıcı" görünebilir. Heidegger'e göre, eserde bir başka şeyi görünüşe çıkaran, bir başka şeyle birleşen öge, sanat eserinin bu şeylik yönüdür ve şeylik öğesi, *estetik teoride*, sanatsal niteliğin içersine ve üzerine inşa edildiği bir altyapı olarak görülür. Fakat sanat eseri, bizim öznel görüşümüz tarafından kendisine estetik değer yüklenen bir 'şey' midir? Sanat eseri yapılmış bir şey ve ona eklenen estetik nitelikten (değerden) mi oluşur? Sanat eserinin şey-varlığını, onun sembolik işlevi veya alegorik bir anlama oluşturma gücü çerçevesinde kavramak, Gadamer'in belirttiği gibi, sanat eserinin varlık tarzını *bilimsel bilişe* sistematik *öncelik* tanıyan ontolojik bir modelin bakış açısından betimlemektir. Bu modelde, "Şeyin anlamını ve değerini oluşturan, yalnızca öznel geçerliliğe sahip olan ikincil kavrama biçimleridir ve bu kavrama biçimleri, ne kökensel verilmişliğin kendisine ne de ondan edinilen nesnel hakikate aittir."[14] Ama her halükârda, Heidegger'e göre, eserin şeylik özelliği yadsınamaz; sanat eserleri ile onları deneyimleyip onlardan haz almak için karşılaşanlar bile sanat eserlerinin

14 Gadamer, Hans-Georg: *Heidegger's Ways*, Çev.: John W. Stanley, State University of New York Press, Albany 1994, s. 102.

bu şeylik özelliğini yadsıyamaz. Çünkü şey-olmaklık, eserin en dolaysız gerçekliğidir ve böyle olmakla eserin *eser-varlığına* aittir. "Sanatçının aslında el becerisiyle yaptığı şey, eserdeki bu şeylik özelliği değil midir?" (*HW* 10; *PLT* 20). Bundan ötürüdür ki, mimari eser taşta, resim renkte, müzik seste, edebi eser sözde var olur. Dolayısıyla eserin eser-varlığını dolaysız ve tam olarak açık kılmak için, onun bu şeylik özelliğinden başlamak gerekir.

O halde sanat eseri nasıl ve ne tür bir *'şey'*dir? Bu soruya karşılık verebilmek için ilkin 'şey'in ne olduğunu yeterince açıklıkla bilmemiz gerekir. Bir 'şey'in özü nedir? Bu soruyu sorduğumuzda zihnimizde bulunan ne tür bir şeydir? Genel olarak, 'şey'i var olan, salt *yokluk olmayan* olarak düşünürüz. Şeyin var olan olduğunu söylemek, var olan her şeyin bir 'şey' olduğunu söylemektir. Fakat bu şey tanımı, sanat eserinin nasıl bir şey olduğunu anlamamıza yardımcı olamayacak kadar geniştir. Akılda tutmamız gereken, var olan her şeyin bir 'şey' olmadığıdır. Heidegger'in belirttiği gibi, ormandaki geyiği, tarladaki böceği, şey diye adlandırmakta tereddüt ederiz. Kaldı ki, "insan bir şey değildir" ve Tanrı da bir şey değildir. Bu durumda sanat eserindeki apaçık şeylik özelliğini kavramak için, bu şey kavramının alanını daraltmalıyız ve "bir şey olan ve daha fazla bir şey olmayan" *salt* şeylerin alanına yönelmeliyiz. "Bir taş, bir toprak parçası, bir tahta parçası, işte bu türden salt şeylerdir." (*HW* 11; *PLT* 21). Heidegger, salt şeyler alanına, doğanın cansız varlıklarının yanı sıra insan yapımı kullanım nesnelerini (Türkçede bizim *eşya* dediğimizde anladığımız şeyleri) de katar. İmdi, salt şeyin ne olduğunu bilirsek, sanat eserinin kendisine başka bir şeyin eklendiği bir "şey" mi olduğu; yoksa aslında bir "şey" olmayıp başka bir şey mi olduğu konusunda karara varabiliriz.

Heidegger 'şey sorusu' aracılığıyla *esere* girmeyi ve eser-varlığı içinde onun şeylik özelliğine erişmeyi ummaktadır. Düşünür bu yönde ilkin şeyin "şeyliğine" ilişkin geleneksel (metafiziksel) kavrayışları irdeler. Antikite'ye kadar geri giden geleneksel *varolan* yorumlarında, şeyin şeyliğine ilişkin üç tanımla karşılaştığımızı belirtir. Bu yorumların ilki ve en eski olanı, şeyi, töz ve ilineklerin birliği olarak kavrar; yani "niteliklerinin taşıyıcısı olarak şey". Fakat bu tanım, var olan her şeye uygulanabi-

lecek kadar geniştir ve bize *salt* şeyin özünü vermez. Bu tanımla şeyi, var olan fakat şey olmayan karşısında ayırt edemeyiz. Ayrıca, bu şekilde tasarlanmış olan şeyin yapısı (töz ve ilinekler ontolojisi), şey ile bizim aramıza girer ve şeyin bağımsız ve kendine yeterli özelliği ile karşılaşmamıza izin vermez. İşte şeyin şeyliğine ilişkin ikinci yorum, tam da şeylerle *dolaysız* şekilde karşılaşabileceğimiz durumu, yani duyusal kavramayı, temele koymak suretiyle oluşturulmuştur: "Şey *aistheton*'dur, duyarlığa ait duyularda duyumlarla algılanabilir olan şeydir." (*HW* 15; *PLT* 25). Burada duyuların taşıdığı verilerde, şey, bedensel olarak bize gelir. Şeyin şeyliğine ilişkin bu yorum şu standart biçime bürünür: Şey, duyulara verilen duyusal çokçeşitliliğin birliğidir. Demek ki, şey, algılayabildiğimiz bütün niteliklerinin toplamıdır. Fakat şeylerin görünüşünde ilkin bir duyumlar yığını ve sonra da şeyi algılamayız; duyusal algı ile onun maddesel taşıyıcısı arasında bir ayrım yapmayız. "Şeylerin kendileri bize bütün duyumlardan çok daha yakındır." (*HW* 15; *PLT* 26). Bir kapının kapandığını işitiriz ama ses duyumları ya da salt sesler işitmeyiz. Şeyin sesini işitiriz. Salt sesi işitmek için şeyden uzaklaşmamız ve bir soyutlama yapmamız gerekir. O halde şeyin *şeyliği*, onun duyusal özelliklerinin algılanmasından önce gelir.

Heidegger'e göre bu her iki şey yorumu da şeyin kendinde durmasına izin vermez. "İlk yorum sanki şeyi yanımıza yaklaştırmayıp, onu bizden uzaklaştırırken; ikinci yorum şeyi üzerimize doğru bastırıp bizi sıkıştırmaktadır. Her iki yorumda da şey ortadan kaybolmaktadır."(*HW* 15-16; *PLT* 26). O halde şeyin kendi-içinde kalmasına izin vermek gerekir. Heidegger'e göre şeyin şeyliğine ilişkin üçüncü yorum, bunu yapar gözükmektedir: "Şeye kalıcılığını ve direngenliğini veren ve aynı zamanda onun duyusal etki tarzının –renkli, çınlayan, katı, yekpare olmasının– kaynağı olan şey, şeydeki maddedir. Madde (*hule*) olarak şeyin bu belirleniminde biçim (*morphe*) de birlikte konumlanır. Şeyde kalıcı olan, şeyin dayanıklılığı, maddenin bir biçimle birlikte durmasından oluşur. Şey biçim almış maddedir." (*HW* 16; *PLT* 26). Madde ve biçimin birleşimi olarak şey kavramı, hem doğadaki şeylere hem de insan yapımı şeylere aynı ölçüde uygulanan bir tasarım çerçevesi sağlar. Ayrıca madde ve biçim

ayrımı, hemen her sanat teorisinde ve estetikte çeşitli şekillerde kullanılan bir kavramsal şemadır. Fakat yine de madde ve biçim, şeylerin "şeyliğini" açıklamaz fakat yalnızca varsayar. Çünkü bu kavramlar anlamlarını ilkin insan yapımı şeylerin düzeninden elde eder ve bunu bütün varolanların düzenine aktarır. Madde ve biçim düzenini her varolanın kuruluşu olarak ele alan bu görüş, diğer varolanlardan ayrımı içinde salt şeye erişmemizi sağlayabilir mi? Bunun için, Heidegger'e göre, ilkin bu kavramların hakiki tanımlayıcı güçlerini hangi varolan alanında gerçekleştirdiklerini bilmemiz gerekir.

O halde madde-biçim yapısı kökenini nerede bulur? Madde-biçim yapısının doğada kendi başına şekil almış, kendine yeterliği içinde duran salt şeyler alanında bulunduğu yalnızca bir varsayımdır. Bir granit bloğunun biçimi, salt madde parçalarının uzaydaki bir dağılımından ibarettir. Buna karşılık bir testi, bir balta, bir ayakkabı tam da biçim verilmiş bir maddedir. Onlar kendi başına şekil almış olma özelliğine sahip değildir. Bu gibi insan yapımı şeyler, işe-yararlık veya kullanım amacına göre biçim almış varolanlardır. İşe-yararlık, bu türden varolanın kendisi ile mevcut olduğu temel özelliktir: "İşe-yararlığa tâbi olan varolan, daima bir yapma sürecinin ürünüdür. Ürün bir şey için bir araç olarak yapılmıştır. Dolayısıyla varolanların belirlenimi olarak madde ve biçim, asli yerini aracın özünde bulur. Bu ad (araç), kullanım ve işe-yararlık için üretilmiş şeyi belirtir." (*HW* 18; *PLT* 28). Biçim almış madde olarak şey kavramı, demek ki, salt şeyin özünden değil fakat aracın özünden elde edilmiştir; dolayısıyla salt şeyin şeyliğinin kökensel belirlenimini vermez. Heidegger, madde-biçim yapısını her varolanın kuruluşu olarak ele alan bu görüşün de diğerleri gibi şeyin şeyliğine bir saldırı olduğu kanısındadır. Nitekim madde ve biçim birleşimi olarak şey kavrayışının kendisinden çıktığı varolan, yani araç, ancak ona araçlık niteliğini kazandıran işe-yararlık ve yapılmış olma özelliğinden yalıtılırsa, salt şey olabilir. Ama araca ait olan her şey soyulup çıkartıldığında, geride kalan şey-varlığı da tanımlanamaz olarak kalır.

Sonunda, "şeyliği" belirlemenin üç tarzının da –niteliklerin taşıyıcısı, duyusal çokçeşitliliğin birliği, biçim almış madde ola-

rak şey- gerçek dünyada var olan her şeyi betimlemeye yarayabildiği ama bu yüzden de tekil bir şeyin özünü belirlemede yardımcı olamadığı ortaya çıkmış oldu. Heidegger'e göre, alışageldiğimiz şeyliği düşünme tarzları, varolanın her dolaysız deneyiminde bir ön-kavrayışa dayanır. Bu ön-kavrayış verilmiş bir varolanın Varlığı üzerine düşünümü engeller. Bundan ötürü de bu şey kavramları, şeyin şeyliğine, aracın araçlığına ve eserin eser-varlığma giden yolu kapatır. Bu durumda verilmiş herhangi bir "şey"i seçmeli ve onun özünün veya şey-varlığının ne olduğunu bulmaya çalışmalıyız: "Yüzümüzü varolana çevirmeliyiz ve onu Varlığı bakımından düşünmeliyiz; fakat bu düşünme aracılığıyla aynı zamanda onun özü içerisinde kendine dayanmasına izin vermeliyiz." (*HW* 20; *PLT* 31).

Heidegger'in incelemek için seçtiği şey insan yapımı bir *"araç"*tır: bir çift köylü pabucu. Niçin araç? Şüphesiz araç da tıpkı salt şey gibi kendi içinde durur; fakat o, salt şey gibi kendi başına şekil alma özelliği taşımaz. Öte yandan insan yapımı olmakla, yani insanın yapma edimi onun üretimine katıldığı ölçüde, araç, sanat eseriyle benzerlik gösterir. Ama sanat eseri araç gibi insanın yaptığı bir şey olmakla birlikte, kendi başına şekil almış ve kendine yeten mevcudiyetiyle salt şeye de benzer. Bu bakımdan Heidegger, aracın şey ile eser arasında bir orta konuma sahip olduğunu belirtir. İşte, eser ile şey arasındaki bu özel aracı konumu itibariyle, yapılmış bir şey olarak aracın araçlık özelliğini araştırmak, Heidegge'e göre, bize şeyin şeyliği ve eserin eser-varlığı hakkında bir fikir verebilecektir. Gelgelelim, Heidegger'in aracın araçlık niteliğini araştırmak için seçtiği pabuçlar, herhangi bir çift pabuç değil, Van Gogh'un *resmettiği* pabuçlardır, yani bir sanat eseri. Bu seçim bizi yine bir döngü içine sokuyor. Anlaşılan o ki, araçtan esere, eserden araca *gidip* gelmekle şeyin şeyliğini kavrayabileceğiz. Şimdi, sanat eserine ışık tutacak ve sanat eserini bir şey yapan özelliği açık kılacak şekilde bu şeyi (aracı) nasıl belirleyebiliriz?

İlkin pabuçları basitçe betimlemeyi deneyebiliriz. Pabuçların deriden yapılmış olduğunu, parçaların iplik ve çivilerle birbirine bağlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Fakat bu betimleme yalnızca pabuçların görünürdeki madde ve biçimini tanımlar.

Pabuçların gerçekte ne olduğunu anlamak için, pabuçların neden yapılmış olduğunu değil de; ne için yapılmış olduğunu sorabiliriz. Bu da bizi bildiğimiz bir sonuca götürür: aracın araçlığı, kullanımından, işe yararlığından oluşur. Demek ki aracı, kullanımı içinde aramalıyız. Fakat pabuçları kullanımı içinde nasıl görebiliriz ki? Onları giymekle ya da edimsel kullanımlarını gözlemlemekle değil; fakat kendimizi Van Gogh'un resmi önüne getirmekle: "Pabuçların yıpranmış içinin karanlık açılışında, çalışanın meşakkatli ayakbasışı dik dik bakmaktadır. Pabuçların katı, dayanıklı ağırlığında, sert bir rüzgârın süpürdüğü, tarlada ötelere uzanıp giden, hep aynı saban izleri boyunca köylü kadının yorgun argın yürüyüşünün birikmiş sebatı vardır. Deri üzerinde toprağın rutubeti ve bereketi durur. Pabuçlarda yeryüzünün sessiz çağrısı titreşip durur... Ekmeğin selameti, direnen ihtiyacı bir kez daha gidermenin sessiz sevinci, eli kulağında bir doğum öncesi endişesi, çevreyi saran ölüm tehdidi karşısındaki titreme, bütün bunlara ilişkin şikâyet edilmeyen bir kaygı bu pabuçların her yerine sinmiştir. Bu araç (pabuçlar) yeryüzüne aittir ve köylü kadının dünyasında korunmuştur." (*HW* 22-23; *PLT* 33-34).

Bu şiirsel yorumda Heidegger, bir çift pabucu, resimdeki bir *nesne* olarak değil, fakat verdiği hizmette, işe-yararlığı içinde kendi hakiki özünü açık kılan bir *şey* olarak betimlemektedir. Köylü kadın, pabuçlar üzerine düşünmeksizin ve hattâ onlara hiç bakmaksızın yalnızca onları giymek suretiyle, pabuçların özünü bilir. Pabuçlar içinde durmakla ve yürümekle, köylü kadın, "aracın araçlığını" oluşturan işe-yararlığı bilir. Resimdeki pabuçlar, kullanımı içinde köylü kadının varoluşunu oluşturan her şeye aittir. Pabuçlar, verdiği hizmetle, yani kullanımı içinde köylü kadının dünyasını yansıtır. İnsan yapımı bir şey olarak, pabuçların kullanıma uyarlanabilirliği, işe-yararlığı, bunu mümkün kılan daha özsel bir yapıya dayanır ki, Heidegger bunu *güvenilirlik* olarak adlandırır: "Aracın araçlık niteliği gerçekten de onun işe-yararlığından oluşur. Fakat bu işe-yararlığın kendisi, aracın özsel varlığının doluluğunda bulunur. Bunu güvenilirlik (*Verläß lichkeit*) diye adlandırıyoruz." (*HW* 23; *PLT* 34). Köylü kadın için pabuçları oldukları şey kılan ve köylü kadının

dünyayı ve bu dünyadaki yerini keşfetmesini sağlayan, pabuçların bu *güvenilirliği*'dir. Onlar köylü kadının varoluşunu yansıtır ve güven altına alır. Pabuçlar "araçsal şeylerdir"; onlar, yıllar boyu köylü kadına hizmet etmiştir; kalıcılık, güvenirlik ve hizmet güçleri ile köylü kadının varoluşunu güven altına almıştır. "Bu güvenilirlik sayesinde köylü kadın yeryüzünün sessiz çağrısına dahil olur; aracın bu güvenilirliği sayesinde o, kendi dünyasından emin olur." (*HW* 23; *PLT* 34).

Aracın işe-yararlığı, o halde, bu güvenilirlikte temel bulur. Nitekim, araç kullanımı içinde yıpranıp tüketildiğinde, işe-yararlığı da ortadan kalkar. Aracın araçlık karakteri aşınıp çoraklaşır ve salt malzeme haline gelir. Bu aşınıp yıpranma güvenilirliği yok eder. Bu durumda geriye yalnızca *boş* işe-yararlık kalır. Bu güvenilirlik, köylü kadının özel bir dikkat göstermeksizin, yalnızca onları giymekle fark ettiği bir şeydir, pabuçların güvenilirliğini deneyimlemek onların aslında (hakikatte) ne olduğunu kavramaktır. Fakat biz köylü pabuçlarının ne olduğunu, onları giymek suretiyle değil, fakat Van Gogh'un onları betimlemesi ile kavrarız. Nitekim, Van Gogh'un resmindeki köylü pabuçlarına ilişkin açıklama, araçsal şeyler hakkında bizi bilgilendirdi; bu tür kullanım nesnelerinin özünün güvenilirlikten oluştuğunu bize gösterdi: "Kendi içinde dingin duran aracın bu dinginliği, onun güvenilirliğinden ibarettir. Bu güvenilirlikte, ilk defa, hakikati içinde aracın ne olduğunu görüp anlarız" (*HW* 24; *PLT* 35). Fakat güvenilirlik yalnızca bu tür şeylere ait değildir. Dolayısıyla Heidegger'in köylü pabuçlarına bakışı, şeyin şeyliğini açık kılma işine yaramadı. Ama yine de giderayak sanat eserinin özüne ya da "eser-varlığına" ilişkin bir şeyler öğrendik: "Sanat eseri, pabuçların hakikatte ne olduğunu bilmemizi sağladı." (*HW* 24; *PLT* 35). Aracın araçlığı, eserde ve eser aracılığıyla görünür oldu. Van Gogh'un resmi "konuştu" ve bir çift köylü pabucunun hakikatte ne olduğunu bize açık kıldı.

Fakat Heidegger'in yorumunda bize açık kılınan, *resimdeki* pabuçların hakikati midir acaba? Sanat tarihçisi Meyer Schapiro, resmedilen pabuçların bir köylü kadına ait olmadığını, fakat bizzat sanatçının kendi pabuçları olduğunu belirtmekte ve Van Gogh'un resmettiği pabuçlar üzerine Heidegger'in hayal ürünü

betimlemesinde, bir çift gerçek köylü pabucuna bakmakla hayal edilemeyecek hiçbir şey bulunmadığını söylemektedir.[15] Bu durumda Heidegger *resimdeki* pabuçların hakikati'nin dışında mı durmaktadır? Schapiro'ya bakılacak olursa, bu pabuçların *sanatçıya ait* olduğunu bilen birisi, bu resmin köylü kadına ait pabuçların özünü ve kadının dünya ve yeryüzü ile ilişkisini ifade ettiğini söyleyemez. Heidegger pabuçları köylü kadına aitmiş gibi görmekle, onların sanatçı için ne anlama geldiğini göz ardı etmiştir. Oysa ki bu pabuçların Van Gogh'un hayatında çok önemli bir yeri vardır. Schapiro, ressamın arkadaşı Gauguin'in sanatçı ile ilgili anılarındaki tanıklığa dayanarak, pabuçların Van Gogh'un hayatının unutulmaz bir bölümünü kendinde taşıdığını, sanatçının yaşadığı bir insanlık durumunu içinde barındıran pabuçların bir tür "kutsal emanet" olduğunu; onların yalnızca bir "kullanım aracı" olmayıp sanatçının 'ben'inin bir parçası haline gelmiş olduğunu belirtir. Onların gerisinde sanatçının *kişisel tarihi* durmaktadır.

Bu durumda, Heidegger, öyle olmadığını söylese de, ilkin her şeyi hayal edip sonra da bütün bunları resme atfetmiş değil midir? Van Gogh'un resmetmiş olduğu, boş mekânda öylece duran bir çift pabucun hakikati nerede bulunmaktadır? Sanatçının kişisel dünyasında mı, eserin açtığı dünyada mı, yoksa Heidegger'in hayal ettiği köylü kadının dünyasında mı? Anlaşılan o ki, Heidegger'in metafiziksel yorumu, biricikliği içinde bu tikel resmin hakikatini bize vermedi; burada *bu* sanat eserinin hakikati ortaya çıkmadı, ama sanat eserinde bir *hakikatin* olup bittiği ortaya çıktı. Gördük ki, aracın araçlığı, yani onun hakikati "güvenilirlik" olarak ilkin sanat eserinde ve eser aracılığıyla ortaya çıktı. "Van Gogh'un resmi, aracın, köylü pabuçlarının, hakikatte ne olduğunun açık kılınmasıdır. Bu varolan, Varlığının açıklığına gelir. Grekler varolanların gizlilikten açığa çıkışına *alétheia* diyorlardı. Biz hakikat diyoruz ve bu sözcüğü kullanırken yeterince düşünmüyoruz." (*HW* 25; *PLT* 36).

O halde Van Gogh'un eserinde, özü bakımından gizlenmiş olarak kalacak olan şey açığa çıkmıştır. Bir varolanın, bir çift

15 Schapiro, Meyer: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, George Braziller, Inc. : New York 1994, s. 138.

köylü pabucunun ne ve nasıl olduğunun, yani özünün açık kılınması bu eserde olup bitmiştir. Bu tikel sanat eseri, şeyin şeyliğini ve eserin eser-varlığını belirlemede bize yardımcı olmadı; fakat o, sanat eseri hakkında bize bir şey öğretti: Sanat eserinin, varolanın *hakikati*'ni açık kıldığını gösterdi. Heidegger'e göre *alethéia* anlamında hakikat bir olup bitmedir, bir *"olay"*dır; varolanların gizlilikten açığa çıkması olayıdır. Bir sanat eserinde, işte, varolanların bu açık kılınması olup biter: "Sanat eserinde varolanın hakikati kendini esere koymuştur. 'Koymak' burada durmaya getirmek anlamındadır. Bir varolan, bir çift köylü pabucu, eserde, Varlığının ışığında durmaya gelir." (*HW* 25; *PLT* 36). Varolanın hakikati, bir olup bitme olarak, sanat eserinin sabitliği (kalıcılığı) içerisinde görünür kılınmıştır. O halde *sanat*, varolanların hakikatinin kendini-esere-koymasıdır, varolanların hakikatinin bir eserde, sanat eserinde, olup bitmesidir: "Sanat eseri kendi tarzında varolanların Varlığını açık kılar. Varolanların bu açık kılınması, yani gizlilikten açığa çıkması, yani hakikati, eserde olup biter. Sanat eserinde varolanın hakikati kendini esere koymuştur. Sanat hakikatin kendini esere koymasıdır." (*HW* 28; *PLT* 39).

Burada, sanat eserinde "hakikatin olup bitmesi"nden anlaşılan şey, sanat eserinin gerçekliğin bir taklidini veya tasarımını (temsilini) verdiği ve sanattaki hakikatin, temsil edilen şey ile gerçekliğin uygun düşmesinden ibaret olduğu şeklindeki geleneksel görüş değildir. Bir eserde hakikat olup biter, fakat bu, mevcut bir şeyin doğru olarak yeniden sunulduğu veya temsil edildiği anlamına gelmez. Sanat eserinde hakikatin olup bitmesi, basitçe gerçek bir şey ile bir sanat eseri arasında bir kopya, bir benzerlik ilişkisi kurmaktan ibaret bir "olay" değildir. "Resmin (Van Gogh'un resmi) gerçek bir şeyden bir benzerlik çıkardığını ve bunu sanatsal üretimin bir ürününe aktardığını mı düşünüyoruz? Hiçbir şekilde." (*HW* 26; *PLT* 37). Peki, sanat eseri, elde mevcut bir varolanın temsili olmasa da, şeyin genel özünün bir temsili olamaz mı? "Fakat sanat eserlerinin kendine uygun düşebileceği bu genel öz nerede ve nasıl bulunmaktadır? Bir Grek tapınağı hangi şeyin hangi özüne uygun düşer?" (*HW* 26; *PLT* 37). Heidegger'e göre sanat, önceden

mevcut bir şeyin yeniden-üretimi, gerçekliğin bir taklidi değildir. Sanat hakikatin bir olup bitmesinin esere konulmasıdır.

III

Şimdi, sanatta hakikatin olup bitmesi ne demektir? Varolanın hakikatinin kendini esere koyması nasıl olup bitmektedir? Bu sorulara bir cevap bulmak için Heidegger, bir başka tikel sanat eserini, temsil edici olmayan bir sanat eseri örneğini, bir Grek tapınağını ele alıp yorumlar. Bu mimari eser, önceden mevcut bir şeyin yeniden üretimi olarak görülemez. "Bir mimari yapı, bir Grek tapınağı hiçbir şeyi temsil etmez. O, kayalık bir vadinin ortasında öylece durur. Mimari yapı, Tanrı figürünü kuşatıp çevreler ve bu gizlilikte, açık sütunlu giriş aracılığıyla kutsal alanda Tanrı figürünün göze çarpmasını sağlar. Tapınak aracılığıyla Tanrı tapınakta mevcut olur." (*HW* 30-31; *PLT* 41). Sanat eseri, o zamana kadar gizlenmiş kalan bir şeyin görünür hale gelmesini, *mevcudiyete* çıkmasını sağlar. Heidegger tapınaktaki Tanrı heykeli hakkında şunları söyler: "Heykel Tanrının nasıl göründüğünü (neye benzediğini) öğrenmemizi sağlayan bir temsil değildir, fakat bizzat Tanrının mevcut olmasını sağlayan bir eserdir, o Tanrının kendisidir." (*HW* 32; *PLT* 43). Heidegger'in tapmak yorumu sanatın *mimetik* olarak görülemeyeceğini, sanat eserinin varolana uygunluk anlamında bir hakikat imgesi, bir hakikat modeli sunmadığını; fakat sanat eserinde eser olmaksızın gizlenmiş olarak kalacak bir şeyin görünüşe getirildiğini gösterir.

Sanat eseri kendi dışında bir başka şeyin doğru biçimde yeniden-sunumu olarak anlaşıldığında, eserin *hakikati* bu başka şeyden *türemiş* olarak görülür. Buna karşılık Heidegger, sanat eserinin hakikatinin bir başka şeyde temellenmediğini; eserin hakikatinin ancak eserin kendisinde, yani onun eser-varlığında bulunabileceğini ileri sürer. Sanat eseri kendisini kendi Varlığı içinde sunar. Heidegger bunu, eserin "kendi-içinde-durması" (*Insichselbststehen*) diye adlandırır. Düşünürün bir Grek tapınağını ele alışındaki asıl niyet, eserin eser-varlığını oluşturan şey

ya da şeyler hakkında bilgilenmek; eserde işlemekte, iş görmekte olan hakikatin olup bitme şeklini anlamaktır. Bundan ötürü, düşünür, tapınağın eser-varlığını betimlemeye girişir. Grek tapınağı, eserin saf kendi-içinde-durmasının açıkça kendini gösterdiği bir örnektir. Eserin kendi-içinde-durması, Varlığı içinde kendini sunması, eserin bir *dünya* açması ve o dünyaya *ait olması* demektir: "Tapınak eser, doğum ve ölümün, felaket ve hayrın, zafer ve aşağılanmanın, dayanma ve çöküşün, insanın yazgısı şeklini aldığı yolların ve ilişkilerin birliğini kendi etrafında toplar ve bir araya getirir. Bu ilişkiler örgüsünün her şeye hâkim olan genişliği, bu tarihsel halkın dünyasıdır." (*HW* 31; *PLT* 42). Tapmak eser Tanrıyı (Varlığı) mevcudiyetinin açıklığına getirmekle, yani onu görünür kılmakla, bir halkın tarihsel dünyasının tapınak içinde ve tapınak aracılığıyla bir araya toplanmasını sağlar. Tapmak eser, yasa koyan Tanrısı ile birlikte, bütün insani gerçekliklere belirlenim veren yön ve ilişkilerin birliğini kendi etrafında toplar. Tapmak, tarihsel bir halkın, Grek halkının dünyasını cisimleştirir: Ölümlüler ve Tanrılardan oluşan, yeryüzü ve gökyüzü arasında, politik topluluk ve vahşi doğa arasında açılan bir dünyadır bu.

Heidegger eserin "dünya açma"smm aynı zamanda bir inşa etme, bir kurma olduğunu belirtir. Bir dünya kurma varolanlara anlam veren birlikli bir bağıntılar örgüsü oluşturmadır. Eser varolanların oldukları şey olarak içerisinde görünür olduğu açıklığı yapılandırır. Eser açık olan için bir uzay açar. "Uzay açma, açık olanı serbest bırakma ve onu yapısı içinde tesis etmedir." Böylece eser içinde ve eser aracılığıyla dünya bu açıklıkta biraraya toplanmaya gelir. "Eser olarak eser bir dünya kurar (*aufstellen*). Eser dünyanın açıklığını açık tutar." (*HW* 34; *PLT* 45). Dünya, basitçe, verilmiş şeylerin bir bütünlüğü değildir, fakat bir "açıklık"tır, Varlığın tarihsel açık kılınışı ile meydana getirilen bir açıklık, bir *anlam uzayı*'dır. Sanat eseri açtığı açıklığa aittir ve Varolanların hakikati, eserin açtığı bu açıklıkta durmaya gelir. Grek tapınağı kayalık vadide yalnızca öylece durmaz; fakat o, hem varolanları hem de insan varoluşunu bu açık uzayda bir araya toplar ve onların ilk defa oldukları şey olarak görünmelerini sağlar: "Tapınak, orada duruşuyla, ilk

defa olarak şeylere görünüşlerini ve insanlara kendilerine bakışlarını verir." (*HW* 32; *PLT* 43). Tapınağı çevreleyen varolanlar ilk defa tapınak tarafından aydınlatılır ve dünya içindeki yerlerini yani anlamlarını edinirler; yoksa bu varolanlar yalnızca tapınağın yerleştirildiği uygun bir çevre sağlamak için orada bulunmaz. Aydınlatma, varolanı Varlığının ışığına getirmedir. Tapınağın orada durmasında hakikat olup biter; bir bütün olarak varolanlar "gizlenmemişliğe" (Varlığın açıklığına) getirilir ve orada tutulur.

Sanat eseri bir dünya kurmakla, sadece varolanların hakikatini açık kılmaz fakat aynı zamanda insanın kendisini anlamasını da sağlar. Dünya insanın iradesine bağlı değildir, tersine, dünya insanın şeyleri ve kendisini anlaması üzerinde hüküm sürer, bu anlamayı düzenleyip belirler. Dünya, Heidegger'in söylediği gibi, insanın kendisine tâbi olduğu daima mevcut "*nesnel-olmayan*"dır. Dünya görülebilir ve dokunulabilir bir nesne olarak önümüzde durmaz. Fakat dünya, "nesnel-olmayan" olsa da, o şeylerin şey olma şeklini belirlediği için, var olan her şeyin olduğundan daha "yüksek derecede" var-dır. Yani dünya bir varolan ya da bir şey değildir, fakat şeyler olarak varolanların görünüşünün imkânının koşuludur. Bundan ötürü dünya şeyleri yöneten ve onlar üzerinde hüküm sürendir.

Aynı şekilde insan varoluşu da Varlıkla ilişkili olduğu sürece dünyaya bağlıdır. İnsanın varoluşuna ilişkin temel kararların alındığı yerde veya insanın yeni bir kendini-anlamasının elde edildiği yerde, dünya *hüküm sürer*. Heidegger dünyanın bu işleyişini, "Dünya dünya-kılar" (*Welt weltet*) önermesi ile dile getirir. Sanat eseri bir dünya açtığında, dünyanın *tarihsel olarak* nasıl dünya *kıldığını* bize gösterir: "Dünya yalnızca elde-mevcut sayılabilir veya sayılamaz, bildik ve bilinmedik şeylerin bir toplamı değildir. O, elde-mevcut şeylerin toplamına ilişkin tasarlanmış bir çerçeve de değildir. Dünya dünya-kılar. Tam da tarihimize ait özsel kararlar aldığımız yerde, bu kararları üstlendiğimiz ya da terk ettiğimiz, görmeden geçip yeniden keşfettiğimiz yerde, dünya dünya-kılar." (*HW* 33; *PLT* 44-45). Dünyanın dünya-kılması, anlamları bahşeden bir "verme"dir. Bir dünya açma, aynı zamanda insanlar için bir *ortak anlama* mey-

dana getirmedir. Bu ortak anlama, bir halkın kendisinin *kim olduğunu* bilmesini sağlar. Dünyanın dünya-kılma *tarzı*, bir halka kendine özgü tarihsel kimliğini verir. Sanat eseri bir dünya açtığında, "neyin kutsal olup neyin kutsal olmadığı", "insan varoluşunun yazgısının aldığı şekil", temel ve özsel kararların geniş yolları, yani bir halkın *etos*'unu oluşturan şeyler o halk için bilinir olur. Sanat insanların kendi tarihsellikleri içinde kendilerini anlamalarını sağlayan, hakikatin en kökensel açık kılınışıdır. Bundan ötürü sanat tarihsel dünyaların kurucusu olan bir etkinlik olarak anlaşılır.

Heidegger'e göre sanat eserinin *eser-varlığı*'nı oluşturan, onun kendi-içinde-durması ve bir dünya açmasıdır. Sanat eseri kendisi tarafından açılan bu dünyaya aittir. Eserin kendi-içinde-durması, onun dünyasının onun içinde mevcut olması demektir. Fakat dünyalar gelir ve giderler. Dünyanın eserden geri çekilmesi ve göçüp gitmesi asla giderilemez. Eser kendi dünyasını kaybettiğinde, o artık kendine özgü hakikatinden yoksun kalır ve yalnızca bir sanat nesnesi haline gelir. Bu durum sadece müzelerde ve galerilerde sergilenen yerinden yurdundan edilmiş eserler için değil, fakat hâlâ kendi kökensel yerlerinde duran eserler için de geçerlidir. Heidegger'in verdiği örneklerle, Paestum'daki tapınak Grek dünyasına aittir; Bamberg katedrali Ortaçağ Hıristiyan dünyasına aittir. Fakat bizim için onlar "dünya"sızdır; bizim karşımızda bu eserler, kendi-içinde-durma özelliğini yani bir dünya açma yeterliğini kaybetmiş olarak durur. Çünkü bu eserlerin *dünyası* onlardan geri çekilmiş ve dağılıp çökmüştür; onlar artık geçmişte oldukları şeyler değildir. Dünyaları ortadan kaybolduğu için ne tapınak ne de katedral hakikati açık kılma işlevini yerine getirebilir.

Bu yüzden Heidegger "büyük sanat" dönemine ait eserlerin "olmuş-bitmiş" (*gewesen*) şeyler olduklarını ve bizim karşımızda geleneğin ve korumanın alanı içinde durduklarını belirtir. Onlar müzelerde ya da koruma altında tutuldukları kendi yerlerinde kamusal ya da özel beğeni için erişilebilir kılınmış birer sanat-*nesnesi*'dir. "Resmi makamlar eserlerin bakımını ve korunmasını üstlenir. Sanat uzmanları ve sanat eleştirmenleri

eserleri kendilerine iş edinirler. Sanat tacirleri eserler için pazar oluşturmaya koyulur. Sanat tarihi incelemesi, eserleri bir bilimin nesneleri yapar." (*HW* 29; *PLT* 40). Fakat bütün bu meşguliyet içinde eserin *kendisi* ile karşılaşmayız. Eserlerin kurumsallaşmış sanat alanında buldukları yer, onların kendi yerleri değildir. Bu yazgı değiştirilemez: "Bütün sanat endüstrisi, son derece gelişse ve her yönüyle eserler adına işlese de, yalnızca eserlerin nesne-varlığına uzanır. Fakat bu, eserlerin eser-varlığı değildir." (*HW* 30; *PLT* 41). Bu eserlerin kendi-içinde durması ve bir dünya açması, onlardan çekilip gitmiştir. Bu olmuş-bitmiş eserlerin gelecek nesiller için itinalı bir şekilde saklanıp korunması, eserleri yeniden ele geçirmek için gösterilen bilimsel çabalar, artık eserin kendi varlığına erişemez fakat sadece onu hatırlatır.

Sanat eserinin bir dünya kurması, hakikatin esere konulması ile olur ve dünya kurma, eserin eser-varlığına ait özsel bir özelliktir. Fakat "dünya", dışsal gerçekliği *aşan* "nesnel-olmayan"dır; o duyularla kavranamaz olan bir alandır, *aşkın* olandır. Ama ne var ki, *gerçekliği* olmayan yani "şeylik özelliği"ne sahip olmayan bir sanat eseri de düşünülemez. Bu yüzden bir *dünya kurma*, hakikatin sanat eserine konulmasının yalnızca bir özelliği olabilir: "Bir dünya kurma eserin eser-varlığının yalnızca birinci özsel özelliğidir." (*HW* 34; *PLT* 45). Eser-varlığının ikinci özelliği, esere gerçekliğini veren şeydir. Sanat eseri yapılmış bir şey olmakla, kendisinden yapıldığı şeyi –taş, tahta, metal, sözcük, ses tonu– kendinde taşır, onu eser-varlığı içinde muhafaza eder. Tapmak, *kaya* üzerinde durur, o *taştan* yapılmıştır ve yeryüzünün geniş uzayı içerisinde yükselir. Eser bu *şeylik özelliği* ile yeryüzüne ait olur.

Fakat eser yeryüzüne ne şekilde ait olur? Bunu "eser-malzemesi" denen şeyi irdelemek suretiyle anlayabiliriz. Sanat eseri bir dünya kurarken yeryüzünü (yeryüzüne ait malzemeyi) kullanır. Fakat sanat eserinde malzeme, bir araç üretiminde olduğu gibi kullanılmaz. Bir araç da, tıpkı sanat eseri gibi, *yapılmış* bir şeydir ve onun da kendisinden oluştuğu yeryüzüne ait bir malzemesi vardır. Araç işe-yararlık ve kullanım tarafından belirlendiği için kendisinden oluştuğu bu malzeme-

yi (maddeyi) kullanır ve *tüketir.* Aracın malzemesi (maddesi) işe-yararlık içinde, yani aracın araç-varlığı içerisinde ortadan kaybolur. Buna karşılık sanat eseri, "bir dünya kurarken malzemenin ortadan kaybolmasına yol açmaz; fakat malzemenin tam da ilk defa olarak ortaya çıkmasını, eserin dünyasının açıklığına gelmesini sağlar. Kaya taşımaya ve dinginliğe gelir ve ilk defa kaya olur; metal parıldamaya, renkler ışıldamaya, ses tonları şarkı söylemeye, sözcük konuşmaya gelir." (*HW* 35; *PLT* 46). Eserin eser-varlığı, aracın araç-varlığında bulunmayan böyle bir *ortaya çıkarma* özelliğine sahiptir. Ortaya çıkarma (*herstellen*), düzanlamı içinde, buraya koyma, bize doğru koyma anlamındadır. Eser kendini malzemesi içine geri koymakla, malzemeyi ilk defa hakiki doğası içinde ortaya çıkarır ve onu ilk defa olduğu şey olarak bizim için görünür kılar. Eser yalnızca bir *dünya* kurmakla kalmaz fakat aynı zamanda *yeryüzünü* ortaya çıkarır.

Sanat eserinde yeryüzü, kendisini eserin meydana getirildiği malzeme olarak gösterir. Fakat yeryüzü yalnızca sanat eserinin *maddesel* yönü olarak anlaşılmamalıdır. Heidegger'in belirttiği gibi, yeryüzü sözcüğünden anlaşılan şey, bir "madde-kütlesi" veya bir "gezegen" düşüncesi ile ilişkili değildir; o, "madde"ye verilen yeni bir ad değildir. Yeryüzü, var olan her şeyin kendisinden ortaya çıktığı ve yine onun içinde ortadan kaybolduğu doğal temeldir. Yeryüzünün özsel özelliği kendini-gizlemedir. Yeryüzü doğası gereği açık kılınamayan ve her açık kılmaya direnen ve sürekli olarak kendisini kapalı tutandır. Raj Singh'in belirttiği gibi, Heidegger, sanat eserinde dünyanın hakikat ile birlikte meydana gelişi hakkında düşünürken şunu görmüştür ki, hakikatin gizlilikten açığa çıkması nasıl ki daima gizlenmişlik ile birleşik ise; aynı şekilde dünyanın da gizlenmiş bir yönü olmalıdır ve işte bu da yeryüzüdür.[16] Yeryüzü, sürekli olarak kendini-kapatan ve o ölçüde barındıran ve gizleyen temeldir. Yeryüzü kendisinden bir dünyanın açık kılındığı ve açık olarak tutulduğu gizlenmiş alandır. Eserin eser varlığı içinde yeryüzü, dünyanın onu temellendiren karşıt kutbudur.

16 Singh, R. Raj: "Heidegger and the World in an Artwork", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cilt 48, No 3 (Summer, 1990), s. 217.

Eser işleyiş (iş görme) olarak yalnızca bir kurma değil fakat aynı zamanda bir ortaya çıkarmadır: "Eser bir dünya kurarak yeryüzünü ortaya çıkarır. Eser, yeryüzünü bir dünyanın açıklığına getirir ve onu orada tutar. Eser yeryüzünün yeryüzü olmasını sağlar." (*HW* 35; *PLT* 46). Eser yeryüzünü dünyanın açıklığına getirip orada tutmakla, yeryüzünün ilk defa kendi sıfatıyla görünmesini sağlar. Kendi sıfatıyla yeryüzü, kendini kapalı tutan, kendini gizleyendir. Heidegger'e göre yeryüzü kendisine nüfuz etmemize izin vermez; içsel özelliklerini ölçüp biçme ve çözümleme ile açık kılma girişimlerine direnir. Işığı, onun dalga boyunu ölçerek akılsal şekilde çözümlersek, ışık ortadan kaybolur gider. Fakat yeryüzü salt gizlenmiş kalan olsaydı, en başta onun hiçbir bilgisine sahip olmazdık. Demek ki, yeryüzü yalnızca gizlenmiş olan değildir fakat kendisini, "kendini-gizleyen" olarak bildirendir. Yeryüzü ancak "açık kılınmamış ve açıklanmamış olarak kaldığı zaman kendisini gösterir." Yeryüzünün gizlilikten açığa çıkışa *bu şekilde* ulaşması, yani onun kendini-gizleyen olarak kendini göstermesi, ancak bir *sanat eserinde* olup biter: "Yeryüzü özünde kendini kapatandır. Yeryüzünü ortaya çıkarmak, kendini-kapatan (*Sichverschlie ende*) olarak yeryüzünü açıklığa getirmek demektir." (*HW* 36; *PLT* 47). Bundan ötürüdür ki, her sanat eseri anlaşılamayan, gizlenmiş kalan ve bütün açık kılma girişimlerine direnen bir yön içerir. Her sanat eseri, kendini-kapatan yeryüzü uğrağını içerdiği için, ona ilişkin hiçbir deneyim esere denk düşmez; hiçbir yorum esere yeterli gelmez.

Eser kendini yeryüzüne geri koymak suretiyle, yeryüzünün yeryüzü olmasını sağlayan bir "açık ilişkiler bağlamı" içerisinde onu ortaya çıkarır. Anlam veren bu açık ilişkiler bağlamı, eserin dünyasıdır. Dünyanın aydınlatan ışığı içerisinde, yeryüzü ilk defa olarak ortaya çıkar; renkler parıldar, ses tonları ses verir, sözcükler anlamlarını gösterir. Buna karşılık eserdeki yeryüzü dünyaya bir dayanak sağlar, sürekli ve sağlam bir temel içinde onu güvende tutar ve korur. Dünya yeryüzünde temellenir ve yeryüzü dünyaya nüfuz eder. Dünya ve yeryüzü karşıtlıkları içinde karşılıklı olarak birbirini tamamlar. Karşılıklı ilişkileri içinde bu iki öge, sanat eseri dediğimiz *birli-*

ği oluşturur: "Bir dünya kurma ve yeryüzünü ortaya çıkarma, eserin eser-varlığının iki özsel özelliğidir. Eser-varlığının birliği içinde onlar birbirine aittir. Eserin kendi-içinde-durmasını düşündüğümüzde ve bu kapalı, birlikli, kendine dayanan dinginliği sözcüklerle ifade etmeye çalıştığımızda, aradığımız birlik budur." (*HW* 36-37; *PLT* 48). Dünya ve yeryüzünün birliği, sanat eserinin *eser-varlığını* oluşturur.

Eserin hakikatini oluşturan, dünya ve yeryüzünün bu birliği, eserin kendi-içinde durmasında, kapalı, birlikli, kendine dayanan huzurlu bir dinginlik olarak ortaya çıkar. Eserin kendi içinde bu dingin duruşunda, hakikatin esere konulmuş olduğunu görürüz. Fakat varolanların gizlilikten açığa çıkması olarak hakikat daima bir *olup-bitme*'dir. Buna karşılık eser, statik bir dinginlik olarak kendi-içinde-durandır. Bu durumda bir olup-bitme olarak hakikat esere nasıl konulmuştur? Bir olup-bitme, bir *hareket* nasıl olup da bir *dinginlik* biçimine bürünebilmektedir? Heidegger'e göre, burada dinginlik, kendi karşıtını yani hareketi kendi dışında bırakan değil fakat onu içine alan bir karşıt olarak anlaşılmalıdır. Dinginlik ve hareket birbirine aittir. "Ancak hareket halinde olan, dingin olabilir." Şimdi bir hareketlilik olan bu dinginliği kavramak için buradaki hareketin niteliğine bakmalıyız. Heidegger'in burada formüle ettiği şekliyle bu hareket ve dinginlik diyalektiği, Kockelmans'ın belirttiği gibi, "bir taşın ya da bir gezegenin hareketi türünden ontik bir harekete değil fakat ontolojik bir olup-bitmeye ilişkin"dir.[17] Böyle bir harekette, birliği ve dinginliği çatışma oluşturur. Dinginliğin hareketi içine aldığı yerde, hareketin içsel yoğunlaşması ve dolayısıyla aşırı bir hareketlilik olan bir dinginlik biçimi bulunur. Kendinde-duran eserin dinginliği işte bu türdendir. "Dolayısıyla", demektedir Heidegger, "olup-bitmenin hareketliliğini, eser-varlığında tam birliği içinde kavramayı başarabilirsek eğer, bu dinginliğin yakınına geliriz." (HW 37; PLT 48). Sanat eserinin kendinde dinginliği, o halde, hareketi dışta bırakmaz; bu dinginlik bir çatışmanın, dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmanın ürünüdür.

17 Kockelmans, Joseph J.: *Heidegger on Arts and Art Works*, Martinus Nujhoff Publishers, Dordrecht 1985, s. 154.

"Dünya ve yeryüzünün karşıtlığı bir çatışmadır." Sanat eserinde *dünya* ve *yeryüzü* uğrakları, basitçe, birbirleriyle yan yana birlikte var olmaz; onların karşılıklı işlevi, açık kılma ve gizlenme, bir *çatışma* şeklinde ortaya çıkar. Bu çatışma içinde, her bir karşıt yan, eserde kendini ileri sürmeye, kendini ortaya koymaya girişir. Yeryüzü, gizleyen ve barındıran olarak dünyayı kendi içine çekmeye çalışır; buna karşılık dünya, açık ve gizlenmemiş olan, kendisine dayandığı gizlenmiş yeryüzünü alt etmek ve onu kendi açıklığına getirmek için mücadele eder. Çatışma, burada, Greklerin kendini-mükemmelleştirme kavramının özsel öğesi olan *agon* (yarışma) anlamında anlaşılmalıdır. Bu yarışma, çekişme içinde, karşıtlar, her biri Varlığının kaynağını diğerinde bulduğu için, birbirinin *özünü* ileri sürmesine izin verir. Bu mücadelede taraflardan her biri diğerini kendi ötesine taşır. Dünya, üzerinde temellendiği yeryüzünü kendisinin ötesine yükseltmeye çalışır. Buna karşılık yeryüzü, dünyayı kendi içine çekmeye, onu kapatıp güvende tutmaya, onu korumaya çalışır. "Yeryüzü, kendini-kapamanın serbest bırakılmış yığılışımında, yeryüzü olarak görünür olacaksa eğer, o dünyanın açıklığından vazgeçemez. Aynı şekilde dünya da, bütün özsel yazgıların hüküm süren genişliği ve yolu olarak, kendini sağlam bir temel üzerinde temellendirecekse eğer, yeryüzünden kopup havada asılı kalamaz." (*HW* 38; *PLT* 49). Bu ontolojik çatışma, dünya ve yeryüzünün oldukları şey olmaları bakımından kurucu bir role sahiptir. Çatışmada karşıtlar, birbirlerinin kendi hakiki Varlık tarzlarını ortaya koymalarını sağlayacak şekilde diyalektik bir karşılıklı etkileşime girerler. Dünya yeryüzü ile karşıtlık içinde ise ancak dünya olabilir ve yeryüzü, dünya tarafından kendi sıfatıyla açık kılınırsa ancak yeryüzü olabilir. O halde dünya ve yeryüzü, her biri karşıtı ile birleşirse ancak olduğu şey olabilir.

Sanat eseri bir dünya açıp yeryüzünü ortaya çıkarırken bu çatışmayı başlatır. Fakat eser bu çatışmayı asla sonuçlandırmaz; karşıt yanları bağdaştırıp çatışmayı bir çözüme kavuşturmaz; tersine çatışmanın çatışma olarak kalmasını sağlar. Dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmanın sonuçsuz kalması, sanat eserine ayırt edici özelliğini kazandırır. Eserde, dünya açıklık için

mücadele eder; buna karşılık yeryüzü dünyayı kendi içine çekip gizlemeye çalışır. Karşıtlar, yeryüzü ve dünya, gizlenme ve açık kılma eserde tamamen bağdaşmaz; yeryüzü kısmen açık kılınır ve dünya kısmen gizlenir. Bu süregiden çatışma, eserin şekli içerisinde sabit kılınır ve bu şekil aracılığıyla görünür hale gelir. Heidegger'e göre çatışma ne kadar şiddetlenirse, karşıt yanlar "birbirlerine ait olmanın içsel-yakınlığına (*Innigkeit*)" o kadar sebatla kendini bırakır. Karşıt yanların birbirlerine ait oldukları bu içsel-yakınlık, onları, ortak temellerinden hareketle birliklerinin kaynağına taşır. O halde, eserin *birliği* bu çatışmanın çatışagelmesinde olup biter. Çatışmanın çatışagelmesi, eserin çalkantısının, eserdeki hareketliliğin sürekli aşırılaşan bir araya toplaşmasıdır ki, bu bir araya toplaşma içinde eser, sürekli olarak kendini kendi sınırlarının ötesine iter. Eserdeki çatışmanın yoğunluğunda, çatışmanın içsel-yakınlığında, *dinginlik* vuku bulur. Sanat eserini, kendi içsel birliğinin dinamik sükûneti içinde bir arada tutan, bu çatışmanın birliğidir. Eserin kendine dayanan dinginliği, temelini burada bulur. Eserin bu kendinde-dinginliğinde *hakikat* olup biter: karşıtlıkları içinde dünya ve yeryüzü, eser-varlığının birliğine giden yolda birbiriyle *yarıştığı* bir çatışmayı sürdürerek, bir bütün olarak varolanların *açık kılınmasını* sağlar.

Fakat bu açık kılma nasıl olup biter? Şu şekilde: Kendisini dünya olarak açık kılan ile kendisini yeryüzü olarak gizleyen arasındaki mücadele o şekilde olup biter ki, gizlilikten açığa çıkma, gizlenmeyi içine alır. Heidegger'e göre hakikat, ilk ve son defa tespit edilmiş, sadece mevcut bir durum değildir. Yani varolanlar bize her zaman aynı şekilde ve aynı ölçüde açık kılınmaz. "Bir bütün olarak varolanların ortasında bir açık alan vuku bulur. Bu açıklık varolanlardan daha fazla var-dır." (*HW* 41; *PLT* 53). Heidegger bu açıklıktan "aydınlatan merkez" olarak söz eder. Bu aydınlatma, kendisinde görünür olan varolanları ışıldatıp aydınlatan Varlığın açıklığıdır. "Bu açık merkez, varolanlar tarafından kuşatılıp çevrelenmez; tersine bu aydınlatan merkez bütün varolanları kuşatıp çevreler. Bu aydınlatmanın sayesinde, varolanlar belli ve değişen derecelerde gizlilikten açığa çıkarlar." (*HW* 41-42; *PLT* 53). Demek ki, hakikat,

gizlenmiş olan her şeyden kendini kurtarmış saf bir açığa çıkma değildir. "Bir varolan aydınlatılmış olanın alanı içinde gizlenebilir de. Varolanların içinde durduğu aydınlatma, aynı zamanda bir gizlenmedir." (*HW* 42; *PLT* 53).

Heidegger'e göre, gizlenme, varolanların ortasında iki şekilde hüküm sürer: İlkin, varolanlar, içinde durdukları aydınlatmada kendilerini bizden esirgerler. Hakikatin özüne egemen olan "gizleyen yadsıma"nın bir tarzı işte bu "kendini-esirgeme"dir (*Versagen*). Gizleyen yadsımanın diğer tarzı, varolanın, aydınlatılmış olanda görünüşe çıktığında, kendisini "olduğundan başka olarak" sunmasıdır. Varolanın başka bir varolanmış gibi görünmesidir. Bu gizlenme tarzı, "öyleymiş gibi görünme"dir (*Verstellen*). Varolan, içinde durduğu açıklıkta öyleymiş gibi görünerek bizi aldatabilir. Varolanların ortasındaki açık alanda, gizlenme, kendisini esirger ve öyleymiş gibi görünür. Açık kılma, ancak bu ikili gizlenme olarak olup biter; bundan ötürü hakikat gizlenmişlikten yoksun saf bir açıklık değildir. Açık kılma, kendini esirgeme olarak gizlenmeden çıkar ve öyleymiş gibi görünme olarak gizlenmeyi içerir. O halde gizleyen yadsıma, kendini esirgeme ve öyleymiş gibi görünme tarzları içinde, gizlilikten açığa çıkma olarak hakikatin özüne aittir: "Hakikat, özünde hakikat-olmayandır." (*HW* 43; *PLT* 54). Açık kılınmışlık ve gizlenmişlik, aydınlatma ve gizlenme birbirlerine aittir. Hakikatin olup bitmesi, açık kılmanın ve gizlenmenin eşzamanlı olarak olagelmesidir.

Heidegger'e göre, hakikatin özü, açık kılma ile gizlenme arasındaki ilksel çatışmadır. Varolanların içinde durduğu ve oldukları şey olarak görünür olduğu açık merkez, bu çatışmada savaşılarak kazanılır. Dünya ve yeryüzü bu *açıklığa* aittir. Bundan ötürü, dünya sadece açık kılmaya karşılık gelen açıklık; yeryüzü de sadece gizlenmeye karşılık gelen kapalılık değildir. O halde sanat eseri, hakikatin özünü oluşturan ilksel çatışma temelinde olup bitebilir: "Dünya ve yeryüzü, özleri gereği, daima mücadele ve çatışma içindedir. Ancak böyle olmakla onlar, açık kılmanın ve gizlenmenin mücadelesine girer. Hakikat, açık kılma ve gizlenme arasındaki ilksel mücadele olarak olup bittiği ölçüde, yeryüzü dünya aracılığıyla yükselir ve dünya

da kendini yeryüzü üzerinde temellendirir." (*HW* 44; *PLT* 55). Dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmanın çatışagelmesinde, açık kılmanın ve gizlenmenin karşıtlığı, yani *hakikat* esere konulur. Sanat eserinde *hakikat*, dünya ve yeryüzünün, Varlık ve varolanın karşıtlığında, açık kılma ve gizlenme arasındaki çatışma olarak görünür.

Bir dünya kurup yeryüzünü ortaya çıkaran *eser*, içerisinde *bir bütün olarak* varolanların gizlilikten açığa çıkışının, yani hakikatin savaşılarak kazanıldığı bir çatışmadır. Heidegger, "Eserde sadece hakiki bir şey değil fakat hakikat iş başındadır" der. Bunun anlamı şudur: Bir sanat eseri, yalnızca yalıtılmış tikel bir varolanın kendi sıfatıyla ne olduğunu görünür kılmaz; fakat bir bütün olarak varolanlar bakımından "gizlilikten açığa çıkma"nın vuku bulmasını sağlar. Eserde hakikatin olup bitmesi, *bir bütün olarak* varolanların gizlilikten açığa çıkmaya gelmesi ve bu açıklıkta tutulması demektir. Van Gogh'un resminde hakikat iş başındadır; bundan anlaşılan, resmin hakiki bir şeyi açık kılmış olduğu, bir şeyi doğru olarak betimlemiş olduğu değildir; "fakat pabuçların araç-varlığının açık kılınmasında, bir bütün olarak varolanların, karşılıklı ilişkileri içinde dünya ve yeryüzünün, gizlilikten açığa çıkmaya ulaşmasıdır." (*HW* 44; *PLT* 56). Sanat eserinde dünyanın "dünya kılması"nın anlamı da budur. Dünyanın dünya kılması, bir bütün olarak varolanların gizlilikten açığa çıkmaya getirilmesi ve bu açıklıkta tutulması, kollanıp gözetilmesi anlamına gelir.

Heidegger'e göre, sanatı yalnızca hakiki bir şeyin temsili olarak gören estetik teori, bu yüzden bir sanat eserinin gerçekten ne olduğunu anlamada başarısız kalır. Sanat eseri herhangi birşeyi temsil etmez; o ne kendisinden başka bir şeyin temsili ne de mevcut-olmayan bir şeyin sunumudur. Aslında sanat eserinin elde mevcut olan ile bir ilişkisi yoktur, tersine o hakikatin olup bitmesi ile ilişkilidir yani her şeyin ilk defa mevcudiyete gelişi ile ilişkilidir. Sanat eseri, diğer varolanların yanında açıklığa gelen bir varolan değildir; fakat o içerisinde göründüğü açıklığı değiştiren bir varolandır. Bundan ötürüdür ki Heidegger sanatın bir başlangıç olmasını vurgular: Sanat eseri bir başlangıçtır (*Anfang*), bir kurma (*Stiftung*), bir yaratmadır (*Schaf-*

fen). Sanat eseri birbirinden ayrılmış alanlar olarak madde ile tini birbirine iliştirmez; fakat dünya ve yeryüzünün çatışmasını başlatır, yani içerisinde insan varoluşunun mümkün olduğu Varlığın "Orada"lığını (*Da*) açar. Sanat eserinin açtığı *açıklıkta*, varolanlar Varlık içinde durmaya gelirler; Varlığın ışığı altında varolanların mevcudiyeti ışıldar, parıldar ve onlar şimdi daha *hakiki* bir şekilde *var olurlar*. Bütün varolanları kuşatıp çevreleyen bu aydınlatma onların ilk defa oldukları şey olarak görünmelerini sağlar. "Kendini-gizleyen Varlık bu şekilde aydınlatılır. Böyle bir aydınlatma, parıldamasını esere katar. Esere katılmış bu parıldama, güzel'dir. Güzel, gizlilikten açığa çıkma olarak hakikatin vuku bulmasının bir tarzıdır." (*HW* 44; *PLT* 56).

Heidegger, *sanatı*, içerisinde hakikatin olup-bittiği *özsel bir tarz* olarak görür. Gizlilikten açığa çıkmanın, yani hakikatin, kendisini varolanlarda tesis etmesinin özsel bir tarzı, hakikatin kendini eser koymasıdır. Hakikatin kendini eser koyması, dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmada olup biter. Fakat sanat eserinin özünü oluşturan dünya ve yeryüzü arasındaki çatışma ile hakikatin özünü oluşturan açık kılma ve gizlenme arasındaki çatışmanın birbirinden farklı şeyler olması, içerisinde hakikatin olup bittiği başka tarzların da var olabileceğini gösterir. Heidegger, bir halkın "devlet kuran eylem"ini ve "özsel kendini feda etme"yi (dünyayı değiştiren bir "olay" olarak İsa'nın çarmıha gerilmesi), içerisinde hakikatin olup bittiği diğer tarzlar olarak belirtir. Ve yine içerisinde hakikatin olup bittiği bir başka tarz, felsefi düşünüştür: "Varlığı düşünme olarak, sorulmaya değerliği içinde Varlığı adlandıran düşünmenin soru sormasıdır." (*HW* 50; *PLT* 62). O halde, sanat, politika, felsefi düşünüş, bir ideal uğruna kendini feda etme, hakikatin *kökensel* olup-bitme tarzlarıdır. Buna karşılık Heidegger, bilimi hakikatin kökensel bir olup-bitmesi olarak görmez. Çünkü bilim "önceden açık kılınmış bir hakikat alanının işlenmesidir ve bu da, bu alan içinde kendisini mümkün ve zorunlu olarak gösteren şeyin kavranması ve onaylanması ile yapılır." (*HW* 50; *PLT* 62). Bilim doğru olanın (*das Richtige*) ötesine geçip bir hakikate doğru ilerlediği zaman, varolanın özsel açık kılınışına eriştiği zaman, o felsefe olur.

IV

Heidegger'in sanat eserinin ne olduğunu, sanat eserinin kendi-içinde-durması çerçevesinde açık kılma girişimi, bizi sanat eserinin eser-varlığı hakkında bilgilendirdi. Sanat eserinin eser-varlığının, eserde iş gören (işleyen) şey tarafından, yani hakikatin olup bitmesi tarafmdan belirlendiğini gördük. Eserin eser-haline gelmesi, dünya ve yeryüzü arasındaki çatışma olarak hakikatin esere konulmasıdır. Bu bağlamda, sanat eserinin, açık kılma ve gizlenme arasındaki çatışma olarak hakikatin olup bitmesinin *bir tarzı* olduğu söylendi. Fakat bu açıklama bize, hakikatin *bu özgül* olup-bitme *tarzı* hakkmda yani hakikatin *sanat olarak* olup-bitmesi hakkında henüz bir şey söylemedi. Oysa ki, yalnızca hakikatin olup-bitmesi değil, fakat aynı zamanda *sanatın* olup-bitmesi de sanat eserinin özüne aittir. Eserde sanat nasıl olup-biter? Eserde sanatın olup-bitmesi, sanatçının *yaratıcı etkinliği* aracılığıyla gerçekleşir. Öyle ki, biz sanatçının bu yaratıcı etkinliğini, eserde sanat olarak olup-biten şeyi, yaratılmış olan üründe açıkça görürüz. Eseri eser olarak ayırt eden bir özellik varsa, bu, eserin bir *sanatçı* tarafından yaratılmış olmasıdır. Şimdi sanatçı ile eser arasındaki bu yaratma bağıntısını nasıl anlamalıyız? "Eserin eser özelliği, onun bir sanatçı tarafından yaratılmış olmasından oluşur. Ama ne var ki, eserin yaratılmış olması ancak yaratma süreci çerçevesinde açıkça kavranabilir. Bu yüzden, sanat eserinin kökenine erişmek için sanatçının etkinliğine girmek zorundayız." (*HW* 46; *PLT* 58).

Fakat sanatçının yaratma etkinliğine girmek, bizi sanatsal yaratımın *gizemi* ile karşı karşıya getirmiyor mu? Sanatçının yaratma ediminin, yaratma sürecinin ve eserin oluşma koşullarının *bilinmez* kaldığı yerde, eserin özünün kaynağına nasıl erişebiliriz? Bundan ötürü, Heidegger, eseri, kendisini gerçekleştirmesi için sanatçıyı kullanan hakikat ya da sanat gibi kişisel olmayan bir gücün ürünü olarak görme eğilimindedir: "Büyük sanat"ta, "sanatçı eser karşısında önemsiz kalır, o sanki eserin ortaya çıkması için yaratıcı süreçte kendisini yok eden bir geçit gibidir." (*HW* 29; *PLT* 40). Eseri meydana getirmek için bir anlamda kendini feda eden sanatçının bu kendini geri çekmesi

ile eser, salt kendinde-durması yönünde serbest bırakılır. Sanat eseri, yaratıcı etkinliğin sonunu işaret eden ve başka bir şeyin başlangıcını belirten kendine özgü bir *ontolojik* statüye sahiptir. Biricikliği içerisinde sanat eserinin daima bir sanatçı tarafından meydana getirildiği yadsınamazsa da; eser olarak sanat eserini karakterize eden şey, onun eser-varlığı, eserin varoluşa gelmesini yöneten sanatçının etkinliği ile açıklanamaz. Eserin yapılmış olması bir şekilde sona erdiğinde, eserin bütün özü onun bir eser olarak var olmasında toplanır. Eserin eser olarak var olması, onun bu kendinde-durması, sanatçıyı iptal eden bir uğrak olarak karşımıza çıkar.

Ama yine de eser daima bir *sanatçı* tarafından yaratılmış bir şeydir. Eser ancak yaratıcı edim olarak gerçek hale gelir ve onun *gerçekliği* bu edime dayanır. Bu durumda Heidegger şunu ileri sürer: Sanat eserinin özünün kaynağını sanatçının yaratma ediminde bulamasak da, bu kaynağı *yaratma edimi olgusunda* bulabiliriz. O halde sanat eserinin kökenini, onu yapan veya yaratan sanatçıda değil; fakat eserin *yaratılmış olma* olgusunda arayabiliriz. Heidegger'e göre yaratmayı, hemen her zaman bir meydana getirme (*Hervorbringen*) olarak düşünürüz; fakat bir araç üretme (imal etme) de bir meydana getirmedir. Bu durumda yaratma olarak meydana getirmeyi, üretme (imal etme) tarzındaki meydana getirmeden ayırt eden şey nedir? Heidegger, "*Köken*" metninin ilk versiyonunda (Freiburg), "sanat alanında her yaratım aynı zamanda bir üretimdir" der.[18] Nitekim eserin edimsel gerçekliğini, onun yapılmış-işlenmiş-üretilmiş bir şey olmasında buluruz. Eser de, tıpkı bir araç gibi, elişçiliğini gerektirir; o, sanatçının teknik becerisinin, bu yöndeki ustalığının bir ürünüdür. O halde, eserin kendi-içinde-durmasında yalnızca eserin yaratılmışlığını değil fakat aynı zamanda yaratılmışlık tarafından örtülmüş (gizlenmiş) olan üretilmişliğini de buluruz. Üretim sessizce yaratımın içinde kalır; malzemeyi işleme, kendi çaresizliğini ve hazzını eserin kendinde durması içinde gizli tutar; çünkü üretim, yaratımın özü tarafından ge-

18 Bkz.: Françoise Dastur: "Heidegger's Freiburg Version of the Origin of the Work of Art": *Heidegger Toward the Turn: Essays On the Work of the 1930s* içinde, Ed. James Risser, State University of New York Press 1999, s. 135.

rektirilse de, asla kendi başına bir yaratım haline gelemez. Dolayısıyla üretim ve yaratım arasında yalnızca bir derece farkı yoktur; fakat onlar öz bakımından farklıdır. Üretimden yaratıma bir "sıçrama" vardır. Bundan ötürü her yaratım aynı zamanda bir üretim olsa da, bunun tersi doğru değildir: Bir üretim daima bir yaratım değildir.

Heidegger'e göre bu iki meydana getirme tarzını, üretim ve yaratımı sözel olarak birbirinden ayırmak ne kadar kolaysa, her birinin özsel özelliklerini belirlemek de o kadar zordur. Nitekim, hem sanatçının hem de elişçisinin (zanaatçının) etkinliğinde *aynı işleyişi* buluruz. Bir eser yaratma teknik beceriyi gerektirir. Büyük sanatçılar teknik beceriye çok değer verirler; teknik becerinin tam bir ustalığa erişmesini talep ederler ve kendilerini sürekli olarak teknik beceri bakımından eğitmeye çalışırlar. O halde, her yaratım aynı zamanda elişçiliğine dayanan bir üretim olduğuna göre, acaba yaratmanın özü, onun elişçiliği yönünden yola çıkarak belirlenebilir mi? Yaratım ile elişçiliği (zanaat) arasındaki özsel *yakınlık*, sanat eserleri hakkında pek az şey bilen Greklerin elişçiliği (zanaat) ve sanat için aynı sözcüğü, *tékhne*'yi kullanmış olmalarında da apaçık görülmektedir. Fakat Heidegger'e göre, Greklerin var olan şeyleri deneyimleyişlerini adlandırmak için kullandıkları *tékhne* sözcüğü, "ne elişçiliğini ne sanatı ne de bugünkü anlamda 'teknik'i belirtir, *tékhne* pratik bir yapma tarzı anlamına gelmez." (HW 47; PLT 59). Greklerin sanatı *tékhne* diye adlandırmaları, sanatçının etkinliğini elişçiliği çerçevesinde gördükleri anlamına gelmez. *Tékhne* sözcüğü, Grekler için, daha çok bir bilme tarzını belirtir ve bilme, görmüş olma anlamına gelir, mevcudiyete geleni kendi sıfatıyla kavrama anlamına gelir. Ayrıca, Heigegger'in belirttiği gibi, Grek düşüncesine göre, bilmenin özü *alétheia*'dan oluşur: varolanların gizlilikten açığa çıkması. Bu durumda, Grek tarzında deneyimlenmiş bir *bilme tarzı* olarak *tékhne*, varolanları gizlilikten açığa getiren bir ortaya çıkarma, bir meydana getirme şeklinde anlaşılmalıdır. Bu ortaya çıkarma, bu meydana getirme, kendiyle uyum içinde açılıp gelen varolanların ortasında, yani *phusis*'in ortasında dup biter. Bu meydana getirmede, varolanlar ilk defa kendisi olarak öne çıkar ve bir görünüşe bürünerek mevcut hale gelir.

Tékhne, Grekçe *aletheuein*'in bir biçimidir, bir şeyin gizlilikten açıklığa gelmesini sağlamanın bir tarzıdır. *Tékhne*, kendi tarzında, varolanın Varlığını, onu karartan gizlenmeye karşı mücadelesi aracılığıyla açık kılar ve böylece de varolanlarda Varlığın ışıldamasını sağlar. Greklerin sanatçıyı da *tekhnites* diye adlandırması, sanatçı aynı zamanda bir elişçisi olduğu için değildir; fakat sanatçı *tékhne* anlammda bilgiye sahip olduğu içindir. *Tékhne*, meydana getirme olarak, bir şeyin görünür olmasını sağlamadır. Sanatçının bir *tékhnites* olması, elişçiliği becerisinden ötürü değil fakat sanatçının eserin *açık kılma* gücünü potansiyel olarak *görmüş* olmasından ötürüdür ve işte bu görmüş olma ya da bilme *tékhne*'dir. *Tékhne* anlamında bilme, bir varolanın Varlığını esere koyma yeteneğidir. Sanatın *tékhne* diye adlandırılması, o halde, sanatın bir eserde Varlığı en dolaysız şekilde mevcudiyete çıkışı içinde durmaya getiren ve orada tutan şey olmasından ötürüdür. Sanat eseri yapılmış, imal edilmiş bir şey olduğu için değil, fakat bir varolanda Varlığın ortaya çıkmasını, Varlığın *ışıldamasını* sağladığı için bir eser olur.

O halde yaratmanın özü, elişçiliği çerçevesinde, yani sanatçının bir şey yapma ya da üretme becerisinden yola çıkarak belirlenemez. Heidegger'e göre yaratmanın özü, eserin dışında, onu meydana getiren sanatçının ediminde değil; fakat eserin eser haline gelmesinde, eserin eser varlığında aranmalıdır. Eserin eser haline gelmesi, hakikatin esere konulması ile olur. Heidegger hakikatin esere konulması sürecini, eserde hakikatin tesis edilmesi olarak adlandırır. Burada tesis etme, hakikatin esere doğru *itilimi*, varolanların ortasında hakikatin eser tarzında mevcudiyete gelme *itilimi* çerçevesinde anlaşılmalıdır. Bu itilimin kökeni, Varlığın varolanlarda mevcudiyete gelme talebinde bulunur: Varlık kendisi olmak için kendilerinde ortaya çıkmak zorunda olduğu varolanlara doğru itilir. Varlığın *açıklığı* ancak bir varolanda görünür olabilir. Bundan ötürü varolanın içinde kendini tesis etmek hakikatin özüne aittir. O halde, "esere doğru itilim, hakikatin varolanların ortasında vuku bulma imkânlarından birisi olarak hakikatin özünde bulunur." (*HW* 50; *PLT* 62).

Hakikat kendisini eserde *nasıl* tesis eder? "Eserde hakikatin tesis edilmesi, bir varolanın önceden asla olmadığı ve bir

daha asla olamayacağı şekilde meydana getirilmesidir." (*HW* 50; *PLT* 62). Eseri meydana getiren etkinlik, bu varolanı açıklığa o şekilde koyar ki, meydana getirilecek olan, ilkin içinde meydana geleceği açıklığı aydınlatır. İşte bu şekilde, bir şey meydana getiren etkinliğin, varolanların açıklığını yani hakikati birlikte getirdiği yerde, meydana getirilmiş olan şey bir eserdir. Heidegger'e göre, böyle bir meydana getirme *yaratma*'dır. Sanatsal yaratma, gizlilikten açığa çıkma ile bir ilişkiyi içine alan, onu kendine katan bir meydana getirmedir. Şimdi, yaratıcı etkinlik ile meydana getirildiği ölçüde sanat eserine özelliğini veren nedir? Eserin yaratılmış olması neden oluşur? Heidegger'e göre, yaratılmış olma, eserin iki özsel belirlenimi aracılığıyla aydınlatılabilir. İlkin, eser yaratıldığında, hakikatin olup bitmesi eserin şekli içinde tespit edilmiş (sabit kılınmış) hale gelir. Eser, hakikati, dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmanın büründüğü şekil içinde görünür kılar. İkinci olarak, eserin sanatsal olarak yaratılmış olması, açıkça kendisini esere yansıtır. Eserin kendisi sürekli şekilde var olduğu olgusuna tanıklık eder; *kendisi* olarak yani hakikatin olup bitmesi olarak kendisini açık kılmakla eser bizi şaşırtır, bizi daima olağanın alanından olağanüstünün alanına yöneltir. *Yaratma*, sanat eserinde, kendisi aracılığıyla bu iki özelliğin esere konulduğu *insani etkinlik* sürecidir. Bu iki özelliği sırasıyla ele alalım.

Hakikat kendisini dünya ve yeryüzünün çatışması olarak eserde tesis eder. Sanat yaratıcısı bu çatışmayı bir *şekil* içinde sabit kılar. Eserin yaratılmış olması, hakikatin eserin *şekli* içinde sabit kılınarak tespit edilmiş olması demektir. Hakikatin esere konulması, dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmaya şekil kazandıran *sanatsal yaratma* tarafından başarılır. Böylece hakikatin benzersiz bir şekilde açığa çıkışı sanat eserinde meydana gelir. Şimdi bu sürecin nasıl olup bittiğine bakalım. Sanat eseri gizlilikten açığa çıkma olarak hakikati kendi içine nasıl alır? Heidegger şunu söylüyor: "Hakikat ancak dünya ve yeryüzü karşıtlığında, aydmlanma ve gizlenme arasındaki çatışma olarak mevcut olur. Hakikat dünya ve yeryüzünün bu çatışması olarak esere yöneltilmek istenir. Çatışma, meydana getirilmiş bir varolanda ortadan kaldırılmamalı ve sadece oraya oturtul-

mamalıdır; tersine çatışma bu varolanın kendisinden çıkmalıdır. Dolayısıyla bu varolan çatışmanın öz belirlenimlerini kendinde taşımalıdır. Bu çatışmada dünya ile yeryüzünün birliği kazanılır." (*HW* 51; *PLT* 63). Sanat eserine özsel özelliğini kazandıran, işte bu *içsel* çatışmadır. Bundan ötürü *yaratma* olarak sanatın eserde nasıl olup bittiğini anlamak için ilkin bu çatışmanın kendisine bakmak, dünya ve yeryüzünün bir çatışma olan ilişkisini düşünmek gerekir.

Heidegger, dünya ve yeryüzünün bu çatışmasını adlandırmak için *"yarık"* (*Riss*) terimini kullanır. Eserin dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmayı başlatması, açık kılma ile gizlenmenin birbirine aralandığı bir yarığın açılması demektir. Yarık, birbirinden koparma ve birbirine çekmedir ki, bu sayede yeryüzü ve dünya karşıtlıkları aracılığıyla varlığa gelirler: "Çatışma bir yarılmanın açılması anlamında düpedüz bir yarık değildir, fakat çatışma, çatışanların birbirlerine ait olmalarının içsel yakınlığıdır. Bu yarık karşıt yanları onların ortak temelinden hareketle birliklerinin kaynağına taşır." (*HW* 51; *PLT* 63). Burada çatışma Varlıkta veya Varlığı açık kılan sanat eserinde bütün birliğin çözülmesi anlamına gelmez. Tersine özünde birbirini tamamlayan çatışan öğelerin iç tutarlılığını belirtir. Uyumsuz bileşenler, dünya ve yeryüzü, bir sanat eserinde bir araya toplanır ve karşılıklı bağıntı içinde eserin birliğini, eserin dinamik sükûnetini teşkil ederler. Heidegger, yarığı varolanların aydınlatılmasının ortaya çıkışının ana hatlarını çizen ana-taslak (*Auf-riss*) olarak düşünür. Yarık, ana-taslağın birliğine doğru çekilme demektir. Ama yarığın kendisi ele geçirilemez olarak kalır, çünkü o karşıt yanları belirleyen olsa da, kendinde şey olmayandır; yarık, dünya ve yeryüzünün kendisinden çıkarak görünür oldukları *"ayrım"*dır.

Sanatsal yaratma ile meydana getirilen şey, içerisinde hakikatin olup bittiği bir varolandır. Bu da meydana getirilecek olan varolanın, dünya ve yeryüzü arasında açılan yarığın, deyim yerindeyse, *'hakikat aralığı'*nın içine konulması ile olup biter. Böylece hakikatin içinde kendini tesis ettiği çatışma bu varolanda açılır. Yaratılmış olma, kendisini dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmanın yarık aracılığıyla şekil içerisinde sabit kı-

lınması olarak gösterir. Eser bu yarık içinde dünya ve yeryüzü çatışmasına yapı kazandırır ve hakikat bu şekilde esere konulur. Fakat eserde hakikatin bir şekil kazanması nasıl gerçekleşir? Bu oluşun temelinde, hakikatin (Varlığın) özüne ait olan mevcudiyet talebi bulunur. Hakikat ancak kendisi tarafından açılan açıklığa gelen bir varolanda kendisini tesis etmek suretiyle mevcut olabilir. O halde, hakikatin açıklığı içinde daima bir varolan bulunmalıdır; öyle ki hakikat onda bir durma yeri kazansın ve bir kalıcılık elde etsin. "Hakikat kendisini bir varolanda o şekilde tesis eder ki, bu varolan hakikatin açıklığını işgal eder. Bu işgal etme ancak meydana getirilecek olan şey, yarık, açıklıkta yükselen kendini-kapatan etmene kendini emanet ederse olup bitebilir. Yarık taşın ağırlığına, tahtanın katılığına, renklerin koyu parlaklığına kendini geri koymalıdır." (*HW* 51-52; *PLT* 63).

Bir eser yaratma, bir dünya açma ve yeryüzünü ortaya çıkarmadır: Bir dünya kendini açtığında yeryüzü yükselmeye başlar. Ancak bir dünya içine girdiğinde yeryüzünün özünün örtüsü açılır. Fakat bunun olabilmesi için eserin yol açtığı yarığın yeryüzüne geri konulması gerekir. Yarık, onu içine alacak şekilde yeryüzüne geri konup yerleştirildiğinde, dünya ve yeryüzü çatışması belirlenim kazanır ve sabit kılınır. Böylece çatışma, hakikatin bir *durma yeri* kazandığı *şekil* haline gelir: "Yarığın içine getirilen ve yeryüzüne geri konulup tespit edilmiş olan çatışma, şekildir (*Gestalt*)." (*HW* 52; *PLT* 64). Şekil, yarığın biçimlendiği ve kendisine uyduğu yapılanmadır. Bu şekilde düzenlenen ve yapılandırılan yarık, hakikatin ışıldadığı düzenli bir örüntü haline gelir. Heidegger, yarığı, hakikatin görünüşünün "bağıntı yeri" (*Fuge*) olarak adlandırır. Bu yarık, yerleştirme (*stellen*) ve çerçeveleme (*Ge-stell*) olarak eserin mevcudiyete geldiği *şekil*'dir. Öyle ki eser kendini kurup ortaya çıkardığında; o, bu *şekil* olarak var olur. O halde: "Eserin yaratılmış olması, hakikatin şekil içinde tespit edilmesi (sabit kılınması) demektir." (*HW* 52; *PLT* 64).

Hakikat, içersine şeklin yerleştirilmesi gereken daimi durma yerini, kendini-kapatan ve açıklığa direnen yeryüzünde bulur. Bundan ötürü sanat yaratıcısı hakikati şekil içinde sabit

kılmak için yeryüzünü işlemek, yeryüzü ile iş görmek zorundadır. Böylece sanat ile elişçiliği (zanaat) yeniden yan yana gelir. Heidegger şöyle söylüyor: "Eserin yaratılmasında, yarık olarak çatışma yeryüzüne geri konmalı, yeryüzü kendini-kapatan olarak ortaya çıkarılıp kullanılmalıdır." (HW 52; PLT 64). Yeryüzünün bu şekilde kullanılması, elişçiliğinin maddeyi kullanmasına benzese de onunla aynı sonucu vermez. Bu kullanım, elişçiliğinde olduğu gibi, yeryüzünü malzeme olarak kullanıp onu başka bir şey haline getirmez; fakat salt kendisi olsun diye yeryüzünü serbest bırakır. Araç yapmada elişçiliğini yönlendiren, işe-yararlığa ilişkin malzeme bilgisidir; buna karşılık eser yaratmada elişçiliğini yönlendiren görünür olmaya (açık kılmaya) ilişkin malzeme estetiğidir. Malzeme estetiği, yeryüzünü salt kendisi olacak şekilde işlemedir. Sanat yaratıcısı, bu şekilde, meydana getireceği varolanı, uğraşıp didindiği salt malzeme içindeki gizlenmişlikten çıkarıp hakikatin açıklığına getirmeye çalışır. Heidegger, sanat yaratımı ile elişçiliğini yeryüzünü malzeme olarak kullanma tarzları bakımından şöyle ayırdeder: Sanatın yeryüzünü işlemesi, hakikatin şekil içinde sabit kılınması sürecinde yeryüzünün kullanılmasıdır; buna karşılık araç yapımı doğrudan doğruya hakikatin olup bitmesi sonucunu vermez.

Yaratma, sanat eserinde *sanatın* olup bitmesidir. Eser ancak eserde *yaratma olarak* sanatın olup bitmesi ile bir *sanat eseri* olur. Yaratma sanat eserinin özüne aittir; öyle ki, eserin *yaratılmış olması olgusu*, onu insan eliyle yapılmış olan diğer bütün nesnelerden ayırt eder. Araç üretmede, bir malzeme kullanım için hazır gelecek şekilde biçimlendirildiğinde aracın üretimi tamamlanır. Aracın hazır hale gelmesi, onun işe-yararlığı içinde kullanılması için kendinin ötesine sürülmüş olması demektir. Buna karşılık eser yaratmada yaratılmış olan *öne gelir*. Heidegger şöyle söylüyor: "Aracın hazır hale gelmesi ile eserin yaratılmış olması, her iki durumda bir şey üretilmiş olması bakımından birleşir. Fakat eser, yaratılmışlığı eserin bir parçası olacak şekilde yaratılmış olmasıyla diğer bütün üretim tarzlarından ayırt edilir." (*HW* 52; *PLT* 64). Şüphesiz kullanıma hazır hale getirilmiş her araç da yapılmış olma donanımına sahiptir. Fakat

bu özellik araçta öne çıkmaz, tersine işe-yararlık ve kullanım içinde ortadan kaybolur. Bir araç ne kadar kullanışlı ise o kadar fark edilmeden kalır. Buna karşılık eserde yaratılmışlık açıkça yaratılmış olanın içine girer; öyle ki "bu özellik meydana getirilen varolandan çıkıp görünür olur". Yaratılmış olma eserin bütünleyici bir parçası olarak esere katılır. "Eğer durum böyle ise o zaman yaratılmışlığı eserde açıkça deneyimleyebilmemiz gerekir." (*HW* 53; *PLT* 65).

Yaratılmış olma esere nasıl katılır ve eserde nasıl görünür olur? Bu, eseri yaratan sanatçının başardığı bir şey değil midir? Eserin yaratılmış olma özelliğini, onu yaratan sanatçının özetkinliğinin bir cisimleşmesi olarak göremez miyiz? Fakat Heidegger sanat eserinin ontolojik yapısını yaratıcının ya da izleyicinin öznelliğinden bağımsız olarak anlama çabası içindedir. Bundan ötürü eserin yaratılmış olma özelliğini de yine eserin kendisinden çıkarak belirlemek ister. Yaratılmış olmanın bizzat *eserden* çıkıp görünür olduğunu söylemesi bu yüzdendir: "Yaratılmışlığın eserden ortaya çıkması, eserin bir büyük sanatçı tarafından yapılmış olduğu izlenimi vermesi demek değildir. Burada söz konusu olan, yaratılmış olanın yetenekli bir kişinin başarılı etkinliğine tanıklık etmesi ve bu sayede yaratıcının itibar kazanması değildir." (*HW* 53; *PLT* 65). Heidegger'i esas olarak ilgilendiren, eserin kimin tarafından yapılmış olduğu değil, fakat eserin *sanatla* "yapılmış olması" olgusudur. Bu yüzden Heidegger, eserin yaratılmış olma özelliğini, onu yaratan sanatçının etkinliğinden çözüp ayırır; kendi yaratıcı etkinliğini eserine nakşetmiş olan sanatçıyı ve onun *kişisel üslûp* olarak esere vurduğu damgayı göz ardı eder. Eserin yaratılmışlık özelliğini, sanatçının yaratıcı ediminde değil; fakat eserin "bu eser" olma itiliminde arar. Eserin bu eser olma itilimi içinde, yeryüzü dünya aracılığıyla yükselir ve dünya kendisini yeryüzünde temellendirir. Böylece varolanların gizlilikten açığa çıkışı *eserde* daha önce hiç olmadığı şekilde, "ilk defa" olup biter. Eser başka bir şey olmayıp da *bu* eser olduğu olgusunun biricikliğini böyle kazanır.

Sanat eserini bir araçtan ayırt eden kendine özgü doğasını açıklarken Heidegger, onun kendine-yeterli mevcudiyetine gönderimde bulunur. Eser, sırf kendi-içinde-durmakla bize bir eser

olduğunu gösterir. Anlarız ki, eserin var olmaktan, salt kendisi olmaktan başka hiçbir amacı yoktur. Eserin bu içsel amacı, eserin eser olma itilimi şeklinde kendini gösterir: "Eserin bu eser olma itilimi ve bu itilimin kesintisiz işleyişi, eserin kendinde dinginliğinin sürekliliğini oluşturur. Bu itilim, yani yaratılmış olma eserden çıkıp görünür olur." (*HW* 53; *PLT* 65). Eser, işlevi ya da kullanımı içinde özümsenemeyen bir şey olarak karşımızda durur; o salt kendinde var olduğu ve tıpkı *doğal bir şey* gibi kendi başına şekil aldığı yönünde diretir. Eser bu eser olarak var olduğu olgusuna sürekli sahip çıkar. Sanat eserinin bize kendini-göstermesi, işte bu şekilde olur: Yaratılmış olma olgusu sanat eserinin ortasında açıkça göze çarptığı için, onu insan etkinliği ile yapılmış diğer şeyler arasında seçip ayırırız. Eser salt *var olması* ile bizi etkileyecek şekilde, *yaratılmış olma*'yı öne çıkarır. Bu özelliği ile eser, bizden, elde mevcut şeylere ilişkin alışageldik algımızı (deneyimimizi) dönüştürmemizi talep eder. Eserin etkisi ve gücü altına girdiğimizde, bir tür "yerinden edilme"ye uğrarız: "Eserin yakınlığı içinde, aniden kendimizi hep olduğumuz yerden başka bir yerde buluruz." (*HW* 24; *PLT* 35).

Bu söylenen, bir sanat eserini deneyimlediğimizde uğradığımız değişmeyi belirtiyor: Gündelik varoluşun olağan akışı dışına çıkma. Fakat eser salt *var olması* ile nasıl böyle bir etki yaratabiliyor? Bir varolanın var olmasından daha *olağan* ne olabilir ki? Heidegger elde mevcut şeylerin var olmasının tersine, eserin bir eser olarak var olmasının hiç de *olağan* olmadığını belirtir. Eserin eser olma itilimi, yani yaratılmışlık eseri biricik ve *olağanüstü* bir *olay* kılar. "Eser, şekil içinde sabit kılınmış olarak tek başına ne kadar kendinde durursa; onun bu eser olma itilimi o kadar açıklığa gelir ve olağanüstü o kadar özsel olarak yüze çıkar ve o zamana kadar olağan görünen dibe itilir." (*HW* 54; *PLT* 66). Bu, her *hakiki* sanat eserinin belirtisidir. Yaratılmış olmanın olağanüstülüğü eserde açıkça görünür ve bu bizde hayret, merak ve hayranlık uyandırır. Öyle ki salt yaratılmış bir şey olarak var olduğundan ötürü sanat eserine *ilgi* duyarız.

Eserin kendini-göstermesi ile yarattığı bu *etki*, yaratılmış olanın bir şey-varlığı olmaktan çıkıp bir *eser* olmasını sağlar. Eserin işlemesi ya da bir etkiye sahip olması, onunla karşıla-

şanların her defasında onu yeniden üretmesi anlamına gelir. Eseri yeniden üretme, Heidegger'e göre, eserin şekli içinde sabit kılınmış olan hakikatin *edimsel* olarak olup bitmesini sağlama demektir. Yaratma süreci sona erdiğinde ortaya çıkan ürün, ancak böyle bir *"olay"* olarak, salt bir şey olmaktan çıkıp bir sanat eseri olur. Demek ki, sanat eserinin bir eser olarak *olduğu şey* olması, onun yaratılmış olması ile son bulmaz; fakat onun *bu şekilde* var olduğu olgusuna uygun karşılığı verecek olan insani tepki ile ancak eserin eser olması tamamlanır. Esere uygun tepkiyi vermek, eserin açtığı açıklıkta bir süreliğine kalmaktır. Bu da bir süreliğine olağan hayatın akışı dışına çıkmak ve kendimizi bir tür "yerinden edilme"ye bırakmakla olur: "Eser kendisi tarafından açılmış olan varolanların açıklığına kendisini ne kadar aktarırsa, bizi de o kadar olağanın dışına aktarır. Bu yerinden edilmeye rıza göstermek, eserde olup biten hakikatin içinde kalmak için dünya ve yeryüzü ile olan alışageldik bağları dönüştürmek ve bütün olağan yapıp etmelerden, değerlendirme, bilme ve bakmadan el çekmek demektir." (*HW* 54; *PLT* 66). Eserin açtığı açıklıkta bir süreliğine kalma, eserin olduğu şey olmasını, yani içerisinde hakikatin olup bittiği bir *olay* olmasını sağlar. Bu şekilde eserin ilk defa olduğu şey olmasını sağlamayı, Heidegger eserin *korunması* (*Bewahrung*) diye adlandırır. Eseri koruma, eserin içinde bir süreliğine kalma ve eserde olup biten hakikate uygun karşılığı vermedir.

Sanat eseri ancak açık kıldığı hakikatin içinde duranları bulursa, içerisinde hakikatin olup bittiği bir *olay* olabilir. Bundan ötürü, eseri koruma eser yaratma kadar özseldir. Öyle ki, "yaratılmışlığı içinde eser gerçek olarak yani eser tarzında mevcut olarak, kendini ilkin bu korunma için ortaya koyar." (*HW* 54; *PLT* 66). Sanat eserinin bu varoluş tarzı, kendini-göstermek için var olması, koruyucuyu eserin özsel bir bileşeni haline getirir. Şüphesiz eser, başka bir şey olmayıp da bir eser olmasını bir sanatçı tarafından yaratılmış olmasına borçludur; fakat yaratılmış olanın eser olarak gerçekleşmesi de ancak onu koruyanlar sayesinde mümkün olur. Korumadan yoksun kaldığında eserin *dünyası* varlığını sürdüremez olur, eser yeryüzüne ait şeylik özelliğine geri çekilir ve yalnızca diğer nesneler ara-

sında bir nesne olur. Eseri koruma, eserin eser olmasına izin verme ve eserin eser-varlığını bu yönde harekete geçirmedir. Sanat eserinin dışındakiler esere yeni ve olağanüstü bir şey olarak tepki verdiklerinde eser korunur. Koruyucunun eser tarafından olağanın dışına itilmesi, onun eserde hakikatin olup bitmesi tarafından yakalanmış olması demektir. Koruyucu hakikatin olup bitmesine karşılık verir, o bu süreç içerisinde bir süreliğine kalır ve bu bir süreliğine kalma, eserin olduğu şey olmasını sağlar. Bir sanat eserinde hakikatin olup bitmesi için koruma da yaratma kadar özseldir; eserin koruyucuları hiçbir yerde bulunmasa bile, sanat eseri hep onlara yönelmiş olarak kalır, bütünüyle kendisi olmak için koruyucuların kendisine ulaşmasını bekler. Bir "eser olma", bu yüzden, daima eseri koruyanlara bağlı kalır.

Heidegger, *"estetik deneyimi"* (o bu terimi yalnızca onu olumsuzlamak için kullanır) güzel ile ilişkisi içinde insanın duygu durumu olarak değil, fakat koruma adı altında bir *bilme tarzı* olarak belirlemek ister. Bir sanat eserinde, güzel hakikatin yanı sıra ve ondan ayrı var olan bir şey değildir; güzel, sanat eserinde hakikatin görünüşüdür. Heidegger bu şekilde, gizlilikten açığa çıkma olarak hakikati bir anlamda güzel ile özdeş kıldığı için; eserde güzelin deneyimlenmesini, hakikat deneyiminin *özel bir tarzı* olarak temellendirir: "Eseri koruma şu demektir: Eserde olup biten varolanların açıklığı içinde durma. Korumaya ait bu içinde durma bir bilmedir." (*HW* 55; *PLT* 67). Fakat bu bilme tasarımcı düşünmeye ait bir bilme değildir, yani bir şeyi tanıma ya da onun bir tasarımını kurma değildir. Koruma, eserde olup biten Varlığın açıklığında durmadır. Bu açıklık içinde duran, varolanların orasında ne istediğini bilir. Bundan ötürü Heidegger korumaya ait bu "içinde durma"yı, "bir isteme olarak kalan bilme ve bir bilme olarak kalan isteme" şeklinde formüle eder. Bir sanat eserini koruma, eserin açıklığında bile-isteye bir duruş alma demektir. Bir duruş alma eserde olup biten hakikati bilmeyi istemedir. Bu isteme, eserde olup biten Varlığın açıklığına kendini bırakmadır. Heidegger, işte bu şekilde eserin açıklığı içinde durarak hakikati bilmeyi istemeyi *kararlılık* (*Entschlossenheit*) diye adlandırır. Bu kararlılık

bir öznenin bilinçli bir etkinliği olmaktan çok, insan varoluşunun varolanlar içindeki tutulmuşluğundan Varlığın açıklığına ve hakikatine doğru kendini açma kararlılığıdır.

Eseri koruma, o halde, insan varoluşunun esere konulduğu ölçüde varolanların açıklığına kendini açma kararlılığına erişmesi demektir. Bir bilme olarak bu kararlılık eserde olup biten hakikatin *olağanüstülüğü* içinde durmadır. Bir isteme olarak da, o insanın "varoluşsal kendini-aşma kararlılığı"dır. Sanat eseri, ona uygun karşılığı verenler için kendini-aşmanın başlatıcısıdır; insan varoluşunun en yüksek imkânlarına doğru gelişmesinin başlatıcısıdır; insan varoluşunun özgürlük içinde varlığının tamlığına erişmesinin yolunu açandır. Eserin bu *dönüştürücü* gücü, onu yaratan ve onu koruyanların, hakikati bilmeyi istemede bir araya gelerek yeni bir dünya kurmalarını sağlayabilir. Eseri koruma, bir süreliğine Varlığın açıklığına girme ve onunla uyum içinde kalmadır. Bu şekilde, eseri koruyanlar kendini esere koymuş olan hakikatin mevcudiyete gelmesini sağlarlar.

Estetik deneyim terimi ve güzeli değerlendirme yetisi olarak beğeni, özne-nesne ilişkisini içerdiği ve bu yüzden de sanatın hakikatine açık olmadığı için, Heidegger tarafından kabul görmez. Sanat eserinde hakikatin olup bitmesi, özne-nesne ilişkisi çerçevesinde açıklanamaz olarak kalır. Eseri öznede şu ya da bu zihin durumunu meydana getirmesi gereken bir nesne olarak görmek, eserin bir eser olmasına izin vermez. Bu durumda eserde olup biten hakikate erişilemez. Bundan ötürü, "Koruma tarzında bilme, sadece eserin biçimsel yönlerini, niteliklerini ve çekiciliğini beğeni ile değerlendirme uzmanlığından çok uzaktır." (*HW* 56; *PLT* 68). Fakat sanatın hoşlanma duygusu ile hiçbir ilişkisi yok mudur? Heidegger'in *indirgemeci* bakışı altında, hoşlanma duygusu, yalnızca sanatsal "nesnelerin" verilmiş mevcudiyeti ile ilişkili olabilir. Böyle bir nesneyi, yalnızca onun bizde hoşlanma uyandıran biçimsel nitelikleri (güzelliği) çerçevesinde deneyimleriz. Oysa ki sanat her şeyden önce hakikati cisimleştirir ve ikincil olarak da duyusal güzeli cisimleştirir. Dolayısıyla, hoşlanma ile alımlama, sanatın *görünüşüne* aittir; buna karşılık koruma tarzında alımlama sanatın

hakikatine aittir ve bir tür bilmedir. Sanat eserini bilme, ona ilişkin bir hoşlanma elde etme yolu değildir. Heidegger, hoşlanma duygusunun bağımsız bir yargı yetisi olma özelliğini ve onun düşünümsel karakterini göz ardı ederek, onu salt bir duyusal tepkiye indirger. Böylece de beğeninin temelini oluşturan estetik hoşlanma duygusunu, sanat izleyicileri için duyusal hoşlanma veren nesneler sağlamayı amaçlayan sanat endüstrisinin alanına terk eder.

Heidegger estetik deneyimi de, onun *"kavramsızlık"* özelliğini göz ardı ederek ve onu nesnelleştirici bir zihin durumu ile ilişkilendirerek kavrar. Bu yüzden estetik deneyimin yerine eseri *koruma* olarak alımlamayı koyar. Sanat eserini, şu ya da bu zihin durumu ile ilişkisi içinde alımlama, eserin kendi-içinde durmasına izin vermez; onu "nesne"leştirerek bağımsızlığından yoksun bırakır. Bu yüzden Heidegger, "estetik"in, daha en baştan sanat eserini öznenin duygusu ve tasarımı için bir nesneye dönüştürdüğünü ileri sürer. Eser bu şekilde bir nesne haline geldiğinde, artık o sergiler ve müzeler için uygun bir "sanat-nesnesi" olur: "Eserler yalnızca sanatsal beğeniye sunulduklarında, bu henüz onların eser olarak koruma içinde durduklarını göstermez. Olağanüstü içine itilme, bildik olan ve uzmanlık tarafından yakalanır yakalanmaz, sanat endüstrisi başlamış demektir." (*HW* 56; *PLT* 68). Buna karşılık eseri koruma, esere yalnızca deneyime yol açan bir uyarıcı rolü vermez; eserin kendi-içinde-durmasına izin vererek onun bir dünya açmasını mümkün kılar. Ve eser de ancak o zaman içinde hakikatin olup bittiği bir olay haline gelir.

Öte yandan eseri koruma olarak sanat deneyimi, kişisel bir beğeni sorunu veya kendi içine çekilen bir saf bir seyir de değildir; fakat insanın yalıtılmışlığını alt etmesini sağlayan ve insanı başkası-ile-birlikteliğine getiren bir olaydır. Bir bilme ve isteme olarak koruma, başkası-için ve başkası-ile-birlikte oluşumuza bir temel kazandırır ve tarihsel olarak gizlenmemişliğe doğru ileri çıkışımızın imkânını sağlar. "Eseri koruma insanları özel deneyimlerine indirgemez, fakat onları eserde olup biten hakikate ait olmaya getirir. Eseri koruma, birbiri-için ve birbiri-ile olmayı, gizlenmemişlikle ilişkisi içinde insan varoluşunun

tarihsel ortaya çıkışı olarak temellendirir." (*HW* 55-56; *PLT* 68). Eserde olup biten hakikate ait olmakla, bir halk kendine ait bir dünyaya sahip olur. Demek ki bir halkın tarihsel varoluşu, varolanların gizlilikten açığa çıkışının belli bir şekli tarafından belirlenir ve bu belli bir hakikat kavrayışını içerir. Sanat, insanın tarihsel varoluşuna bu hakikatin açık kılınmasıdır. Bu yüzden sanat özünde *ortaklaşa* (*communal*) bir olaydır: Sanatı koruyanlar yalıtılmış bireyler değil fakat bütün bir kültür çevresidir. Eser bütün bir kültür çevresini, eserde olup biten hakikatin görünüşüne tanık olmak için bir araya toplar. Eser bu şekilde bütün bir kültür çevresi, bir halk tarafından alımlandığında, tam anlamında korunmuş olur.

O halde bir sanat eserinin eser olarak işlevini yerine getirmesi, yani hakikatin ortaya çıkmasını sağlaması için, hem hakikati bir şekil içinde yapılandıran sanatçıya hem de her biri kendi tarzmda hakikati koruyanlara ihtiyaç vardır. Hakikat kendisini eserde dünya ve yeryüzünün çatışması olarak tesis eder; sanatçı bu çatışmayı bir şekil içinde sabit kılar ve sanatı koruyanlar eserde bu şekilde sabit kılınmış olan hakikatin edimsel olarak olup bitmesini sağlarlar. "Eseri koruyanlar, eseri yaratanlar kadar özsel bir şekilde eserin yaratılmışlığına aittirler." (*HW* 58; *PLT* 71). Hem sanatı yaratanlar hem de onu koruyanlar ortak bir özelliğe sahiptirler: onların her biri farklı şekillerde kendilerini Varlığa açık ve uyumlu kılarlar; sanat eserinde Varlığın gereklerini ve icaplarını yerine getirmek için kendilerini özgür bırakırlar. "Hem sanatı yaratandaki hem de onu koruyandaki Varlığa doğru bu halis (*authentic*) özgürlük, aydınlığını tek bir odakta toplar; ışığını dingin titreşip-kaynaşan bir birlikte, yani sanat eserinde yoğunlaştırır ve sabit kılar."[19] Sanat yaratıcısı ve yaratılmış olanı koruyan, sanatı gerçekleştirmede bu şekilde birbirlerine ait olurlar; biri yaratarak diğeri koruyarak eserde hakikatin olup bitmesini sağlarlar. "O halde sanat şudur: eserde hakikatin yaratıcı korunması." (*HW* 59; *PLT* 71).

Heidegger'in "köken" sorusu, bu düşünüm sürecinde bir ölçüde açıklığa kavuşur: Sanat eserinin kökeni *sanat*'tır. Sanat

19 Richardson, William J. : *Heidegger. Through Phenomenology to Thought*, Martinus Nijhoff, The Hauge 1963, s. 414.

aynı zamanda, her birinin kendi özü içinde meydana gelmelerini sağlamakla, hem sanatçının hem de sanatı koruyanın da kökenidir. O halde bir köken olarak adlandırılan sanatın kendisi nedir? Sanat hakikatin esere konulmasıdır. Fakat bu söylenen, hakikatin ilkin başka bir yerde bulunduğu ve şimdi sanat eserine erişip onda kendini açık kıldığı anlamına gelmez. Hakikat hiçbir yerde verilmiş olarak bulunmaz. Hakikat asla elde mevcut olan şeyden ve olağanın alanından çıkartılamaz. Öyle ki, Heidegger'e göre, eğer hiçlikten varolanların yokluğunu anlarsak, hakikatin, bir şekilde, hiçlikten çıktığını söyleyebiliriz. Her defasında sanat eserinde hakikatin *ilk defa* ortaya çıkması, yani varolanların *ilk defa* oldukları şey olarak görünmesi, hakikatin bu özelliği ile ilişkilidir. Yani hakikatin sanata gelişi daima *kökensel*'dir, *orijinal*'dir. Sanat varolanların ortasında bir açık alan açtığında, bu açıklıkta var olan her şeyin her zaman olduğundan başka görünmesi işte bu yüzdendir.

Sanat açık olanın açıklığını insan varoluşuna gelecek şekilde tasarladığı (açıklığın taslağını kurduğu) zaman, hakikat *kökensel* olarak olup biter. "Varolanların gizlenmemişliğini esere koyan, bize doğru fırlatılmış taslak sayesinde, olağan ve o zamana kadar var olan her şey var-olmayan haline gelir. Bu var-olmayan ölçü olarak Varlığı verme ve koruma gücünü kaybetmiştir." (*HW* 59; *PLT* 72). Heidegger, sanat eserinin o zamana kadar varolanlar üzerindeki bu etkisinin bir nedenin bir etki meydana getirmesi şeklinde olmadığını belirtir. Çünkü sanat eseri, diğer varolanların yanı sıra açıklığa gelen bir varolan değildir; fakat o içinde göründüğü *açıklığı* değiştiren bir etkiye sahiptir. Yani eser, varolanların varolan olarak ilk defa açık kılınma veya görünür olma tarzını değiştirme gücüne sahiptir: "Eserin etkisi bir nedenin bir etki meydana getirmesinden oluşmaz. Bu etki, eser aracılığıyla meydana gelen, varolanların gizlenmemişliğindeki bir değişmede bulunur ve bu, Varlığın gizlenmemişliğinde bir değişme demektir." (*HW* 59; *PLT* 72). Her *büyük* sanat eseri, varolanların gizlenmemişliğinde bir değişme meydana getirir ve aydınlatma olarak hakikatin bu gelişi ile birlikte, olağan öyle olduğuna inanılan dibe itilir ve olağandışı yukarı yükselir. Eser bizi bir süreliğine olağandışının içine

çeker ve dünyayı görüş biçimimizi değiştirir. Eserin açıklığında, şimdi artık her şey olduğundan bambaşkadır. Heidegger sanat eserinin bu açık kılma gücünü, sanatın *şiirleştiren özü* diye adlandıracaktır. Aynı şekilde, sanat eserini koruma da, sanatçının esere koyduğu bu açık kılma gücünü "açık tutma" olarak anlaşılır. İşte bu anlamda sanat, eserde, varolanın hakikatinin yaratıcı korunmasıdır.

V

Sanat eserinin *kökeni* sorusu, bu kökenin *sanat* olduğunun anlaşılmasıyla, sanatın kendisinin ne olduğu sorusuna evrildi. Sanat, hakikatin esere konulması olarak tanımlandı. Şimdi Heidegger bu tanıma, bizi sanatın özünün kaynağına doğru götüren yeni bir düşünce ekler: "Her sanat, varolanların hakikatinin gelişinin olup bitmesini sağlama olarak, özünde şiir(leştirme)dir." (*HW* 59; *PLT* 72). Burada *şiir* dar anlamı içinde şiir sanatını (*Poesie*) belirtir; *şiirleştirme* (*Dichtung*) ise şiir sanatı da dahil olmak üzere her sanat biçiminin özünü kendisinde bulduğu temel olarak anlaşılır. Şiirleştirme, şiirsel hayalgücüne atfedilen birtakım olaylar ve durumlar icat etme olmadığı gibi; hayalgücünün başıboş ve keyfi bir şekilde gerçekdışına doğru sürüklenmesi de değildir. Şiirleştirme, Heidegger'in ona verdiği anlamı içinde, sanat eserinde hakikatin ortaya çıkmasını sağlamadır. "Varolanların açık kılınması ve gizlenmesi olarak hakikat şiirleştirilmekle olup biter." Bundan ötürü, hakikatin esere konulması olarak her sanat özünde şiir(leştirme)dir.

Şiirleştirme, varolanların gizlenmemişliğini esere koyan "tasarılama"dır. Heidegger bunu, hakikatin aydınlatan tasarısı (*lichtender Entwurf der Wahrheit*) diye adlandırır. Bir yönden çıkıp gelen hakikatin bir başka yönden çıkıp gelen yaratıcı sanatsal tasarı ile birleşmesi şiirleştirme sürecini oluşturur. "Aydınlatan tasarı olarak şiirleştirmenin, gizlenmemişliğe yayarak ve şeklin yarığı içine fırlatarak açık kıldığı, açık olandır; şiirleştirme açık olanın olup bitmesini sağlar ve bunu o şekilde yapar ki, şimdi varolanların ortasmda açık olan onların parıldamalarını

ve ses vermelerini sağlar." (*HW* 60; *PLT* 72). Hakikati varolanların gizlilikten açığa çıkışı olarak alırsak; burada aydınlatanın Varlığın (açık olanın) gelişi, aydınlatılanın varolanlar olduğunu ve şiirselleştirmenin de Varlığın (insan varoluşuna) gelişini sağlayan açıklığı tasarılama olduğunu anlarız. O halde, aydınlatan tasarı olarak şiirleştirme, varolanların halis bir tarzda görünür olmalarını sağlayacak şekilde açık olanın (Varlığın) açılmasını sağlamadır.

Şiirleştirme Varlığı açan ve aynı zamanda Varlığa açılan 'tasarı'dır. Varlığın hakikatinin olup bitmesinde öncelik insanda değil fakat Varlıktadır. Varlık kendisini insan varoluşuna bahşeder ve insan varoluşu da Varlığın gelişine ait *açıklığı* sanat eserinde tasarlayarak (şiirleştirerek) buna karşılık verir. O halde sanatın şiirleştirerek tasarısını kurduğu şey, bizzat gizlenmemişliğin kendisidir, yani içinde varolanların ilk defa görünür oldukları *açıklığın* kendisidir. Bu özelliğinden ötürü, sanat *şiirsel* olarak mevcudiyete geldiği her defasında, varolanların gizlilikten açığa çıkma tarzını değiştirir; şiirleştirme gücü ile her defasında, yeryüzü ile çatışması içinde *yeni* bir dünya açar, bu dünyada o zamana kadar var olan her şey olduğundan farklı görünür.

"Her sanat özünde şiirdir" önermesi, Heidegger'e göre, müzik ve mimari de dahil olmak üzere bütün sanatların terimin dar anlamında şiire geri götürülebileceği anlamına gelmez. Çünkü şiir de hakikatin aydınlatan tasarılanmasının, yani şiirleştirmenin bir tarzıdır yalnızca. Ama bir *dil sanatı* olarak şiir yine de bütün sanatlar arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Çünkü şiir dil içinde olup biter ve Heidegger'e göre, *dil* de ilk ve temel şiirleştirmedir. Fakat dilin kökeninde şiirleştirme ve aslında şiir olduğunu görmek için dilin doğru bir kavranışına gerek vardır. Bu yönde ilkin dili yalnızca bir *bildirişim aracı* olarak gören yürürlükteki dil anlayışının ötesine geçmek gerekir. Heidegger'e göre dil, yalnızca ve öncelikle, iletilecek şeyin sözel ve yazılı bir ifadesi değildir; yani açık veya örtük olarak iletilmesi amaçlanan şeyi sözcükler ve önermeler içinde aktarmak değildir. Bu anlayış dili, zaten açık kılınmış olan şeyin sözcükler aracılığıyla iletilmesi olarak görmektedir. Ama dil böy-

le *ikincil* bir şey değildir. Tersine dil ile varolanların gizlilikten açığa çıkışı, yani hakikat arasında özsel bir ilişki vardır ve dilin *özünde* ne olduğunu ancak bu ilişkide görebiliriz.

"Hölderlin ve Şiirin Özü"(1936) adlı yazısında Heidegger, dile, varolanı işleyişi içinde açığa çıkarma ve koruma görevi verilmiştir, der. Düşünür bu metinde, Hölderlin'in bir dizesinden hareketle, dilin insanın "mülk"lerinden biri olduğunu söyler. Fakat hangi anlamda insanın bir mülküdür dil? Yalnızca insanın deneyimlerini, kararlarını ve ruh durumlarını bildirmeye yarayan bir araç olması anlamında değil. Çünkü dilin özü, yalnızca insanın kendisini bildirmesinin, kendisini anlaşılır kılmasının aracı olmaktan ibaret değildir. Heidegger'e göre bu tanım dilin özsel özüne dokunmaz bile; yalnızca dilin özünün bir sonucunu gösterir. "Dil insanın sahip olduğu çoğu araçtan yalnızca biri değildir, tersine insana varolanın açıklığında durma imkânını bahşeden yalnızca dildir."[20] Varolanın açıklığı içinde durmakla, insan varoluşu Varlığı içinde temellenir. Varlığı anlama olarak insan varoluşu, o halde, ilkin dilde ve dil aracılığıyla gerçekleşir. İnsan kendi varoluşuna tanıklık ederek kendisi olur ve insan kendi varoluşuna tanıklık etsin diye dil ona verilmiştir. Bu tanıklık tarih olarak gerçekleşir. Dil, insanın tarihsel olarak varolabileceğinin güvencesini verir. İşte dil bu temel anlamda insanın "mülk"lerinden biridir. Görüldüğü gibi, Heidegger, dili yalnızca insan *psükhe*'sinin bir boyutu olarak değil; fakat insan varlığının en temel olayı olarak anlamak ister: "Ancak dilin olduğu yerde bir dünya vardır. Yalnızca dünyanın hüküm sürdüğü yerde tarih vardır. Dil insanın emrindeki bir araç değildir, fakat insan varlığının en yüksek imkânını sağlayan olaydır."[21]

Dil, varolanların gizlenmemişliğini ilk defa insana açar ve böylece dünyayı ve tarihi mümkün kılar. Hakikatin insan varo-

20 Heidegger, Martin: "Hölderlin und das Wesen der Dichtung": *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981, s. 35. İng.: *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, Çev.: Keith Hoeller, Humanity Books, New York 2000, s. 55-56. Türkçesi: "Hölderlin ve Şiirin Özü", Çev.: A. Turan Oflazoğlu, *Çeviri* dergisi içinde, Kültür Bakanlığı Yayını, S. 1, Ankara 1979, s. 4.

21 Heidegger: "Hölderlin ve Şiirin Özü", s. 4. (*Erläuterungen*, s. 35; *Elucidations*, s. 55-56).

luşuna tarihsel ve yazgısal olarak açık kılınışı dilde gerçekleşir. Demek ki dil sanatın yaptığı şeyi yapar: *şiirleştirir*. Dilin Varlıkla olan özsel bağıntısı şiirleştirme olarak ortaya çıkar. Dilin şiirleştiren özü, gizlenmemişlik olarak Varlığın olagelmesini sağlamadan oluşur. Dilin şiirleştirmesi Varlığın sözcüklere gelmesidir. Bu sayede, varolanın gizlilikten açığa çıkması sağlanır. Dil varolanı, varolan olarak ilk defa açık olana getirir ve bunu, varolanı *adlandırmak* suretiyle yapar. "Dil varolanı ilk defa adlandırarak, onu sözcüğe ve görünüşe getirir." (*HW* 60-61; *PLT* 73). Adlandırma, varolanı Varlığına çağırır; onu salt "olma"sından alıp Varlığına "tayin eder". Varolanı adlandırmakla dil, Varlığın dile gelmesini sağlar. Heidegger dilin bu adlandırmasını, gizlenmemişliğin varolanlara gelişinin bir tasarlanması olarak kavrar. Dilin bu söylemesi "varolanın açık olana geldiğinde olduğu şey olarak bildirildiği, açık kılmanın bir tasarlanmasıdır." (*HW* 61; *PLT* 73). İşte dilin bu tasarlayan söylemesi, *şiirleştirme*'dir: "Tasarlayan söyleme şiirleştirmedir; dünyayı ve yeryüzünü söylemedir ve onların çatıştıkları alanı söylemedir ve böylece tanrıların yakınlığının ve uzaklığının yerini söylemedir." Her tikel dil, bu söylemenin olup bitmesidir. Bu söylemenin olup bitmesi içinde "bir halkın dünyası ortaya çıkar ve yeryüzü kapalı kalan olarak muhafaza edilir. Bu söyleme içinde, tarihsel bir halkın özüne ilişkin yani onun dünya tarihine ait oluşuna ilişkin kavramlar bu halka bildirilir."

Tasarlayan söyleme olarak dil, özünde, Varlığı şiirleştirmedir. Dil, içerisinde her halkın Varlığı şiirleştirdiği (açık olanın açıklığını tasarladığı) ilk ve temel şiirleştirme biçimidir. Dilin söylemesi ile sanatın yaratmasını birbirine bağlayan bağ şiirleştirmedir ve bu ikisinin birbiriyle tamamen örtüştüğü yer, dar anlamında *şiir*'dir, yani şiir sanatıdır. Şiir sanatı, dilin *kendi özüne göre* Varlığı açık kılmasına izin verir. İşte bu yüzdendir ki, şairler Varlığı söyler; çünkü yalnızca şairlerin dili Varlığı halis biçimde açık kılar. Varlık kendini insanın konuşmasında açık kıldığında, sözel sesler halis sözcükler haline gelir. Şair, Varlığa dikkat gösterebilen, Varlığın sessiz sesini işitebilen ve bu sesi sözlendirendir. Dil özünde Varlığın sözcüklere gelmesidir ve böyle olmakla dil kökeninde *şiir*'dir.

Heidegger, dilin kökeninde şiir olduğu bildirimini, *"Hölderlin ve Şiirin Özü"* yazısında yeniden ele alır. Düşünür, burada, şiirin "söz ile ve söz içinde kurma" olduğunu söyler. Bu şekilde kurulmuş olan, açık olandır yani Varlıktır: "Var olanı bütünüyle taşıyan ve ona egemen olanın açık olması gerekir. Var olanın görünebilmesi için, Varlığın açılması gerekir."[22] Şair özsel sözü söylediği zaman, varolan ilk defa ne ise o olarak adlandırılır. Şiirleştiren dil, bu şekilde, açık olan olarak Varlığın açıklığını bahşeder. Burada dil ve açıklık eşzamanlı olarak olup biter. Şiirsel dil kutsal olan olarak Varlığın açık kılınması ile birlikte mevcudiyete gelir. Şair Tanrılara ad verdiğinde bir dünya görünür olur. Tanrıların varlığı ve dünyanın görünmesi, dilin gerçekleşmesi ile birliktedir.

Şiir, Varlığın söz ile ve söz içinde kurulmasıdır: Tanrıların ve şeylerin özünün kurucu adlandırılması. Ancak Varlığın söz içinde bu şekilde kurulması, Tanrıların işaretlerine bağlıdır. Şiir(leştirme), kutsal olanın işaretler aracılığıyla kendini bildirmesi ve şairin bu bildirmeye söz içinde karşılık vermesi ile olur. Şair kutsal sözü söyleyendir. Kutsal olanın kendini bildirmesi, bir halk için yazgısal olanın gönderilmesidir ve bu bildirmede kutsal olan kendini hem açık kılar hem de gizler. O halde Varlığı söz içinde kurma, ancak Varlık kendisini bize açarsa (Tanrılar bize hitap ederse, işaret verirse) mümkün olur. Kutsal olan olarak Varlığın şair üzerinde bir önceliği vardır. Şair Varlığın bağışına öylesine bağımlıdır ki, aslında onun yapıp etmesi yalnızca Varlığı "olmaya bırakma"dır; Varlığın bahşettiği şeyi alma ve kabul etmedir. Şair bir çağrıyı, bir direktifi, sonradan onun gereklerini yerine getirmek üzere kabul eder. Bundan ötürü şairin Varlığı söz içinde kurması, özgürce bir verme, bir bağıştır.

Fakat şair yalnızca kutsal olanın sözcüsü değildir; o aynı zamanda halkının şairidir: şiirsel söz, "halkın sesi"nin yorumudur. Burada konuşan şair değildir fakat tarihsel bir halkın dili şair aracılığıyla konuşmaktadır. Şair "kutsalı açıklayan" ve "halkın sesini yücelten"dir (Hölderlin). Şair kutsal olana aittir, o Tanrıların işaretleri ile halkın sesi arasındaki bağı kurandır:

22 Heidegger: "Hölderlin ve Şiirin Özü", s. 6.

"Şiirin özü, Tanrıların işaretlerinin ve halkın sesinin birbirine yönelen ve birbirinden uzaklaşan yasalarıyla birleşiyor böylece."[23] Şair Tanrıların işaretlerini alan ve onları halka verendir. Demek ki şairin kendisi Tanrılarla halk arasında durandır. O Tanrılarla insanlar arasındaki aracıdır. Şairin içinde durduğu bu "ara" kutsalın alanıdır ve insanın kim olduğu ve varoluşunu nereye yerleştireceği ilk defa bu "ara"da karara bağlanır. Tanrılar kökensel olarak adlandırılıp şeylerin özü sözcüğe gelirken, bir dünya ortaya çıkar ve insan varoluşuna üzerinde yerleşeceği temel sağlanır. Böylece insana, onun bütün varolanlara ait olduğu, yani yeryüzüne ait olduğu bildirilir. Şiir insan varoluşu bakımından özsel bir özellik taşır, insan varoluşu temelinde şiirseldir: "Erdemle dolu, yine de şiirsellikle barınır / İnsan bu yeryüzünde." (Hölderlin). Şiirsellikle barınmak, Tanrıların huzurunda bulunmak ve şeylerin özünün yakınlığına sokulmak demektir. Şiir tarihsel bir halkın *kökensel* dilidir. Kutsal olan kendini şaire bildirdiğinde ve şair bu bildirmeye söz içinde karşılık verdiğinde bir halkın tarihi başlar. Heidegger'in sözleriyle: "Şiir varoluşa eşlik eden yalnızca bir süs değildir, yalnızca gelgeç bir coşku ya da ancak bir heves ve eğlence değildir. Şiir tarihi taşıyan temeldir."[24]

Dilin kökeninde *şiir* olduğunun bildirilmesi, şiir sanatına diğer sanatlar arasında ayrıcalıklı bir konum kazandırır, fakat aynı zamanda dilde olup biten şey ile sanatta olup biten şeyi birbirine bağlar. Bu bağ, Varlığın açıklığını bahşetme olarak *şiirleştirme*'dir. Heidegger şiirin diğer sanatlar arasındaki ayrıcalıklı konumunu ele alırken, şiir sanatının *kökensel şiirleştirme* olduğunu söyler. Varolanların insana ilk defa açık kılınması dilde gerçekleştiği için, dil içinde olup biten sanat olarak şiir, özsel anlamda kökensel şiirleştirmedir. Sanat eserinde hakikat olup biter, eser hem Varlığı hem de hakikati ortaya çıkarır. Fakat hakikati ortaya çıkarma, aynı zamanda kökensel şiirleştirmedir ve bu da şiirsel dilin işlevidir. Şiir sanatının içinde olageldiği dil, şiirleştirmenin kökensel özünü muhafaza eder ve korur. Buna karşılık "inşa etme ve şekillendirme" etkinliğine

23 Heidegger: "Hölderlin ve Şiirin Özü", s. 10.
24 Heidegger: "Hölderlin ve Şiirin Özü", s. 7.

dayanan sanatlar (mimari ve plastik sanatlar), dilin söylemesi ve adlandırması tarafından önceden açılmış olan açıklıkta olup biter. "Onların her biri dilde zaten fark edilmeksizin olup biten varolanın açıklığı içinde gerçekleşen şiirleştirmelerdir." (*HW* 61; *PLT* 74). Bu söylenen, dil sanatının dilden ötürü sahip olduğu ayrıcalığa rağmen, kendilerini dilin alanı içinde gerçekleştirmeyen sanatların da hakikati ortaya çıkaran şiirleştirmeler olarak görülmesini önermektedir. Burada şiirleştirmeyi dil ve sanatı birbirine yakınlaştıran ve birbirinden uzaklaştıran bağ olarak görmeliyiz.

Böylece Heidegger yeniden sanata döner: "Sanatın özü şiirleştirmedir." Her sanat şiirleştirme olarak mevcudiyete gelir ve süre gider. Şiirleştirme, kendini esere koyan hakikatin tasarlanmasıdır. Şiirleştirmenin özü, o halde, gizlenmemişlik olarak hakikatin kökensel kuruluşudur (*Stiftung*). Heidegger'e göre, hakikatin *kurulması* burada üçlü bir anlamda alınmalıdır: Bahşetme (*Schenken*), temellendirme (*Gründen*) ve başlama (*Anfangen*) olarak kurma. Şiirleştirme (sanat), ilkin, *bahşetme* olarak kurmadır. Bunun anlamı şudur: Hakikati şiirsel olarak kurmakla sanat, elde mevcut ve insan varoluşunun denetimi altında bulunan hiçbir şeyin kendisinin yerini alamadığı, onunla denkleştirilemediği yeni bir şeyi bahşeder. Eserde kendini açık kılan hakikat, önceden var olan herhangi bir şeyden çıkartılamaz; o sanatın özgür bir vermesi, bir bağışıdır: "Hakikatin esere konulması, alışılmadık ve olağanüstü olanı yukarı iter ve aynı zamanda olağanı ve öyle olduğuna inandığımız şeyi dibe iter. Eserde kendini açık kılan hakikat, o ana kadar olmuş olandan çıkılarak gösterilemez veya ondan türetilemez." (*HW* 62; *PLT* 75). Bundan ötürü, sanatın şiirleştirerek kurduğu şey, onun var olan gerçekliğe kattığı bir zenginlik, bir armağandır; Varlıktan çıkıp gelen bir bağıştır.

İkinci olarak, şiirleştirme (sanat), aynı zamanda *temellendiren* bir kurmadır; insan varoluşunu temeli üstüne sağlamca yerleştirme anlamında bir kurmadır. Hakikati şiirleştiren tasarı, yeryüzünü insan varoluşunun üzerinde barındığı temel haline getirerek bu kurma işini gerçekleştirir. Heidegger'in belirttiği gibi, sanat eserinde şiirleştirilen hakikat, belirlenimsiz bir

boşluğa doğru değil; fakat tarih içinde onu koruyacak olan bir halka doğru fırlatılır. Hakikati şiirleştiren tasarı, bu halk için yalnızca bir dünya kurmakla kalmaz; fakat aynı zamanda kendini-kapatan olarak yeryüzünü de bu halka açık kılar. "Halis şiirsel tasarlama, insan varoluşunun önceden içine fırlatıldığı şeyin açık kılınmasıdır. Bu yeryüzüdür ve tarihsel bir halk için bu, onun ait olduğu yeryüzüdür; var olan her şeyle birlikte insan varoluşunun kendisine dayandığı, ama yine de ondan gizlenmiş kalan, kendini-kapatan temeldir." (*HW* 62; *PLT* 75). Şiirsel tasarlama olarak sanat, insanı ilkin yeryüzüne getirir; onu yeryüzüne ait olmaya ve orada barınmaya getirir, böylece insan varoluşunu kendi temeli üzerine yerleştirir; öyle ki insan varoluşu bu şekilde kendi Varlığının temeli içinde bir araya gelir. Bu yüzden değil midir, "Erdemle dolu, yine de şiirsellikle barınır / İnsan bu yeryüzünde." (Hölderlin).

Temellendirme olarak kurma, bir halkın dünyasının üzerinde durduğu tarihsel zemini serbest bırakır. Bundan ötürü, varolanların hakikatinin tasarlanmasında insana bahşedilen her şey bu kapalı temelden (yeryüzü) çekip alınmalı ve bu temele geri konulmalıdır. Bu şekilde, yeryüzü taşıyan temel olarak kurulur. Bu bağlamda Heidegger, her sanatsal yaratmanın da bu türden bir "kaynaktan çekip alma" olduğunu belirtir. Bu bize, düşünürün şeyin şeylik özelliğinin yeryüzüne ait olduğunu ve sanat eserinin bunu ortaya çıkardığını söylediği pasajda, Albrecht Dürer'den yaptığı alıntıyı hatırlatıyor: "Aslında sanat doğanın içinde saklı durur, onu oradan söküp alabilen kişi ona sahip olur." Söküp alma burada yarığın taslağını çıkarma anlamına gelir. Sanat doğada saklı duran yarık-taslağını, ölçü ve sınırı, söküp alma işidir. "Fakat şu kesindir ki, doğada saklı duran sanat ancak eser aracılığıyla görünür hale gelir, çünkü sanat kökensel olarak eserde bulunur." (*HW* 58; *PLT* 70).

Şiirleştirme olarak sanat, üçüncü anlamında, hakikatin çatışmasına yol açma anlamında kurmadır, yani *başlangıç* olarak kurmadır. Hakikati kurmanın bu üçüncü yönü, dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmanın kökenden çıkışını, yani başlangıcı belirtir. Başlangıç basitçe bir şeyin kendisi ile başladığı şey değil, fakat kendisinden bir şeyin ortaya çıktığı şeydir. Başlangıç

dolaysızdır, yani bahşetme ve temellendirme kendinde hep bir başlangıcın dolaysızlığına sahiptir. Bu yüzden, hakikat kurulduğunda, o her defasında yepyeni bir şekilde, sanki tam da ilk defa olarak, ortaya çıkar. Heidegger, başlangıcın daima bir "ileri sıçrama" olduğunu, gelecek olana doğru bir sıçrama olduğunu belirtir; başlangıç bir *doluluktur* ve kendisinden daha fazla bir şeyi serbest bırakma gücüne sahiptir: "Başlangıç daima olağanüstünün henüz açığa çıkmamış zenginliğini ve olağan ile bir çatışmayı içerir." (*HW* 63; *PLT* 76).

Başlama olarak kurma, hakikatin çatışmasını her defasında yeniden açmadır; özünde bu, bir halk için onun geleceğini açmadır, onun tarihinin kuruluşunu açmadır. "Bir bütün olarak varolanlar varolan olarak açıklık içinde bir temellendirme talep ettiği her zaman, sanat kurma olarak tarihsel özüne ulaşır." (*HW* 63; *PLT* 76). Heidegger bu "olay"ın Batı'da ilk defa, varolanı "mevcudiyete gelme" olarak kavrayan Greklerde olup bittiğini; daha sonra, bu şekilde açık kılınan varolanın ortaçağda Tanrının yaratımı olarak varolana dönüştürüldüğünü ve modern dönemde varolanın ölçülebilir ve denetlenebilir nesneler haline geldiğini belirtir. Görüyoruz ki, sanatın olup bittiği her defasında yeni bir dünya ortaya çıkmış ve varolanların gizlilikten açığa çıkışı tarihsel olarak olup bitmiştir.

O halde sanat, varolanların gizlilikten açığa çıkışını, yani hakikati, *tarihsel* olarak kurar ve her defasında belli bir hakikat anlayışı ortaya çıkar. Bahşetme, temellendirme ve başlama anlamları içinde sanatın hakikati kurması, özünde tarihseldir. Heidegger bunu şöyle belirtir: "Her ne zaman sanat olup biterse, yani bir başlangıç varsa; tarihe bir itilim gelir, tarih başlar ya da yeniden başlar." (*HW* 64; *PLT* 77). Burada tarih, önemli olayların zaman içinde ardarda gelmesi olarak değil; fakat "bir halkın kendine bahşedilmiş olana girişi ve tayin edilmiş yazgısına doğru ilerleyişi" olarak anlaşır. Bir halkın tarihsel varoluşunun kuruluşu, varolanların gizlilikten açığa çıkışının belli bir tarzı tarafından gerçekleştirilir. Hakikat nasıl ki özünde tarihsel ise onu kuran sanat da böyledir. Burada, sanatın *tarihsel* olması, sanatın tarihsel güçler tarafından şekillendirilmiş olması anlamında anlaşılmaz. Tam tersine, sanat insan varolu-

şuna hakikati ilk defa açık kılmakla, yani ona gerçekleştirmesi gereken tayin edilmiş yazgısını bildirmekle, hem insan varoluşunu temellendirir hem de onun tarihinin kuruluşunu başlatır. Bundan ötürü Heidegger, sanatın *tarihsellik* özelliğinin, onun da başka pek çok şey gibi *dışsal* bir tarihe sahip olması şeklinde anlaşılmaması gerektiğini belirtir. Sanatın tarihsel olması, onun bir halkın tarihini başlatan *kurucu* rolünü belirtir; sanat bu özsel anlamında, yani "tarihi temellendirmesi anlamında tarihtir".

VI

Heidegger denemenin sonunda yeniden başlangıca, *köken* sorusuna geri döner: Sanat eserinin kökeni, sanatın kendisinde bulunur ve sanat da hakikatin kendini esere koyması olarak anlaşılır. Hakikatin kendini esere koyması, hakikat ile hakikat-olmayan arasındaki özsel gerilimin, eserde dünya ve yeryüzünün çatışması olarak görünüşe çıkmasıdır. Sanat, özünde, varolanların hakikatinin ortaya çıkmasını "sağlama"dır. Heidegger şimdi bu ortaya çıkmayı, "ileri sıçrama" terimi çerçevesinde bir "kaynaktan çıkma" olarak düşünür. Sanat, eserde, varolanların hakikatinin ileri sıçrama ile ortaya çıkmasını sağlamadır: "İleri sıçrama ile bir şeyi ortaya çıkarma, kurucu sıçrama içinde bir şeyi özünün kaynağından alıp Varlığa getirme, işte köken sözcüğünün anlamı budur." (*HW* 64; *PLT* 77-78). Sanatın bir *köken* olması, onun yalnızca sanat eserinin imkânının ve zorunluluğunun temeli olmasından ötürü değil; fakat aynı zamanda hakikatin esere konulması olarak hakikatin de bir kaynağı olmasından ötürüdür.

Tarihi başlatan ya da yeniden başlatan bir "ileri sıçrama" olarak *sanat*, bir halkın tarihsel varoluşunun kökenidir. Sanatın bir köken olması, aynı zamanda insan varoluşunun tarihsel temellendirilmesi demek olan "hakikatin kuruluşu" işini gerçekleştirmesinden ötürüdür. Heidegger'in mevcudiyete gelişi ve süre gidişi içinde sanatın ne olduğuna ilişkin incelemesi, şimdi, sanatın bir köken olduğunun anlaşılması ile yeni bir

itilim kazanır. "Sanat eserinin kökeni yani hem onu yaratanın hem de koruyanın kökeni, bu demektir ki, bir halkın tarihsel varoluşunun kökeni sanattır. Bu böyledir; çünkü sanat özünde bir kökendir: içerisinde hakikatin var olduğu, yani tarihsel hale geldiği çok özel bir tarzdır." (*HW* 64-65; *PLT* 78). Bu noktada, sanatın ne olduğu sorusu, hakikatin özüyle ilişkisinden ötürü *sanatın*, "tarihsel varoluşumuz" içerisinde bir köken olup olamayacağı sorusuna dönüşür.

1930'ların ortasında Heidegger, sanatı, modern insanın küresel teknoloji ile yüzleşmesine imkân sağlayan biricik kaynak olarak görmektedir. Teknolojinin özü ile yüzleşme sanattan gelmek zorundadır. Ama burada sanat, yeni sanat eserleri, yeni üslûplar meydana getirme çerçevesinde değil fakat yeni bir dünya-açma yaratımı olarak anlaşılmalıdır. Bundan ötürü, sanatın ne olduğu üzerine düşünümün bu denemede izlediği kendine özgü yol, şimdi, kendi bilimsel teknik dünyası içine kapanmış insan varoluşunun yazgısı bakımından sanatın böyle özsel bir işleve sahip olup olamayacağı (sanatın geleceği) sorusuna gelip bağlanır. Sanat *şiirleştiren tasarı* olarak geçmişte bir halkı kendisine bahşedilen şeye yani kendi hakikatine taşımış ise bugün de tekniğin tehdidi altındaki insan varoluşu için böyle özsel bir işleve sahip olamaz mı? "Sanatın özünü soruyoruz. Niçin bu şekilde soruyoruz? Tarihsel varoluşumuz içerisinde sanatın bir köken olup olmadığını, hangi koşullar altında bir köken olabileceğini ve olması gerektiğini daha hakiki bir şekilde sorabilmek için, bu şekilde soruyoruz." (HW 65; PLT 78). Bu soru bizi hem sanatın kendisini hem de sanatla olan ilişkimizi yeniden düşünmeye çağırmaktadır. Heidegger, sanatla salt *estetik* bir ilişki içinde olduğumuz modern dönemde, "kökene" yakın durup durmadığımızı, sanatın özüne yeterince dikkat gösterip göstermediğimizi görmemizi talep etmektedir.

Fakat günümüzde sanatın durumu (ve geleceği) belirsizdir. Modern sanat eserleri artık bir halkın dünyasını biçimlendiren sınırlardan kaynaklanmıyor. Bu eserler bilim ve teknoloji tarafından yönetilen evrensel bir dünya uygarlığına aittir. Onlar kuşatıcı bir kültür endüstrisinin öğeleri olarak var oluyor. Görünen o ki, sanatın mevcudiyete geliş ve süre-gidiş tarzı, tek-

nik bilimsel düşünmenin egemenliği altında temelli bir şekilde dönüştürülmüştür. Heidegger bunu sanatın estetikleştirilmesi diye adlandırır. Her şeyi mantığın ve anlaşılırlığın himayesi altına sokmaya itilen metafiziksel düşünme tarzı için sanat yalnızca estetik duygu alanına, kişisel beğeninin tüketimine bırakılmıştır. Sanat yalnızca öznel deneyimin bir biçimi olarak özümsenmekle, sanatın bir dünya açma/kurma yeterliği bastırılmıştır. Bugünün "dünya"sı artık sanat eseri tarafından değil, fakat teknoloji tarafından şekillendirilmektedir. Tekniğin özü tarafından egemenlik altına alınmış bir dünyada barınıyor olmamızdan ötürü, sanat varoluşumuz bakımından sahip olduğu özsel işlevini kaybetmiştir; sanat hakikati şiirleştiren tasarı olarak mevcudiyete gelemez olmuştur.

Heidegger *"Tekniğe İlişkin Soru"*nun sonunda, günümüzde güzel sanatların hakikatin şiirsel açık kılınışına çağrılıp çağrılamayacağını sorar. Cevap bilinemez olarak kalır: "Uç noktadaki tehlikenin ortasında, özünün bu en yüksek imkânının sanata bahşedilip bahşedilemeyeceğini kimse bilemez."[25] Sanatın kendisi de bize bu yönde bir işaret vermemektedir. Çünkü modern sanatın, sanata en özgü olan şeyi nasıl algıladığı ya da algılamaya çalıştığı da aynı ölçüde belirsizdir. Ama görünen o ki sanat, içerisinde hakikatin olup bittiği bir yer olma özelliğini kaybetmiştir. Heidegger sanatın özü hakkında ortaya koyduğu kendi düşüncelerinin de sanatın mevcudiyete geliş tarzını etkileyemeyeceğini belirtir. Ama yine de bu düşünceler bu yönde bir hazırlık olarak iş görebilir. Çünkü bu düşünceler sanat için gerek duyduğu yeri, sanat yaratıcıları için kendilerine özgü yolu ve koruyucular için bir durma yeri hazırlayabilir.

Heidegger'in sanatın imkânını estetikten kurtarma girişimini güdüleyen etmen, *hakikatin sanatı*'nı yeniden canlandırma umududur. Varlığın varolanları terk ettiği bir zamanda sanat, *alétheia* olarak hakikati geri çağırabilir mi? Heidegger, sanatın böyle bir gizilgüce sahip olduğu kanısındadır. Zamanımızda hakikati metafiziksel ya da estetik olmayan bir tarzda, artık öznelliğin mutlak kesinliği olarak değil de, *alétheia*, gizlilikten açığa çıkma olarak düşünmek mümkün müdür? Sanat, insa-

25 Heidegger: "Die Frage nach der Technik", *Vorträge und Aufsätze* içinde, s. 43.

nın Varlığı teknolojik olarak anlamasında bir kırılma yaratarak böyle bir imkânı sağlayabilir. "Henüz düşünülmemiş olanın, *a-létheia*'nın gizemine yapılan işaret, aynı zamanda sanatın kaynaklandığı alana da mı yapılan bir işaret? Yapıtların ortaya konulması istemi bu alandan mı geliyor?"[26] Buradaki gizem şudur: Gizlenmemişlik gizlenmeye aittir ve o varolanların kendilerini görünür kılması için kendini gizler. Gizlenmemişlikle aynı kökenden çıkıyorsa, sanat eserinin de zaten bilineni söylemeyip bu kendini gizleyene, kutsalın alanına işaret etmesi gerekmez mi? Fakat günümüzde sanat eserleri meydana getirme talebinin kendisinden çıktığı alan bilimsel teknik dünyadır. Bu yüzden sanat eserinin, bir defa daha hakikati esere koymayı başarıp, Varlığa doğru halis (*otantik*) özgürlüğü insan varoluşuna bahşedip edemeyeceği bilinemez olarak kalır.

Sanatın özü hakkındaki soru, nihayetinde, insan varoluşunun ne olduğu ve insanın kim olduğu sorusu ile ilişkilidir. İnsan varoluşu, eğer o Varlığın hakikatine ait ise ancak *halis* olabilir, yani kendine özgü varlığına sahip olarak *kendisi* olabilir. Sanatın özü hakikatin esere konulmasıdır ve sanat eserine konulan hakikat her hakiki, halis insan varoluşunun da özüdür. Yalnızca yaratıcı sanatçı değil fakat aynı zamanda sanatı koruyan da, dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmanın içinde değil midir? Bu çatışma içinde hakikatin tesis edilmesine bağlanmış değil midir? O halde sanat eserinin kökeni, hakiki ve halis olduğu ölçüde her insan varoluşunun da kökenidir. Sanatın özü hakkındaki soru, *kökene* yakın durup durmadığımızı sorarak kapanır. Hakikatin olup bittiği *tek yer* olarak sanat eserinin kökenine yakın duruyor muyuz? Bu sorudaki örtük beklenti, sanatın *geleceği* hakkındaki *tinsel kararın*, sanat eserinin ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin bilgiden çıkabileceği yönündedir.

Heidegger, denemenin "*Sonsöz*"ünde sanatın özü ve işlevi hakkmda ortaya koyduğu düşüncelerin "sanat muamması" (*enigma*) ile, sanatın muamma olması ile ilgili olduğunu belir-

26 Heidegger: "Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu", Çev.: Leylâ Baydar-Hasan Ünal Nalbantoğlu, *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ* içinde, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1997, s. 26.

tir. Heidegger'in kendi düşünsel çabası da dahil olmak üzere hiçbir çaba bu muammayı çözemez olsa da; burada esas görev muammayı görmeyi öğrenmektir. Muamma ile başa çıkma yolunda ilk adım, teknoloji çağında bu muammanın neden ibaret olduğunu anlamaya çalışmaktır. Estetik, insanın sanatı deneyimleme tarzının sanatın özü hakkında bize bilgi verdiğini ileri sürer. Deneyim burada yalnızca sanatı değerlendirmede değil fakat sanat yaratımında da kaynak ve ölçüt olarak anlaşılır. Fakat Heidegger'e göre, deneyim, *içerisinde sanatın öldüğü* bir unsur da olabilir. Sanat sonlu bir şeydir ve *ölebilir* de; estetik deneyim alanı içinde açık kılma gücünü kaybedebilir ve müzelerde sergilenen çekici nesneler halinde görünüşe çıkabilir ve yalnızca bir kültürel miras olarak özümsenebilir. Sanatın geleceği (yazgısı), tam da sanatın bir muamma olmasında saklıdır. Mevcudiyete gelişi ve süre-gidişi içinde sanatın özü hakkındaki soru bizi muammanın yakınına getirebilir. Ama yine de sanatın kültür endüstrisinin bir ürünü olarak mı var olacağı yoksa bir defa daha hakikati esere koymayı başarıp özünü mü gerçekleştireceği, bir karar sorunu olarak *belirsiz* kalır.

Sanat eserinin kökeni sorusunun bizi getirip bıraktığı yerde, Heidegger'in "büyük sanat" dediği *hakikatin sanatı*'nın *hayaleti* titreşip durmaktadır.

Hakikatin sanatı? Heidegger'in söylediği: Sanatın özü, hakikatin kendini esere koymasıdır. Hakikat kendini esere koyduğunda, o görünüşe çıkar. Görünüş eser içinde ve eser halinde hakikatin bu varlığı olarak güzelliktir. Güzel hakikatin olagelmesine aittir. (*HW* 67; *PLT* 81).

Keats'in, gelip geçici güzelliğin *sanat eserinde* nasıl ölümsüzleştiğini anlattığı *"Ode on a Grecian Urn"* adlı şiirinde söylediği gibi, *"Güzel hakikattir, hakikat de güzel."*

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Adorno'nun "Estetik Teori"sinde Mimesis Kavramı

"Estetik Teori"nin başında Adorno, sanattaki her şeyin 'sorunlu' hale gelmiş olduğunu belirtir; sanatın iç hayatı, onun toplumla bağmtısı ve hattâ varolma hakkı sorunludur. Modern sanat eserlerinin deneyimi tarafından yönlendirilen bu saptama, sorunu, modern sanatın ve modernizmin krizi olarak ortaya koyuyor olsa da; genelde bizzat sanat kavramının yazgısıdır tartışılan. Bu yüzden Adorno, eserinde, felsefi estetiğin modernist bir yeniden kavramsallaştırmasına girişir.

Toplumda sanatın yerinin ve işlevinin belirsiz hale gelmiş olmasının başlıca nedeni, sanattaki mutlak özgürlüğün, toplumsal bütünün sürekli özgürlüksüzlüğü ile çelişmesidir. Sanatın toplumsal gerçekliği reddedişi ve topluma yabancılaşması, onu "toplumun toplumsal antitezi haline" getirmiştir. Sanatın hem özerk (autonomous) bir varlık hem de toplumsal bir olgu oluşu, bu çelişkiyi içselleştirir ve böylece gerçekliğin çözümlenmemiş çatışkıları, sanatta, sanatsal biçimin içkin sorunları kılığında yeniden ortaya çıkar. Adorno'ya göre, sanat eserlerinde kendisini görünüşe çıkaran bu estetik gerilimler, empirik araçsallık dünyasından kurtulup bağımsızlaşmış olmakla, gerçekliğin özünü ifade edebilir. Burada soru şudur: Modern toplum 'yanlış' (false) bir bütünsellik ise, bu bütünselliğin bir parçası olan sanat, metafiziksel hakikati nasıl açık kılabilir?

Adorno'nun sanatın krizine ilişkin açıklaması, onun şeyleşme (reification) teorisi ile bağıntılıdır. Şeyleşme, insani özelliklerin ve bağıntıların şeylerin özellikleri ve bağıntılarıymış gibi

görünmesidir. Bu olgu, kapitalist toplumdaki bütün nesnellik ve öznellik biçimlerinin tümel yapılandırıcı ilkesi olan *'meta biçimi'*nden kaynaklanır. Adorno'ya göre, sanat eserleri ve diğer kültür ürünleri, Marx'ın betimlemiş olduğu tarzda üretilmiş olan meta haline gelmiştir. Meta, kullanım değerleri yani insan gereksinimlerini doyurma yeterlikleri, diğer ürünlerle değişime girmeyi buyuran değişim değerleri tarafından egemenlik altına alınmış ürünlerdir. Kapitalist meta üretimi koşulları altında kültürel ürünler, kullanım değerleri gözetilmeksizin seri halinde üretilirler ve onların değişim değeri, kullanım değeri olarak yani kendi adına zevk veren bir şey olarak sunulur. Kültür endüstrisi kitleleri bu ürünleri tüketmeye iter.

Adorno, sanat eserlerinin, özerklikleri (autonomy) aracılığıyla kültür endüstrisi ne direnebileceğini düşünür. Özerklik, sanat eserlerine başka bir doğal nesne ya da insan ürününe atfedilemeyen bir statü verir. Sanatın başka herhangi bir şekilde tasarımlanamayacak olan şeyi tasarımlayabilme yeteneği, bu içsel özerkliği, gerçek dünyaya sokuşturulmuş olan kavramsallaştırmayı olumsuzlar. Adorno, özerkliği, toplumun baskın amaçlarına indirgenmeye karşı koyan sanatın eleştirel uğrağı olarak görür. Özerklikleri sayesinde, belli sanat eserleri, eleştirel ve ütopyacı bir hakikat içeriği (Wahrheitsgehalt) elde edebilir. Kaldı ki, sanat topluma direnme gücüne sahip olduğu sürece yaşamaya devam edebilir. Sanatın topluma verdiği şey, doğrudan iletilebilir bir içerik değildir; fakat çok daha dolaylı bir şeydir, yani direniştir.

Öte yandan, öznel boyutu içerisinde şeyleşme (şeyleşmiş bilinç), araçsallaşmış aklın nesnelleştirme biçimi olarak anlaşılabilir. Özne ile nesne, insan ile insanın başkası arasındaki ilişkide araçsal aklın tahakkümünün yol açtığı bir durumdur bu. Kökeninde, felsefenin özniteliği olarak İdealizmin "düşünce gücünün, gerçek olanın (real) bütünlüğünü kavramaya yeterli olduğu yanılsaması"[1] bulunur. Felsefi İdealizm, metafiziğin gerçekleşimini 'özdeşlik düşünüşü' (identity thinking) olarak tasarlar. Bu düşünüş, içerisinde, özneden farklı olan her şeye karşı yıkıcı / yok edici bir hırsı barındırır. Burada öznenin öz-

1 Theodor W. Adorno: "The Actuality of Philosophy", *Telos* 31, 1977.

sel konumu, şeyi kavram altına koymak suretiyle kendine maletmedir (appropriation). Bu öznenin epistemolojik hakikati, kavramsal düşüncenin özdeş-kılıcı karakterinde yakalanabilir. Kavramsal düşünce, 'özdeşliğe dayanan düşünme'dir. "Özdeş kılmaksızm düşünemeyiz. Tanımlama, özdeş kılmadır."[2]

Düşünme, basitçe, bir kavramı bir nesne ile özdeş-kılmadır. Bilginin bu özdeşlik talebi, düşüncenin biçiminde içkindir. Gelgelelim, eleştirel düşünce açısından, düşüncenin nesneleri ile özdeş olma iddiası, bir hakikat değil fakat bir idealdir. Kavramsal düşüncenin gerçekleştiremediği ve bu yüzden de hakikatsiz (untruth) kaldığı bu *bağdaşma* talebi, eleştirel düşüncenin hem kendisinden güç aldığı hem de hakikat idesinin gerçekleştirilebilirliği üzerine düşünümün kendisinden kaynaklandığı şeydir. Adorno şunları söylüyor: "Özdeşlik varsayımı, aslında saf düşüncenin ideolojik öğesidir... Fakat aynı zamanda onun içinde ideolojinin hakikat uğrağı saklıdır, hiçbir çelişki, hiçbir karşıtlık olmaması güvencesi. Basit özdeş-kılıcı yargıda, pragmatist, doğayı denetleyici öge zaten ütopyacı bir öge ile birleşir."[3] Şeyin kavramı ile özdeş olmadığı yakınması içerisinde yaşamak, kavramın şey ile özdeş hale gelme özlemini ifade eder.

Edimselliğin kendini sunumu olarak metafiziksel hakikatin imkânını araştıran Adorno, bu yönde, özdeşliğe dayanan düşüncenin içkin bir eleştirisine girişir. Eleştiri, öznelliğin kendi epistemik amaçlarıyla bağdaşmadığını açığa çıkarır. Bu durumda, bilincin şeyleşmiş yapısının kırılması, özdeşliğe dayanan düşünmedeki kavram fetişizmini çözülüme uğratmakla mümkün olabilecektir. Bu da kavramsallığın yönünü değiştirmekle, kavramsallığı özdeş-olmayana (non identical) döndürmekle başarılabilir. Bu aynı zamanda kavramı ile özdeş olmayan 'başka'nın araştırılmasını içerir. İşte bu bağlam içerisinden Adorno'nun temel estetik deneyim kavramı çıkar: Özdeş olmayanın deneyimi. Bu deneyimde, akılsallık ile doğanın bağdaşabilirliğine ilişkin ütopyacı öge kendisini gösterir. Bu, *'mimesis'* tir: Adorno'nun düşünce dizgesinin anlaşılması güç işlemcisi

2 Theodor W. Adorno: *Negative Dialectics*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1973, s. 149.

3 Adorno: *Negative Dialectics*, s. 149.

olarak nitelenen kavram. Mimesis, kavramsal düşüncede özne ve nesnenin şeyleşmiş karşıtlığı tarafından reddedilen bir öteöznellik arayışını temsil eder.

Mimesis aracılığıyla sanat eserleri, 'özdeş olmayanm deneyimi' için mümkün bir yer haline gelir. Mimesis'in önemi, onun, güçlü kurucu öznenin merkezden edilmesinde; başkalığa ve özdeş olmayana açıklığı ile insan ve insanın başkası arasında tahakküm edici olmayan bir ilişkiyi sağlamada oynayabileceği rolde bulunur. Farklı bağıntısal karakteriyle mimesis, özdeş olmayan tikelleri (insan ve ötekini), kavram dolayımıyla özne/nesne kutupları halinde *şeyleştiren* düşünce tarzının bağını koparır ve böylelikle dönüştürülmüş bir öznelliğe ve dönüştürülmüş bir nesnelliğe giden yolu açar. Adorno'ya göre mimesis bir erdemdir, çünkü o akıl tarafmdan tanımlanmaya direnir ve çünkü o insan davranışına sıkı biçimde kök salmıştır.

Şu besbelli ki, Adorno, mimesis'i bir ürün (taklit) olarak değil, fakat bir etkinlik olarak görür. Mimesis gösterge ile gönderimi arasındaki bağıntıya ilişkin bir şey olmadığı gibi; o bir temsil / tasarım kategorisi de değildir. Mimesis, bundan çok, öznel bir deneyim tarzını, kavramsallık öncesi bir biliş biçimini amaçlar ki, bu da sanatta nesnelleşir. "Sanat mimetik davranışın sığınağıdır."[4] Böylece Adorno, Benjamin'i izleyerek mimesis'i öznenin deneyimine yerleştirir. Hakikatin kavranmasının iki mümkün metafizik tarzından birisi olan – diğeri 'negatif diyalektik'tir – estetik deneyime yerleştirir. Nedir, o halde, sanat eserlerinde nesnelleştiği söylenen mimetik deneyim? Mimetik deneyim, mimetik davranış aracılığıyla ben'in başka olanda özümsenmesi (assimilating), başka olana benzeşmesidir. "Mimetik davranış bir şeyi taklit etmez, fakat kendisini bu şeyde özümsetir."[5] 'Taklit' (imitation) öznenin etkinliğini öne çıkarır, oysa ki, "yalnızca öznenin yapması, öteki ile olan mimetik bağıntıda öznenin bulduğu anlamın kaynağı olamaz."[6]

4 Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1984, s. 79.
5 *Aesthetic Theory*, s. 162.
6 Martin Jay: "Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe" *The Semblance of Subjektivity* içinde, ed.: Tom Huhn – Lambert Zuidervaart, The MIT Press, Cambridge 1997, s. 32.

Mimesis kavramının Adorno'daki özgül şekillenişine baktığımızda şunu görüyoruz: *Aydınlanmanın Dialektiği*'nin antropolojik–felsefi bağlamı içinde mimesis kavramı, sihirden, büyüden, Şamancı pratiklerden, hayvan taklit biçimlerinden türetilir. Bu anlamda mimesis, insanın kendisini çevreye benzer kılması, bir uyarlanma, benzeşme ve karşılıklılık bağıntısıdır. Başka olan ile nesneleştirici olmayan bir değiş-tokuş, birbirinin yerine geçme ilişkisidir. İnsanın bir davranış tarzı olarak mimesis nesneleştirmeyi içermez. Bu özelliğiyle "nesnenin özdeş-olmayışını bastıran araçsal akılsallık ve kavramsal dilin özdeş-kılıcı mantığı karşısında eleştirel ve düzeltici (corrective) bir işlev üstlenir." [7]

Aynı arkaik bağlama gönderimde bulunan Walter Benjamin de, mimesis'i insanın benzerlikleri görme yetisi olarak tanımlar. Başka şey gibi olma ve davranma şeklindeki güçlü insani itilimin ilksel biçimidir mimesis; büyü deneyiminde olduğu gibi, algının nesneleri ile iç içe girmesini, özne ile nesne arasında bir tür sürekliliği ve benzeşmeyi belirtir. Benjamin benzerliklerin kendisinden çok, benzerlikleri meydana getirme etkinliğini öne çıkarır ve mimesis'i, benzerlikleri meydana getirme ve benzerlikleri algılama yetisi olarak tanımlar.

Bu arkaik bağlamdan çıkıp gelen mimetik deneyim – tarihsel olarak egemenlik altına alınıp dönüştürülmüş bir doğada mimetik pratiğe yer yoktur – artık yalnızca sanatta varlığını sürdürmektedir. Bu yüzden mimetik pratik, şimdi ütopyacı bir tarzda, yani öznelliğin doğa ile bağdaşma imkânı olarak, sanat eserinde kavranabilir. Bundan dolayı Adorno, Benjamin'in mimesis'e ilişkin formülasyonunu yeniden şekillendirirken, mimesis'i hem öznenin başka olanla benzeşme etkinliği hem de sanat eserinin (yaratımın) nesnellikle benzeşmesi olarak konumlar. Sanat eserinin önceliği şuradan gelir ki, estetik deneyime özdeş-kılıcı olmayan karakterini veren, özne değil fakat nesnedir: Mimesis'in barınağı olarak sanat eseridir. Pratik ilgilerden ve bilişsel yargıdan kendisini geri çekmekle, özdeşleştirmeye direnen *özerk* sanat eseridir.

7 Miriam Hansen: "Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer" *Adorno: A Critical Reader* içinde, ed.: Nigel Gibson - Andrew Rubin, Blackwell, Oxford 2002, s. 64.

Öte yandan, kendine yeterli bir bütünlük olarak sanat eserinin de bir özdeşliği vardır. "Her sanat eseri kendiliğinden kendisi ile özdeş olmayı amaçlar."[8] Ancak bu "estetik özdeşlik", kavramsal düşüncede içkin olan bastırıcı ve indirgeyici özdeşlikten nitelikçe farklıdır; o kurucu öznenin ediminden değil, fakat eserin meydana getirilme sürecinin mimetik birliğinden kaynaklanır. "Sanat eserleri, özdeş kılma zorlamasından serbest kalmış olan kendiyle aynılığı temsil ederler."[9] Kendine yeterli bir bütünlük olarak eserin inşa edilme süreci, özdeş kılma mantığı ile değil, fakat esas olarak mimesis'in mantığı ile yönetilen bir süreçtir. Sanat eserlerinin özgür varlıklar olmaları, bütün ile parçaları arasındaki bağıntıyı kendi gereklerine göre şekillendirmelerinden ileri gelir.

Adorno, sanat eseri bağlamında, mimesis'i şu şekilde tanımlar: "Öznel bir yaratımın, nesnel ve konumlanmamış başkası ile kavramsal-olmayan benzeşmesi."[10] Bu benzeşme ilişkisi, mimesis'e bir bilgi biçimi olarak kabul edilme hakkı verir. Bilme olarak mimesis, diğerinin duyusal tikelliğini, ona tahakküm etmeksizin tanır. Çünkü mimesis, kavram altına koyma (subsumption) olmaksızın gerçekleşen bir kendine mal etmedir. Bilindiği gibi, 'kavramsal olmama', Kant'ın estetiğinde, 'ilgiden bağımsızlık' ile birlikte estetik deneyimin özsel özelliği olarak konumlanır. Estetik deneyim, anlama yetisinin şematizm kurallarına göre bir görü çokçeşitliliğine öznel birlik vermek suretiyle, yani nesnenin bir kavram altına konulması ile değil; fakat çokçeşitliliğin öğelerinin ayrım içindeki birliğinin düşünümsel görüsü ile meydana getirilir. Burada özdeşlik mantığı tarafından yönetilmeyen düşünümsel görü, nesnelliğin öğeleri ile karşılıklı benzerliğe yönelir.

Özdeşliğe dayanan düşünme ile değil de, mimesis aracılığıyla 'kendine maleden' özne, kendisini nesneye benzetmek suretiyle bunu yapar. Mimesis'te öznenin nesnesi içerisinde eriyip özümsenmesi o şekilde olur ki, konumlanmamış, amaçlanmamış nesne bu ilişkide örtük olarak egemen hale gelir. Özne,

8 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 6.
9 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 183.
10 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 80.

mimetik davranış aracılığıyla, kavramsal kendine maletmeyi tersine çevirmiştir. O, 'kendinden vazgeçme'nin ne kadar özgürleştirici olduğunu duyumsar. Buradaki ilişki artık, tümel (kavram) dolayımını dışarıda bırakmış olan tikelin (öznenin) bir başka tikel (nesne) ile ilişkisidir. El değmemiş iki tikel olarak özne ve nesne sanki bu deneyimde ilk defa bir eşitlik ilişkisi içerisinde birbirinin karşısında durmaktadır. Ancak "eşitler birbirini bilebilir" demektedir Adorno, peripatetik kavrayışa gönderimde bulunarak. O halde estetik deneyim bağlamında, ancak 'benzer benzeri bilebilir': Özünde mimetik olan, mimetik davranışı gerektirir. "Kavramsal bilgiden farklı olarak, sanat mimetiktir ve kavranılması için mimetik davranışı gerektirir."[11]

Ancak sanat eserinin özünde mimetik olması ve alımlayan özneyi bir tikellik bağıntısına çağırması, eserin tümellik (akılsallık) uğrağından yoksun olduğu anlamına gelmez. Sanatın mimetik tikelliği, dolayımsız değildir. Çünkü sanat eseri yalnızca mimetik davranışın ürünü değildir. O, aynı zamanda, kurucu öznelliğin, biçim empoze etmenin bir sonucudur. Mimesis, paradoksal şekilde, reddeder göründüğü kavramsallık tarafından tamamlanma ihtiyacı duyar. Kaldı ki, mimetik davranış, kavramsal ayırt etmeyi, diğerini karakterize eden özellikleri ayırt etme yeterliğini öngerektirir. Adorno'ya göre, mimesis asla kendine yeterli değildir; fakat daima *tinin* kurucu içtepisi ile kavramsal bir çerçevede yan yana gelmeye gerek duyar. Sanat eserinde mimetik etkinlik daima tin tarafından şekillendirilir. Adorno şunu söylüyor: "Sanatta mimesis, hem tinden aşağı hem de tinden üstündür: mimesis tine karşıttır ama yine de tinin tutuşmasının nedenidir. Sanat eserlerinde tin bir yapıkurma (construction) ilkesi haline gelmiştir. Tinin kendi amacına uygun davranması, mimetik içtepileri özümseme ile yapılandırarak yükseltmesi demektir."[12]

Sanat eseleri de, nihayetinde, bir çokçeşitliliğe sentetik birlik verme ilkesi doğrultusunda hareket eder. Ancak burada sentez, kavram aracılığıyla değil fakat sanatsal biçim aracılığıyla gerçekleşir. Sanat eserleri, varoluşlarını, onları dolayımla-

11 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 183.
12 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 174.

yan biçime, parçalar ile bütün arasındaki bağıntılara borçludur. Biçim empirik varlığın şeklini değiştirir; bağıntısız ve dağınık tikelleri eklemleyerek, onları estetik olarak algılanabilir kılar. Mimetik davranış, kendisini nesnelleştirmek için akılsallığı bu şekilde kullanır. Kurucu tinselleştirme edimi aracılığıyla, mimesis nesnelleştirilmiş olur. Böylece ortaya çıkan sanat eserleri, paradoksal bir şekilde, öznel kurucu etkinliğe rağmen, özgür nesneler haline gelir. Bunun nedeni, tinin kurucu etkinliğinin, mimetik içtepiden planlanmamış bir şekilde ortaya çıkmasıdır. Mimesis ancak antitezi aracılığıyla, sanat eserlerinin kendilerine heterojen olan her şey üzerindeki akılsal denetimi aracılığıyla yaşamayı sürdürür; buna karşılık sanat eserlerinin akılsallığı da ancak karşıtı (mimesis) içersine dalmış olduğunda tinsel hale gelir.[13] Sanat eserlerine içsel özgürlüğünü veren şey, yaratıcı şekillenmenin (Bildung) özgül işleyişidir. Bu işleyişte, mimesis nasıl ki algıyı dönüştürüyorsa, tin de aynı şekilde kavramsallığı dönüştürür.

"Sanat eserlerinin tini," demektedir Adorno, "onların artıları ya da fazlalarıdır; görünüşe çıkma süreci içerisinde sanat eserleri olduklarından fazla bir şey haline gelirler."[14] Bu artı veya fazla aracılığıyla eser, duyusal maddeselliğini aşmakta ve böylece anlamlama (signification) yapar hale gelmektedir. Fakat bu *aşma* bizi yanıltmamalıdır: tin maddeselliğin ve duyusallığın ötesinde ve üzerinde, onlardan ayrılabilir bir birim değildir; fakat onların şekillenmesi, bir aradalık biçimi, sentezidir. Sanat eserlerini görünüşe çıkan fenomenal varlıklar olarak alırsak, onlarda görünüşe çıkan şey öz olarak tindir: görünüşlerin üstünde veya altında, onlardan ayrılabilir bir şey olarak değil, fakat onların "biçim yasası" olarak tindir. Tin biçim yasasıdır ama biçimin kendisi değildir.

Biçim birbirinden ayrı, dağınık tikellerin baskıcı olmayan bir sentezidir. Baskıcı olmama şu anlama gelir ki, sanat eserini kompoze eden tikeller, onları bağlayıp birleştiren biçim tarafından *belirlenmiş* kılınmaz. Biçim, tikelleri kaynaşmamış, ayrık ve çelişik durumları içerisinde muhafaza eder ve onların birbiri-

13 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 174.
14 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 128.

ni etkilemesine izin verir. Kurucu tinsellik, yaratıcı şekillenme adına mimetik potansiyeli serbest bırakır. Öyle ki, biçim bireysel içtepileri kendiliklerinden gitmek istedikleri yere kadar izlerse ancak, bu içtepileri nesnelleştirmeyi başarır.[15] Ancak bu şekilde, tikellerin, hem güzel duyumuna hem saf duyusallığa ilişkin olma anlamında *estetik* birleşimi gerçekleştirilebilir. Böylece sanat eserleri, özgül sentetik bütünler olarak duyusal hakikati açık kılar. Burada duyusal tikellik, teorik ve pratik aklın ürünü olmaktan çıkartılmış haliyle görünür: Özdeş-olmayan olarak. Yaratıcı şekillenmede, tinin biçim yasası, özdeş kılma mantığı ile değil, fakat mimesis'in mantığı ile işler: Özdeşlikler kurma değil, benzerlikler meydana getirme.

Sanat eserinin "kendiyle özdeş" bütünlüğü, eserin temel uğrakları olan mimesis ve akılsallığın bağdaşmaz karşıtlığı tarafından şekillendirilir. Bu yüzden eserin bütünlüğüne bir uyumun değil fakat bir gerilimin izi düşer. Eser, gerilim bağıntılarının bir toplamı olduğu kadar bunları çözme girişimidir de. "Bir sanat eseri, uzlaşmaz karşıt bir bütünlüğün, çelişkilerden oluşmuş bir bütünün resmini önümüze koyar."[16] Eser ifade aracılığıyla bu karşıtları dolayımlayarak aşar ve bunu taraf tutmaksızın yapar. Adorno'ya göre, mimesis ve akılsallığın, mimesis ve kurucu tinselliğin bir eserin üretiminde diyalektik olarak bir araya gelişinde, eserin hakikat içeriği ikamet eder. Bu bir araya gelişte, bağdaşmazlık ilkesi, eserin hakikat içeriğine ilişkin olarak mimesis'in kuralını seslendirir: Ne kadar benzer ise o kadar farklı ya da ne kadar bağdaşmaz ise o kadar hakiki.

Tin ve mimesis, yapı kurma ve ifade böylece sanat eserlerinde yaratıcı bir gerilim içinde varolur; bu, sanat eserlerinin sahteleşmesine ve şeyleşmesine karşı muhafaza edilmesi gereken bir gerilimdir. Sanat eseri, bağdaşımsız bir toplumda, bir bağdaşma yanılsaması yaratarak, toplumun da böyle bağdaşık bir bütün olduğu düşüncesini iletip, olumlayıcı bir rol üstlenemez; o yalnızca gerçekleşmemiş bir bağdaşma vaadi oluşturur. Hakikatin sözcüsü olarak üstlendiği metafiziksel rolünü, "kav-

15 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 174.
16 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 446.

ramsal düşüncedeki şeyleşmiş özne nesne karşıtlığı tarafından reddedilen, öznelliğin doğa ile içeriksel / maddesel birliğini bir iz biçiminde ifade etmek suretiyle yerine getirir."[17]

Dolayısıyla mimesis ve akılsallık uğrakları, birbiri içine geçse, birbirine süzülse de, onlar daha üst bir birlik düzeyinde asla özdeş kılınamaz. Eser kendi esas uğraklarının bağdaşmazlığından dolayı, organik birliğe, ayrımlaşmamış birlik idesine erişme bakımından daima başarısız kalır. Fakat tam da bundan dolayı, hakikatin bir sözcüsü olarak işlevde bulunur. Bu yüzden, Adorno'nun belirttiği gibi, sanat eserleri duyusal tikelleri kendi içkin biçim yasalarıyla bütünleştirirken, "bütünleştirme (integration) sürecinden arta kalan kırılmaları silmeye çalışmamalıdır, aksine bütünleştirmeye direnen bu öğelerin izlerini estetik bütün içerisinde muhafaza etmelidir."[18] Sanat eserleri eklemlenmiş bir çelişkiler dizgesi, uzlaşmaz karşıtlığa sahip bütünsellikler olarak var olmalıdır. Sanattaki mimesis ve akılsallık uğraklarının birbiriyle bağdaşmazlığı, sanatın gerçeklikle olan bağdaşmazlığının temelidir ve bu, sanatı sırf sanat olmak bakımından eleştirel kılar; yeter ki sanat belirlenimli bağdaşmazlıklar meydana getirmek suretiyle eleştirel bir konum kazanabilsin.

Mimesis ve akılsallığın diyalektiği, sanat eserlerini kuruluşları itibariyle muammalı (enigmatic) hale getirir. Eserin muamma niteliği özdeş-olmayanın bize çevirdiği *'bakışı'*dır. "Mimesis ve akılsallığm karşılıklı şekillenmesi, sanatın muammalı imgesidir."[19] demektedir Adorno. Sanat eserleri tıpkı *'puzzle'*lar (Vexierbild) gibi, apaçık ve nesnel çözümleri olmamakla birlikte; potansiyel bir çözüme sahiptir. Bunun anlamı, bir eserin eksiksiz ve en son yorumunun imkânsız oluşudur. Sanatın kendi dilinde söylediği metafiziksel hakikat, kavramsal olarak ele geçirilemez.

Adorno, sanat eserlerinin yalnızca kompozisyonları (kuruluşları) bakımından değil; fakat aynı zamanda içerdikleri haki-

17 Peter Osborne: "Adorno and the Metaphysics of Modernizm: The Problem of a 'Postmodern' Art" *The Problems of Modernity* içinde, ed.: Andrew Benjamin, Routledge, Londra ve New York 1991, s. 31.

18 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 10.

19 Adorno: *Aesthetic Theory*, s.185.

kat bakımından da muammalı olduğunu belirtir. Tarihsel olarak sanat, artık, "ne için olduğu" sorusunun cevabını kaybettiği için, yani hem doğayı etkilemeyi amaçlayan büyü ve kült pratiklerinden, hem de dini ve politik amaçlardan kopup ayrıldığı için; bir "amaçsız amaçlılık" olarak kendi yolunu tutmak durumunda kalmıştır. Özerk ve 'kendinde' varoluşu içerisinde, kendi anlam elde etme yoluna girmiştir. Bu yüzden sanat, ne için olduğu sorusunu cevaplandırmasa da; "ne anlattığı" ya da Adorno'nun sorduğu şekliyle "hakikati anlatıp anlatmadığı" sorusuna cevap verebilir. Gelgelelim, sanat eserleri bu soruya söylemsel (discursive) olmayan bir şekilde karşılık verir; "fakat bu cevap yargı biçiminde olmayıp mimetik olduğu için, bir anlamda, cevap-olmayandır."[20] Sanat eseri muamma karakterine geri çekilir.

Sanat eserinin hakikat içeriğinin muamma karakteri, o halde, sanatın söylemsel bir anlama sahip olmayışından gelir. Sanatın bilişsel fakat kavramsal olmayan bu doğası, sanatın doğa güzelliği ile olan mimetik bağıntısında aydınlatılabilir. "Sanat doğayı taklit etmez, tek tek doğada güzeli de taklit etmez; fakat kendi sıfatıyla doğa güzelliğini taklit eder."[21] demektedir Adorno. Doğa güzelliği, ilkin, tanımlanamaz oluşu, özdeş-kılmaya direnişi, belirlenimsizliği ile kendisini başka şeylerden ayırt eder. Doğa güzelliğinin bu özsel belirlenimsizliği kendisini şu olguda gösterir: Doğanın *herhangi bir* parçası, güzel olabilme yeterliğindedir ve o kendisini dünyadaki *biricik* güzel şeymiş gibi sunar.[22] Bireysellik ve özerklikte diretir. Aynı şey sanat eseri için de geçerlidir: Sanatta güzel, nesnelerdeki tanımlanamaz olanın mimesis'idir. Adorno, bu bağlamda, Valéry'nin sözlerini anar: "Güzel, şeylerin belirlenemez niteliğinin kölece taklidini gerektirebilir".

Doğa güzelliğini taklit etmek, o halde, doğayı kopya etmek anlamına gelmez. Doğada güzelin kendinde-varlığı, kendisini özel türde bir dil olarak ortaya koyar ki, sanatın taklit ettiği şey işte bu dildir. Doğa güzelliğinin bu konuşan niteliğini, 'şeyle-

20 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 185.
21 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 107.
22 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 104.

rin dilini', Adorno ifade diye adlandırır. Sanatın taklit ettiği şey, ifade olarak doğa güzelliğinin dilidir. "Doğada güzeli nitelikçe ayırdeden şey, insan tarafından yapılmamış bir şeyin konuşması ölçüsünde, onun ifadesinde aranmalıdır."[23] Bu dil sessizdir ve sanat bu sessiz dilin konuşmasını sağlamaya çalışmaktadır. Doğa güzelliğine ses vermek, şeyin kendisinin konuşmasını sağlamak, aynı zamanda sessiz ve sözsüz hale gelmektir. Sanat eserleri böylece, yaratım diline benzeyen kendi biçim dilleri aracılığıyla sözsüz ifadeler haline gelir. Sözsüz ifadesellik, özne-nesne kutuplaşmasından önce gelen bir varoluş durumunu hatırlatan bir tür bilgi meydana getirmekle, şeyleşmiş bilinci çözülüme uğratmanın yolunu açar.

İfade, "sanat eserlerinin bakışıdır" demektedir Adorno. Özdeş-olmayanın bize bir mesafeden dönüp bakan bu "bakış"ında gördüğümüz şey, bizim kendi özgürleşme potansiyelimizdir.

Mimesis aracılığıyla özgürleşme yalnızca bir ütopya mıdır?

23 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 104.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Estetik Nesne Olarak Sanat Eseri

Kendine özgü, dolaysız gerçekliği içerisinde sanat eserini nerede aramalıyız? Totolojik bir cevaba bağlanıyoruz hemen: Sanat eserinin kendisinde. Fakat nedir bu kendilik? Bir kendilik olarak eser, *sanatın* mevcudiyete geldiği yerdir. Sanatın, duyularla algılanan bir nesne olarak 'şimdi ve burada' olmaklığıdır. Şimdi, sanatın ad verdiği eserde (*sanat* eseri) ve eserin mevcudiyet verdiği sanatta (sanat *eseri*), yani sanatın ve eserin bu imlemsel birliğinde ortaya çıkan şey nedir? Adıyla, bir *sanat eseri* nedir ve nasıl bir şeydir? Sanat eserinin doğasını bulacağımız yer, onun edimselliği, onun şey-varlığı mıdır? Yoksa sanat eseri sanatçının yaratımında mıdır? Ya da sanat eserini deneyimleyen ve ondan *hoşlanma* duyanların eserle karşılaşmalarında mıdır? Böylece eser, daha baştan, toplayıcı bir kavram olan sanatın bütün dolayımlarını kendisine dahil etmiş oluyor.

Besbelli ki, ancak bu soruların işaret ettiği varolma tarzlarının bütünlüğünde sanat eserinin doğasını kavramayı umabiliriz. Bu şekilde konumlanmış olan bir nesne, ne *yalnızca* maddesel, ne ideal, ne yönelimsel ne de algısal olacaktır. O, bütün bunların bir toplaşması, bir birliği olacaktır. Gelgelelim, sanat eserinin varoluşa çıktığı anda, hem maddeselliği içerisinde bir şey-varlığı olması, hem bir sanatçının yaratımı olması (yönelimselliği), hem de bir algılama ve hoşlanma nesnesi olması, daha baştan onun gerçekliğinin bir *statis*, değişmez-kalıcı-varlık olarak görülemeyeceğine işaret ediyor. Belki de *özneye* ve *nesneye* bu eşdeş yayılım yüzündendir ki, sanat söz konusu olduğunda *hakikatin tanınması* garanti edilememekte ve dolayısıyla sanat

eserleri, tam da doğaları gereği, sabit olmayan, değişken, kararsız kendilikler haline gelmektedir. Sanat eserlerinin bu kendine özgü *'kendiliği'*, onların *alegori* yapısına sahip birer *karmaşık* (complex) olmalarından ileri gelir. Heidegger şöyle söylüyor: "Sanat eseri, elbette, yapılmış bir şeydir, fakat o, salt şeyin kendisinin olduğundan başka bir şey söyler, *allo agoreuei*. Eser kendisinden başka bir şeyi bilinir kılar, başka bir şeyi görünüşe çıkarır, eser bir alegori'dir."[1] Alegori şu anlama gelir: Mevcut olan, kendisinden başka bir şeyin varoluşuna işaret eder ve bu yüzden de asla saf bir mevcudiyet içerisinde bulunmaz. Sanat eserlerinin böyle bir mevcut-olma ve mevcut-olmama ikiliği ile karakterize olan karmaşık yapısı, onların sabit olmayan, değişken, kararsız kendilikler olmasının ve kavramsal olarak ele geçirilemeyişlerinin nedenidir. Bu yüzden sanat eserleri söz konusu olduğunda, hakikatin tanınması (bilinmesi) garanti edilemez; hakikat burada yerini *yoruma* (çoğul hakikat) bırakır. Yorum ise, "mevcut olandan mevcut olmayana giden hareket"tir. Öyle ki, yorumlama süreci içerisinde, yorum ne yalnızca maddesel ne de yalnızca ideal olan bir nesnenin mevcudiyetine tanıklık eder. Çoğulluk, yorumlama süreci içinde, yorumlama nesnesinin doğası gereği tüketilemezliğine işaret eder.[2]

Elbette bu söylenen, eserin *sanatsal doğasını* oluşturan yönü bakımından, sanat eserinin *hakikati* bakımından geçerlidir. Yoksa eser insan yapması bir şey olarak özsel şeyliği içerisinde *kalıcı*'dır ve yaratıcı edimin ona vermiş olduğu bu kalıcı temel, *'kamusal onay'*la (beğeni yargısı aracılığıyla) süregiden tarihselliğe bağlanır. Sanat eserinin kalıcı *değeri*, ona ilişkin beğeni yargılarının tümel uylaşımına (*consensus*) dayanır. Yalnızca bu tümel uylaşım, bir uygarlık olgusu olarak sanat eserine insani boyutunu verir. Ama yine de, sanat eserinin varoluşu, sanatçının ve alımlayıcının yönelimsel edimlerine dayanmakla birlikte, bu edimlerle özdeş değildir. Eser, kökenini sanatçının yaratıcı bilinç edimlerinde bulsa da, eserin, bu edimlerin tamam-

1 Heidegger, Martin: "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, Çev.: Albert Hofstadter, Harper Row Publishers, New York 1975, s. 19-20.

2 Bkz.: Andrew Benjamin: *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, Routledge, Londra ve New York 1991, s. 26.

lanmasından sonra da süregiden varoluşunu mümkün kılan *ontik* (şeysel) bir temeli vardır. İşte bu sabit ve kalıcı şey-varlığı içerisinde eser, sürekli bir duygulanım imkânı, bir estetik deneyim imkânı olarak var olur. Eserin kendisini algıya bildirme biçimi, kendisini görünüşe çıkarma ve bir *'dünya açma'* tarzı, onun bu kalıcı şey-yapısı tarafından taşınır. Bu durum şöyle de dile getirilebilir: Eser *artzamanlı* düzlemde, kendine yeterliği ve bağımsızlığı içinde tekil ve kalıcı bir *şey* olarak varlığını sürdürürken; *eşzamanlı* düzlemde çoğul, değişken ve sonsuzca üretilebilen bir *kendilik* olarak yaşar. Eşzamanlı düzlemde, eserin *sanatsal doğasına* yönelik varlık ilgisi, eseri bir *estetik nesne* olarak görünüşe çıkarmak suretiyle ona *hakikatini* verir. Böylece eserin şey-varlığı içerisinde *gizil* (potansiyel) olarak barındırdığı estetik boyut edimsel hale gelir. Sanat eseri *estetik deneyimin* bakışı altında hayata getirilir ve işte bu andan itibaren artık, bir eser olarak var olan şeyin *sanatsal doğası* konuşmaya başlar.

I

Estetik teori, sanat eserini, *aisthēsis*'in nesnesi olarak, yani geniş anlamda duyusal kavramanın, zamanımızda estetik deneyim dediğimiz şeyin nesnesi olarak kavrar. İnsani deneyimin en temel ve en somut düzeyi olan *aisthēsis*, duyuma, duygulanıma ve duyguya açıklığı içinde bu tür bir alımlama talep eden *sanat eseri* için özseldir. İmdi gerçek (real) bir nesnenin bilişsel algılanmasından tamamen farklı böyle saf bir duyusal kavramanın, *aisthēsis*'in nesnesi *güzel*'dir. *Güzel* insanın duygusunun kendisine yöneldiği şeydir; insanın duygusunu ve dolayısıyla *estetik olanı* belirleyen şeydir. Sanat eseri, güzel olmakla, *doğada güzel* ile aynı özelliği paylaşır: *Estetik nesne* olarak varoluşa çıkar. Bunun anlamı şudur: Kendi tarzında, yani *insan yapması* "bir şey olarak" *güzel*'i meydana getirmekle, sanat eseri, tıpkı doğada güzel gibi, insanda belli bir duygu durumuna yol açar ve bu duygu durumunu estetik olarak belirler.

Böylece *aisthēsis*, duyu deneyimi, *belli nitelikte* nesnelerin alımlanma ya da bilince verilme tarzı olarak kendi öz değeri-

ni kazanıp *estetik* kılınır. "Estetik duyusallık", sıradan algıdaki "kaba duyusallık"tan ayırt edilir. Doğada güzel bir nesneyi veya bir sanat eserini estetik olarak deneyimlediğimizde; nesnenin salt maddeselliği ile (kaba duyusallık) değil, fakat bu maddesellik ile teşkil edilmiş belli *biçimlerle* (estetik duyusallık) ilgiliyizdir. Biçim verilmiş duyusallık, *güzel görünüş* olarak duyusallığın yükseltilmesidir. Estetik nesne olarak sanat eseri, "ihtişamı içinde görünüşe çıkan duyusal"dır.[3] Öyle ki, sanat eseri, tüm gerçekliği duyusal olmaktan ibaret olan bir örnek nesne olarak, yalnızca *duyguya* açık kılınan şeyi keşfetmeye bizi davet eder ve üstelik bunu nasıl yapacağımız yönünde bizi eğitir.

Onsekizinci yüzyılın bir buluşu, bir başarısı olan Estetik Teori, güzeli ve güzel sanatı özerkliği (*otonomi*) içinde kavrayan teorik söylemdir ve sanat eserini hakikat ve ahlakilik dışında, saf bir beğeni nesnesi olarak anlamakla ilişkilidir. Sanat eseri, güzel olmakla, salt değerlendirilmesinde hoşa giden bir beğeni nesnesidir. Estetik teori, güzel ile ilişkisi içinde insanın duygu durumu üzerine ve insanın duygu durumu ile ilişkisi içinde güzel üzerine düşünümdür. Doğada ya da sanatta kendini-göstermesi içinde güzel, insanda estetik duygu durumunu meydana getiren şeydir. Böylece, hakikatten ve ahlakilikten ayırt edilmiş kendine özgü bir değer olarak görülen güzel, yaratımı sanatın amacı olan şey olarak konumlanır: Sanat kendi tarzında güzeli yaratmalıdır. Yalnızca kendisine yönelik bir işlevselliğe sahip olan ve bu özelliği ile diğer bütün insan yapması şeylerden ayırt edilen sanat eseri, bu *içkin amaçlılığı* içerisinde, güzel diye adlandırılan şeye ulaşmayı amaçlar. Estetik *özerklik* ile birlikte, sanat eseri, başka herhangi bir doğal nesneye ya da insan ürününe atfedilemeyen bir statü kazanır. Sanat eseri, başka herhangi bir şey tarafından temsil edilemeyen bir şeydir. Bu şekilde sanat eseri "estetik nesne" olarak biricikliği içerisinde kavranmakla, bilince verilme tarzı bakımından ayırt edilir ve seçilir hale gelir: O, kendi nesnesinden başka hiçbir amacı olmayan *saf algı* (ilgiden bağımsız seyir) talep etmekle kendi ayrımını çeker.

3 Dufrenne, Mikel: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Çev.: Edward S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1973, s, 86.

Sanat ile meydana getirilmiş *güzel* olmakla, sanat eseri, insanın duygu durumu ile ilişkili olarak güzelin taşıyıcısı ve güzele yol açan şeydir. Güzel, her sanat eseri için ortak olan bir özelliktir ve bu terim sanat eserinin *estetik niteliğini* belirtir ki, bu da, göreceğimiz gibi, eserin, talep ettiği *aisthēsis* içerisinde varoluşuna kavuştuğu anlamına gelir. Estetik olma, *özel bir tarzda* duyulara verilmiş olmadır. İşte bu da sanat eserinin varolma tarzıdır: Sanat eseri varlığını, duyusal mevcudiyeti içerisinde ortaya koyar. Estetik nesne olarak sanat eseri, ancak algıda gerçekleşen duyusal bir şeyin varlığıdır. Sanat eseri, nihai olarak, kendi özsel özelliği olan *güzel*'in belirlediği estetik durum içerisinde varoluş kazanır. Estetik durum, bir duygu ilişkisi olarak özne-nesne ilişkisidir. Sanat eseri, bir öznenin duygusu için bir nesne olarak konulduğu bu ilişki içerisinde görünüşe çıkar.

Fakat kendi başına ele alındığında sanat eseri, her şeyden önce, maddesel karaktere sahip bir varolan olarak karşımıza çıkar. Sıradan algıya açıklığı içerisinde sanat eseri, duvara asılan, müzede saklanan, meydanlara dikilen, raflara dizilen, ölçülüp biçilen, alınıp satılan bir *"şey"*dir. Gündelik hayatımızda kendisine değip geçtiğimiz şeylerden bir "şey"dir. Sanat eserinin bu "şey"lik özelliği, onun estetik deneyimden bağımsız kalıcı varlığına işaret eder. Özsel şeyliği içerisinde sanat eseri, renk, ses, taş, söz gibi kendine özgü maddesel bir dayanağı gerektirir ve eser bu temel üzerinde varlığını sürdürür. Resim renkte, heykel taşta, şiir sözde, müzik seste var olur. Her sanat eseri, kendisinin duyusal doğasını oluşturan bu türden bir maddeselliğe sahiptir; sanatçının işlediği, denetlediği, yönlettiği bir maddeselliktir bu. İşte eserin bu maddeselliği, onun görünür olması için zorunlu olan duyusal mevcudiyetinin koşuludur. Çünkü sanat eseri her zaman *duyulara* sunulan *gerçek* bir şey olmalıdır.

Gelgelelim, sanat eseri, bu şey-varlığı içinde kaldıkça ve talep ettiği algı ile bütünleşmedikçe, *'kendisi'* haline gelmez. Genelde, hiçbir şey, bir şey olarak tanınabilmek için kendisini, bir bilince sunulma zorunluluğundan kurtaracak bir varoluşa sahip değildir. Fakat bu, sanat eseri söz konusu olduğunda çok daha özsel bir zorunluluktur. Öyle ki, sanat eseri ancak ilkin *'başkası için'* hale geldiğinde, *'kendinde'* haline gelir. Bunun an-

lamı şudur: Sanat eseri ancak talep ettiği estetik algı ile ilişkisi içinde olduğu şey olur. Sanat eserinin bu kendine özgü varolma tarzına ilişkin olarak Heidegger şunu söyler: Sanat eserindeki şeysel özellik, eserde başka bir şeyi görünüşe çıkaran bir öğedir. "Sanat eserindeki bu başka bir şey, onun sanatsal doğasını oluşturur."[4] Fakat sanat eserinde, *sanatsal olan*, her halükârda, eserin şey-varlığı içerisinde açık kılınır. Yani sanatsal özün taşıyıcısı, her durumda, biçim almış maddesellik olarak eserin şey-varlığıdır. Unutmamalı ki, bu şey-varlığında sanatçının bütün bir el becerisi ve göz nuru cisimleşmiş haldedir. Fakat sanat eserinde kendini ortaya koyan sanatsal öz, ancak eserin alımlayıcı öznenin duygu durumu ile ilişkisinde ele geçirilebilir. Eser sanatsal özünü, *sunumunda* gerçekleştirir. Sunumu icra eden ise, estetik algı ile esere katılan alımlayıcı özne ya da öznelerdir. Öyle ki, saf seyirsel algı, taştaki heykeli serbest bırakır ve tam da taşın seyrinde heykeli bulur. Bu estetik seyir ilişkisinde, sanatsal özün varoluşa çıkışına tanık oluruz.

İmdi, eserin sanatsal özünün, kendisini bu şekilde *estetik algıda* ortaya koyması, sanat eserinin bir *estetik nesne* haline gelmesi demektir. Sanat eseri ile estetik nesne arasındaki ayrımdan hareket eden Mikel Dufrenne şunu söyler: "Estetik nesne, sanat eseri *olarak* algılanmış sanat eseridir, yani talep ettiği ve layık olduğu algıyı elde eden ve izleyicinin uysal bilincinde gerçekleşen sanat eseridir."[5] O halde, estetik nesne, *estetik olarak algılanan* sanat eseridir. Bu, estetik nesnenin ontolojik statüsünü belirlemede anahtar rolü oynar. Estetik deneyim bir anlamda estetik nesneyi kurar, ama yine de bunu, yalnızca ona hakkını vermek suretiyle, ona uysalca boyun eğip kendini ona bırakmak suretiyle yapar. "Estetik algı estetik nesneyi yaratmaz fakat onu tamamlar."[6] Demek ki, sanat eserinin şeyler arasında bir şey olmaktan çıkıp bir sanat eseri haline gelmesi, eseri estetik nesne olarak tanıyan algı ile mümkün olur. Eser, çağrıda bulunduğu estetik algı ile, ilgisiz pek çok şey arasından onu bir sanat eseri olarak seçmemizi sağlar. Eserin çağrısına uygun

4 Heidegger: "The Origin of The Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, s. 19.
5 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, "Introduction", s. lii.
6 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, "Introduction", s. lii.

biçimde karşılık vermezsek, sanat eserine *estetik nesne* olarak ulaşamayabiliriz. Dufrenne'e göre, eserin çabası, kendisini estetik nesneye doğru aşmaktır ki, ancak bu durumda o, kamusal onayla birlikte, varlık bütünlüğüne ulaşır. O halde, sanat eseri amacını estetik nesnede bulur ve onun aracılığıyla anlaşılır. Buna karşılık estetik nesne de varlığını eserden alır ve onunla ilişkisi içinde açık kılınır. Eser hakikatini estetik nesnede bulur. Şey-varlığı içerisinde yoksun olduğu estetik boyutu kazanır. O halde sanat eseri ve estetik nesne birbirini yansıtır ve birbirleri aracılığıyla anlaşılır.

Besbelli ki estetik nesne ancak estetik deneyimde erişilebilir ve ele geçirilebilir bir şeydir ve o, bu deneyimle ilişkisi içinde tanımlanabilir. Oysa ki sanat eseri, bu deneyimin dışında, ona yol açan bir şey olarak var olur. Estetik nesne *bilince ait olmaksızın* bilincin içindedir; buna karşılık sanat eseri bilincin dışındadır ama ancak bir bilinç ile ilişkisinde mevcudiyete gelir. Bu bakımdan, estetik deneyimde, algılananın yalnızca zihinsel olarak tasarlanmış bir şey olmadığını, nesnenin zaten daima (eser olarak) teşkil edilmiş olduğunu ve bu yüzden estetik nesnenin sanat eserinden asla ayrılamayacağını unutmamalıyız. Nitekim estetik kavrayışımızın hem sanat eserini hem de estetik nesneyi bir ve aynı anda ilgi konusu yapmasının nedeni budur.

O halde, estetik nesnenin görünüşe çıkabilmesi için, estetik algı sanat eserine katılmak zorundadır. Bu olgu, eserin varlığının onun algılanmasına tâbi kılındığını mı göstermektedir? Estetik nesneyi açık kılan algı, alımlayıcı öznenin bir edimi olmakla, estetik nesneyi kuran bizzat özne mi olmaktadır? Bunun böyle olduğu söylenemez. Çünkü estetik deneyimde, nesne ile nesneyi algılama ediminin karşılıklı ilişkisi, nesneyi bu edime *tâbi kılacak* şekilde gerçekleşmez. Nesneye ilişkin olarak gündelik hayat ilgisinin içerdiği pratik ve teorik belirlenimler, estetik deneyimde ortadan kalkar. Özne burada eylem ya da bilgi durumunda olup bitenin tersine, nesneyi *belirleme* ve onu ele geçirme isteğinden el çeker, kendisini özgürce sanat eserinin duyusal etkilenimine bırakır. Onu belirlemek için değil fakat onun tarafından özümsenmek için eserin kendisine bağlanır; onda kaybolacak ve onda başkalaşacak şekilde ona da-

lar. Öyle ki, eser, alımlayıcı öznenin (seyircinin) işbirliği ile ve onun aracılığıyla aslında kendi hayatını yaşar. Burada her şey, sanki eser, duyusal olan kendisini gerçekleştirebilsin ve kendi anlamını keşfedebilsin diye bana (alımlayıcı özneye) gerek duymuş gibi olup biter.

Şüphesiz sanat eseri estetik olarak algılanmakla *bizim için* hale gelir ama yine de o bir *kendindelik* (estetik nesne) olarak kalır; algıda teşkil edilmiş olmakla estetik nesne *"bizim için"*dir; fakat yine de onun sanat eserinin algılanmasıyla mevcudiyete gelen duyusal bir *"kendindeliği"* vardır. Dufrenne bu durumu şöyle dile getirir: "Estetik nesne benim içimde, benden başka olan olarak teşkil edilir."[7] Burada inisiyatif algılayan öznede değil fakat onu estetik tavra tâbi kılan nesnededir. Sanat eseri talep ettiği algı aracılığıyla, adeta kendi normunu dikte etmekte ve kendi özerkliğini ileri sürmektedir. Bu bakımdan estetik nesneyi, alımlayan öznenin teşkil ettiği söylenemez; tersine estetik nesne alımlayan öznede kendisini teşkil eder ve bunu tam da estetik nesneye ulaşmayı amaçlayan öznel edim içerisinde yapar. Salt *öznel algıda* varoluş kazanan estetik nesnenin yine de bir "kendindeliğe" sahip olması, estetik nesnenin temelini sanat eserinde bulmasından ötürüdür. Seyircinin estetikleştiren algısı, eseri yeni baştan yaratmaz, fakat yalnızca estetik nesneyi görünüşe çıkarmak suretiyle onu tamamlar; böylece eserin amaçladığı şeye ulaşmasını sağlar. Bunu da, esere hakkını vermek suretiyle, kendini esere uysalca bırakmak suretiyle yapar. Dufrenne'in sözleriyle, "estetik olarak algılamak sadakatle algılamaktır." Sadakatle algılamak, bütünüyle eser için varolmaya karar vermek, nesne üzerinde egemenlik kurma eğiliminden vazgeçmek ve nesnesinden başka hiçbir amaç içermeyen algının gereklerini yerine getirmektir. Ancak böyle tamuygun bir algılama, sanat eserinin estetik niteliğini kavrayabilir.

Başka olan'ın büyüsüne kapılma ve onda kendini kaybedecek şekilde onun duyusallığı içine dalma, sevgi ilişkisinin de asli özelliğidir. Denebilir ki, insanın estetik nesne karşısındaki tavrı, sevdiği karşısındaki tavrı ile hemen hemen aynıdır. Hem sevgi deneyiminde hem de estetik deneyimde *diğeri*'nin

7 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 232.

gücünü tanırız ve onu ve onun haklarını kayıtsız şartsız kabul ederiz. İnsan estetik nesne karşısında, sevdiği karşısında olduğu gibi silahsızdır; her şeyi ondan öğrenmek ve almak durumundadır.[8] İçerisinde eriyip kaybolduğu nesne, alımlayıcı için bir kural olarak iş görür ve adeta anlamını ona empoze eder. Alımlayıcı özne kendi ego'suna döndüğünde ve bencilliğe büründüğünde, estetik deneyimi elden kaçırır. Dünya karşısındaki temel davranış biçimimizi belirleyen "kendi varlığını koruma" içtepisinden bu vazgeçiş, estetik algı için ayırdedici önemdedir. Ancak estetik deneyim içerisinde ve onun aracılığıyla (sevgi deneyimini de buna dahil edebiliriz) özne, diğeri karşısında kendisini geçirimsiz kılan "öznelliğin toptan akılsallaştırılması"nın dışına çıkar ve kendi *"iç ben"*inin iletilebilirliğini yaşar. Kendisini bir *nesne* olarak bilen özne çerçevesinde bilinir kılınamayan bu *öznellik*, yalnızca *"duyusalın hakikatini"* insan varoluşuna açan sanatın alanına aittir.

O halde *sanat eseri*, ancak estetik zihin durumu ile ilişkisi içinde *estetik nesne* olarak görünüşe çıkabilir. Estetik nesnenin kendine özgü varlık tarzı da –Dufrenne'in formülasyonu ile "kendinde-bizim-için" varlığı– işte bu ilişkide belirlenir: "Bir yandan estetik nesnenin bir tasarım varlığına indirgenmesine izin vermeyen bir varlığı vardır; öte yandan ise bu varlık algıya bağlıdır ve ona ancak algıda erişilebilir; çünkü burada söz konusu olan varlık bir görünüştür."[9] Estetik deneyimde görünüşe çıktığı şekliyle sanat eseri, ne salt bir real nesnedir (yani yalnızca şey-varlığından ibarettir) ne de salt bir ideal nesnedir (yani bilincin kurduğu öznel bir tasarımdır); fakat fenomenal varoluşa sahip duyusal bir nesnedir. Sanat eseri, bir estetik nesne olarak, eserin nesnel yapıları ile estetik bilincin öznel yapıları arasındaki *duyusal karşılaşma* süreci içerisinde teşkil edilir. Bu karşılaşmada hem alımlayıcı özne hem de sanat eseri tarafından paylaşılan *duyusal öge*, estetik nesneyi görünüşe çıkaran iletişim ortamını kuran ileti haline gelir. Estetik nesneye gerçekliğini veren bu duyusallık öğesi, sadece algılayan öznenin *öznelliğini* değil; fakat yaratıcı edimin bir ürünü olan eserin *nesnelliğini* de içinde barındırır.

8 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 431.
9 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 223-224.

O halde sanat eserine içkin olan estetik nesneyi keşfedecek bir algılama tarzı, duyusalı bir başka şey için, bir başka şey adına değil, fakat kendisi için kendi adına kavramak durumundadır. Böyle bir algı, duyusalı nesnenin gerçek varlığına götüren bir *ilinek* olmaktan çıkarır ve duyusalı kendinde bir amaç olarak kavrar. Bilişsel algıda duyusal, kendi dışındaki bir şeyi, nitelediği nesneyi gösterir; o sadece nesnenin betimleyici bir yüklemi olarak iş görür, oysa ki estetik algıda duyusal yalnızca *kendisini* gösterir. Öyle ki burada duyusal, sıradan algıda olduğu gibi nitelediği nesneden ayrılmaz ve onun bir ilineği olarak kavranmaz. Bu da şu demektir ki bizzat duyusal bir nesne haline gelir. Artık duyusal için kendi dışında bir dayanak (bir töz) aramaya gerek kalmaz. Bir resim renklere sahip bir nesne değil, fakat bizzat renktir; bir müzikal eser, sesler çıkaran bir nesne değil, fakat bizzat sestir. Sanat böylece, bir bakıma, duyusal ile madde arasındaki ayrımı da ortadan kaldırır; madde burada bizzat duyusalın derinliğinden başka bir şey değildir. Algılayan için madde, maddeselliği içerisinde yani dışsallık karakteri içerisinde görülen duyusaldır.[10]

Estetik nesne algıda kavranan duyusal olmakla, yalnızca bir *görünüş* varlığına sahiptir. Fakat bu görünüş, bir gölge varlığı değildir. Duyusal, duyusal olmakla doğanın gücüne sahiptir ve estetik nesneyi, direşken varlığı ile kendisini algıya empoze eden bir "kendindelik" haline getirir. Sanat eserini deneyimlediğimizde, eserin dayanağı olan maddesel varlığını, duyusal öğelerin bir birleşimi olarak kavrarız. Dikkatimizi renk, ses veya taş ile teşkil edilmiş olan belli biçimlere, duyusal niteliklere, "görünüş"e dönüşmüş olduğu ölçüde eserin maddesine yöneltiriz. Duyusal, estetik olarak algılandığında eserin maddesinin kendisine dönüştüğü şeydir. Bu bakımdan estetik hale gelmekle eser olduğu şey olmaktan fazla bir şey haline gelmez; fakat o yalnızca kendi içinde bu şekilde dönüşür. Alımlayıcı öznenin *yaratıcı* rolü de işte burada, estetik algının nesnesinin şeklini değiştirmesinde, nesneyi dönüştürmesinde ortaya çıkar. Sanat eserinin estetik nesne olarak görünüşe çıkma tarzı işte budur: Eser ancak *duyusal* mevcudiyeti içerisinde bir estetik nesne olarak kavranır.

10 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 87.

II

Ancak duyusal, duyusal olmak sıfatıyla güzel değildir. Hegel'in deyişiyle, ona *"tinin eli"* değdiği için o güzeldir. Sanat eserlerinin "eser" karakteri, onların insanın yaptığı *yapma* ürünler olmalarında temellenir; böyle olmakla da onlar, tanım gereği *tinin* etkinliğine aittir. Bu durumda, insanın yaptığı bir şey olmakla sanat eseri, böyle yapılmadığı görünen doğanın ürünlerine kökten biçimde karşıtlaşır. Gelgelelim, antitetik karşıtlıkları içinde sanat ve doğa yine de birbirine bağımlıdır. Estetik nesne olarak sanat eseri, kendisinin tüm gerçekliğini oluşturan maddesel / duyusal öğeleri aracılığıyla *doğaya benzer* hale gelir. Doğa da, hayatın yeniden üretilmesi için gerekli malzeme ve iş hammaddesi olarak değil de, *"güzel görünüş"* olarak algılanmakla *sanatsal* hale gelir. Burada Kant'ın sözünü hatırlıyoruz: Doğa nasıl ki sanat görünümüne büründüğünde güzel ise, sanat da doğa gibi göründüğünde güzeldir.[11] Bu bakımdan sanatın *tinsel* karakteri veya sanat eserindeki tin uğrağı, *tin* ancak sanat eserinin maddesel / duyusal öğelerine içkin olarak görülürse doğru biçimde anlaşılabilir. Sanat eserinin tinsel hakikatini Heidegger'in şu 'formula'sında bulabiliriz: Sanat eserinde "duyularla algılanabilir olan, *aistheton*, duyusal olmayanın, *noeton*'un kendi içerisinde parıldamasını sağlar."[12] Bu parıldama, bu ışıma ile sanat eserinin duyusal varoluşu aydınlanır; bu aydınlanma duyusala içkin ve ona özgü *anlamın* kendini açık kılmasıdır. Fakat bu oluş o şekildedir ki, sanat eserinin ışığı kendisinden doğar ve yalnızca kendisini aydınlatır.

Sanat eserlerinin tini, daima onların bir eser olarak şey-varlıklarından çıkıp gelişir ve onların şey varlığı karakteri de, yani eser olarak varoluşları da tinden çıkıp gelir. Adorno'nun belirttiği gibi tin, sanat eserlerini şeyler arasında bir şey olmaktan çıkarıp başka bir şeye dönüştürür; ama yine de onlar ancak maddesel / duyusal niteliklerini korumak suretiyle tinsel

11 Bu konuda bkz.: Altuğ, Taylan: *Kant Estetiği*, Payel Yayınevi, İstanbul 1989 (genişletilmiş ikinci basım 2007) s. 175-205.

12 Heidegger, Martin: *On The Way to Language*, Çev.: Peter D. Hertz, Harper & Row, New York 1982, s. 14.

hale gelebilir.[13] Bu durumda başlangıçtaki önermeyi tersine çevirerek şunu söyleyebiliriz: *Tin* de, tin olmak sıfatıyla güzel değildir; o ancak duyusal varoluşa büründüğünde, *saf bir görünüş* olarak varlığa geldiğinde güzeldir. Sanat eserinde *tinsel* ve *duyusal* uğrakların bu birliği, görünüşü nedensiz, kör bir görünüş olmaktan çıkarır; görünüş burada görünür hale gelen öz olur. Sanatın tinini oluşturan şey, o halde, işte bu görünüşe çıkan öz'dür; o kendisini duyusal niteliklerin şekillenmesinde gösterir ve duyusal bu sayede anlamlı hale gelir. Adorno şöyle söylüyor: "Tin doğrudan doğruya görünüş ile özdeş kılınamasa da, o görünüşün altında veya üstünde bir boyut da değildir... Sanatta tinin yeri, görünür niteliklerin şekillenmesidir. Tin görünüşe biçim verir ve aynı şekilde görünüş de tine biçim verir."[14] Tin sanat eseri tarafından cisimleştirilen ve sembolleştirilen düşünce olarak alınmamalıdır, o sanata dışardan aşılanan bir şey değildir. Tin sanat eserini bir anlam bileşiği haline getiren duyusal öğelerin şekillenme ve oluşma süreci içerisinde var olur. O, eserin bütününe yayılan canlandırıcı ilkedir, eserin güzel görünüş olarak parıldamasını sağlayan güçtür.

Sanatta tinin bu şekilde "saf görünüş" olarak varlığa gelmesi, sanat eserinin estetik algılanışını, doğanın *güzel görünüş* olarak algılanmasıyla eşleştirir. Sanat ve doğa saf görünüş yani duyusal niteliklerin şekillenmesi olarak algılanmakla *güzel*'dir ve bu özgülük onları birbirine benzer kılar. Sanat eseri kendinde barındırdığı *duyusalın gücü* aracılığıyla doğa gibi olur; ama ne var ki, *sanatta* duyusal bu gücünü ancak tinselleştirilmiş bir şekilde mevcut olmakla edinir: O kendinde duyusal değil fakat biçim verilmiş duyusaldır, ona *tinin* eli değmiştir. Bundan ötürü "sanat eseri, kendi başına duyusaldan ziyade, duyusalın tinini cisimleştirir."[15] Bu bakımdan sanat eserleri, ancak doğa benzeri olmakla tinsel hale gelir ve tinsel oldukları ölçüde doğa-benzeri hale gelir; sanat eserlerinin tini ve doğa-benzeri varlıkları, tam da onların birbiriyle olan karşılıklı bağıntılarının

13 Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*, Çev.: C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, London 1984, s. 128.

14 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 129.

15 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 130.

ürünüdür. Öyle ki, "sanat, ironik biçimde, giderek artan tinselleşme aracılığıyla kendisinin doğadan olan ayrımını alt etmeye çalışır."[16] Paradoksal şekilde, sanat eseri tam da yapma bir şey olduğu için doğa gibi olur.

Sanat eserlerinin insan *yapma*'sı olmalarına karşılık, *doğa* karakterine sahip olmaları, onların doğa ile olan *temsili* benzerliklerinden, yani *mimetik* yönlerinden ileri gelmez. Onları doğa gibi kılan, doğal bir nesnenin direşken, bağımsız ve buyurucu mevcudiyetine sahip olmalarıdır. Bir sanat eserinde "sabit kılınmış, biçim ve hayat verilmiş duyusal, Doğanın anonim, kör gücüne sahip bir doğa oluşturarak bir nesne haline gelir." Tinin şekillendirici etkinliği tarafından oluşturulan bu nesneleşme içerisinde eser, estetik nesne olarak algılandığında öznenin karşısına bir doğa nesnesi gibi kayıtsız, saydam olmayan, kendine yeterli bir bütün olarak çıkar. Sanat eseri estetik nesne olarak algılandığında, alımlayan öznenin içinde erimez, fakat daima bir uzaklık duygusu, bir mesafe yaratarak "orada"lığını korur. Sanat eserinin yarattığı bu uzaklık duygusu, sanat eserinin *aura*'sı denen şeye işaret eder. Sanat eserinin özel bir *atmosfer* taşıyan varoluşudur bu. Benjamin *aura*'yı sanat eserinin bize *bakışı* çerçevesinde açıklar: "Baktığımız veya kendisine bakıldığını hisseden kişi, bu bakışa karşılık verir. Baktığımız bir nesnenin *aura*'sını algılamak, onu bizim bakışımıza karşılık verme yeteneği ile donatmak demektir."[17] Sanat eserinin *aura* etkisi betimleyici terimler içinde yakalanamaz olan uçucu ve ele geçirilemez bir şeydir: Ne kadar yakın olsa da "bir uzaklığın biricik görünüşü"dür. Sanat eseri karşısında alımlayıcı öznenin yaşadığı bu uzaklık duygusu, onu "nesneye doğru özgürlük"le donatır; o, seyir etkinliği içerisinde (*bakış*'ların karşılaşması) kendi beninin dışına çıkar ve nesnede kendisi ile olan bir içselliği, bir yakınlığı tanır.

Adorno'ya göre, *aura* sanat eserlerinde nesnelleşmiş insani tözün yansımasıdır. Bundan ötürü *aura*, algıda gerçekleşen

16 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 135.

17 Benjamin, Walter: *Illuminations*, Çev.: Harry Zohn, Schocken Books, New York 1969, s. 188. (Türkçesi için bkz. *Son Bakışta Aşk*, Ed. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul 1993, s. 149.)

şeyin, sanatçının ve alımlayıcının bütün öznel yönelimlerinin ötesinde bir nesnelliğe sahip olduğunu imler. Uzaktan dönüp bize bakan nesne, *bizim-için* olmaktan çıkar ve aslında bizim *onun-için* var olduğumuzu bize hatırlatır. Onun büyüsüne kapılırız, üzerimizdeki egemenliğini tanırız ve onun içinde özümsenmeye izin veririz. Böylece sanat eserinin bize *bakışında*, onun salt verilmişliğinin ötesinde işaret ettiği şeyi görürüz. Kavramsallaştırılamayan fakat salt bir *duygu* olarak yaşanan bu *ötesi*, duyusalın *tini*'dir.

İmdi, duyusal tin tarafından dolayımlanmakla, tinin kendisini görünüşe çıkardığı şekillenme içersine yerleşmekle; salt bir çokçeşitlilik olmaktan çıkıp *anlamlı* duyusal haline gelir. Estetik nesnenin tüm gerçekliğini oluşturan duyusal, o halde gelişigüzel ve düzensiz bir çokçeşitlilik değil; fakat organize olmuş anlamlı bir bütünlüktür. Sanat eseri bir *yapma* ediminin ürünüdür ve bu yapma / yaratma, maddeyi işleyerek duyusalı yapılandırır; böylece ona şekil kazandırır ve duyusalın bir anlam bileşiği olarak bize kendisini sunmasını sağlar. "Eser, bir şey olarak, eserin kendisinden yapıldığı ve sanatçının kendi tarzında düzen verdiği temel bir maddeye sahiptir. Bu maddenin gerçekliği, esere ve eserin duyusal özelliklerine bir şey olma karakteri verir; duyusal öğeler, eser algılandığı ölçüde eserde bu maddenin rolünü üstlenir."[18] Burada eserin maddeselliği estetik algıyı talep edecek ve kendisini duyusal öge önünde silip geri çekecek tarzda varlığa getirilmiştir. Bu şekilde görünüşe çıkan şey, duyusalın *düzeni*'dir yani *biçim*'dir. Biçim bizi salt maddesel olanın sınırları ötesine götürür. Sanat eserini bir estetik nesne olarak oluşturan onun biçimidir. Estetik nesne *biçimi* tarafından birlik haline getirilmiş bir nesnedir; fakat biçim yalnızca duyusalın birliği değildir ama aynı zamanda bir anlam birliğidir. Biçim nesneye anlam veren şeydir.

Fakat biçim estetik nesneye dışardan verilmiş bir birlik ilkesi değildir. Burada örneğin, yine insanın yapma ediminin bir ürünü olan teknik sanat nesnesinde olduğu gibi, nesneyi yapılandıran birlik ilkesi dışardan bir amaç *kavramı* ile verilmez. Nitekim teknik nesnede biçim, amacın ya da amaç kavramında

18 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 238.

öngörülen işlevin bir türevidir ve kendi başına bir değer taşımaz. Oysa sanatta, tıpkı doğada olduğu gibi, *şekillenmenin* kendisi dışında hiçbir amacı yoktur. Sanat eserinin *"güzel görünüş"* olarak var olmasının anlamı budur; çünkü onun biçimi yalnızca kendine-gönderimlidir: Sanat söz konusu olduğunda biçim bir başka şeyi değil yalnızca kendisini gösterir. Estetik nesne biçimi sayesinde kendi öz anlamını kendisi sağlar ve onu birlik haline getiren biçim, aynı zamanda onun *özerkliğini* oluşturan şeydir. Bu yüzdendir ki sanatsal biçim kendi adına daima *bağımsız, özgür* bir yaratımı talep eder.

Biçim ilk elde, duyusalın sınırlarını belirlemek suretiyle onu şekillendiren ilke olarak gözükür. Çevreleyen ve kuşatan sınır olmakla biçim, duyusalı olduğu şeye getiren ve yerleştiren şeydir. Böylece duyusal kendinde durur hale gelir: bu, duyusalın şekillenmesidir. Bu şekilde duran şey, duyusalın kendisinin ne olduğunu gösterdiği şeydir, onun görünüşü'dür, *eidos*'udur. Duyusal biçim aracılığıyla görünür olur; fakat o aynı zamanda biçimi de görünür kılar. Böylece biçim yaratıcı edimin estetik nesneye vermiş olduğu varlığı görünüşe çıkarır. Sanatçı duyusala birlik veren uzaysal-zamansal belirlenimlere göre estetik nesneye bir biçim verir. Duyusal, bu şekilde uzaysal-zamansal olarak organize edilmemiş olsaydı, o salt bir çokçeşitlilik olarak kalır ve kavranamazdı. Ancak uzay ve zaman, Dufrenne'in belirttiği gibi, duyusala dışsal olan ve sadece ona eklenmiş bir çerçeve değildir. Çünkü duyusalı meydana getirmek ve onu uzaysal zamansal olarak organize etmek bir ve aynı şeydir.[19] Sanatçı duyusala bir düzen vermek için uzay ve zamanı kendince organize eder ve esere ait bir uzay ve zaman yaratır. Bundan ötürü, "Müzik zaman içerisinde değildir; o zamana sahiptir, yani onun kendine ait bir süresi vardır... Aynı şekilde uzaydaki bir mimari eser de bir uzaya sahiptir... Uzay ve zaman estetik nesne ile öylesine bütünleşmiştir ki, onlar eserden doğmuş görünürler. Uzaysallık ve zamansallık, nesneye içkin olan dünyanın boyutları haline gelir; nesnenin kendi dünyası için yarattığı biçimler haline gelir."[20]

19 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 229.
20 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 229.

O halde, biçim duyusala içkindir ve duyusalın kendisini algıya bildirme ve sunma şeklinden başka bir şey değildir. Biçim estetik nesnede yerleşik olmakla, daima algıda kavranmak durumundadır, yani nesnede, özne tarafından deneyimlenmesi ve yeniden ele geçirilmesi gereken bir şeydir. Fakat biçim daima duyusalın biçimi olmakla, ancak ilkin *duyusalı keşfetmek* ve onun ayırdına varmak suretiyle biçimi kavrarım. Eserin bütünlüğünü oluşturmak için eklemlenmiş ve bir birlik verilmiş duyusal öğelerin hakkını vermek ve onları değerlendirmek suretiyle eseri anlayabilirim. Bu *biçim duyumu*'nu kaybettiğimde artık eseri anlamaz olurum. Çünkü esere anlam veren şey onun biçimidir. Sanat eserinin anlamı, eser *aracılığıyla* iletilen bir bildirim değildir; anlam bizzat eserin şekillenimsel doğasından çıkar. Bundan ötürü Adorno, "Sanat şekillenimsel doğasının bir sonucu olarak tinsel hale gelen bir varolan türüdür"[21] der. Yalnızca duyuma ve duyguya açık olan bu anlam, entelektüel bir edim tarafından ele geçirilemez: kavramsallaştırılamaz ve tüketilemez. Estetik nesnenin görüsel zenginliği, onun kendine özgü anlam doluluğu'dur. Sanat eseri, onunla *ilk karşılaşmada* duyumsadığımız ve onun derinliğini oluşturan bir anlam *aura*'sına sahiptir. Bu anlam, daima eserin demek istediğinin ötesinde ve üzerinde bir "fazla"yı temsil eder; o estetik olarak üretilir ve yeniden üretilir. Estetik nesnenin sunumunu yaptığı şey, hem kendisini söyleyen hem de aynı zamanda bir başka şeyi (bir "fazla" olarak anlamı) söyleyen *duyusal*'dır.

O halde estetik nesnenin hakikati yalnızca duyusal algıda yakalanabilir. Düşünüm estetik algıyı oluşturmaz, fakat estetik algı *kendi tarzında* düşünüme yol açabilir. Sanat için ayırt edici olan, sanat eserinde anlamın *duyusala içkin* olmasıdır. Nitekim eylem ya da bilgi bağlamında anlam, nesnel bir imleme yönünde işlevde bulunur ve deneyimin dolaysız sınırlarını aşar. Nesne karşısında biz estetik bir tutum benimsemedikçe, algımız daima eylem veya bilgiye doğru aşılır. Estetik deneyimde ise anlam bizi duyusal olarak verilmiş olanın ötesine götürmek yerine, duyusalın içine çeker; onun içyapısını sergileyerek dik-

21 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 135.

katimizi duyusala yöneltir. Böylece algı duyusalın içinden geçerek bir *duygu* olarak bize geri döner.

Biçim, sanat eserinde *tinin bakışı*'nın cisimleşmesidir. Tin duyusal öğeleri bir biçim dili içinde eklemlenme yönünde harekete geçirir ve onların bu dil içerisinde konuşmalarını sağlar. Sanat eserinin dili onun biçimidir. Sanatta anlam, ister temsiledici anlam yani ide olsun, isterse ifadesel anlam yani duygu olsun, daima biçim tarafından, duyusalın düzeni tarafından taşınır; kendi başına duyusal tarafından değil. Sanatın bu dil-benzeri niteliği yani kendine özgü biçim örgüsü olmaksızın anlam da olmaz. Bu bakımdan, sanat eserinde biçim hem anlamı yaratan hem de anlamı ileten yapılanmadır diyebiliriz. Bu doğrultuda Adorno, Kant'ın *"amaçsız amaçlılık"* kavramının nesnel geçerliliğini, tam da bu sanat dili fenomeninde bulduğunu belirtir: "Sanatın amaçsız amaçlılığı, yani pratik bir amaç içermeyişi, daha ziyade dilsellik öğesinde bulunur; sanatın işlevsizlik özelliği kavramsal-olmama'dır ki, bu da imleme diline karşıt olarak sanatın dilinin ayırdedici yönüdür. Sanat eserleri farklı uğraklarının içsel organizasyonu sayesinde, yani sanat eserleri olarak kendi dilleri aracılığıyla, şeylerin diline yaklaşırlar."[22] Sanat eserinde biçimin böyle *içkin* bir birlik ilkesi olması, yani şekillenmenin "amaçsız amaçlılık"la karakterize olması, sanatın dilini doğanın diline benzer kılar. Sanat eseri karşısında da, tıpkı doğada karşılaştığımız, bir amaç kavramına geri götürülemeyen amaçlı düzenlilikler (doğada güzel) karşısında yaşadığımız duygu durumunu yaşarız.

Ancak sanatsal doğa, salt doğayı aşan anlamlayıcı bir doğadır. Salt doğanın dilsizliğine karşılık, bu *"ikinci doğa"* bizimle konuşur. Gelgelelim bu konuşma yine de bize *birşey* anlatmaz; herhangi birşey *hakkında* bir şey söylemez. Sanatsal doğa yalnızca kendisini söyler, onun dili salt ifadeseldir. Adorno, sanatın, bu *ifade dilini* "doğada güzel"i taklit etmek suretiyle edindiğini belirtir. Doğada kendisini görünüşe çıkaran veya gösteren bu nitelik, yani "güzel görünüş", onun kendinde-varlığı, aynı zamanda özel bir dil olarak tanımlanır; bu dil, yaratım diline en yakın şeydir: *şeylerin dili*'dir. İşte doğanın bu dilsel yeterli-

22 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 202-203.

ğini, onun konuşan niteliğini Adorno *ifade* diye adlandırır: "Doğada güzeli nitelik bakımından ayırdeden şey, herhangi bir yerde, insan tarafından yapılmamış bir şeyin konuşması ölçüsünde, onun ifadesinde aranmalıdır."[23] İşte ifade olarak doğanın bu dili, sanatın taklit ettiği şeydir. Sanat doğanın kavramsal olmayan, söylemsel olmayan, imlemlerle hareketi engellenmemiş olan bu dilini taklit eder. Böylece sanat doğanın bu *sessiz* diline, bir anlamda, ses vermeye çalışır. Sanatçı şeylere bir dil tedarik eder ve şeylerin ne söylemek istiyorlarsa onu söylemelerine imkân sağlar. Bu şekilde sanat doğada içkin olan sessiz dili serbest bırakır. İşte yaratımın dili ile bir noktada birleşen bu kavramsal olmayan dil, *sanatsal biçim*'den başka bir şey değildir: maddesini, konusunu *eklemleyen* biçim.

İfade dilinin ayırdedici özelliği, ifade edilen şeyin ifadeden ayrılamaz oluşudur. Bu özelliğinden ötürü sanat eseri bir başka şeyin göstergesi, yani bir imleme nesnesi değildir; o yalnızca kendisini gösterir, yalnızca kendisini imler. O bana göründüğü şeydir, onun anlamı görünüşüne içkindir; tıpkı bir organizma gibi, anlamı onun varlığıdır. Ve bu anlam, eserde imlenmiş olarak değil, fakat cisimleşmiş olarak mevcuttur. Çünkü sanatsal doğa, tıpkı 'doğada güzel' gibi, *biçim dili*'ni konuşur. Biçim sanat eserini olduğu şey haline getirir, yani biçim sanat eserinin varlık tarzıdır. Oysa ki yine insan yapması olan bir teknik ürün, bir kullanım nesnesi için biçim, yalnızca kavramının ona verdiği işlevin gereklerine uygun düşen bir şekillenmedir. Teknik nesnenin varlık tarzı biçim değil fakat işlevselliktir, bir araç olarak bizim amacımızı gerçekleştirmesidir, nesnenin varlık nedeni de zaten budur. İşte salt biçimi içerisinde ve biçiminden ötürü varolan bir şey olması, sanatsal nesneyi kullanım nesnelerinden ve doğa nesnelerinden ayırdeden yönüdür. O, teknik nesne gibi bir başka şey için biçim almış bir şey değildir. Dufrenne'in belirttiği gibi, sanat eseri (estetik nesne) "bir biçime sahip değildir, o biçimdir."[24] Nitekim sanatçıya, eserine başka herhangi bir şeyden çıkarılmamış, türetilmemiş bir varoluş verme yeterliğini sağlayan şey, sanatçıdaki biçim içtepisidir.

23 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 104.
24 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 229.

Öyle ki, sanatçı nasıl biçim haline geleceğini bilmedikçe, hiçbir şeye bir değer atfetmez. "Sanatçı biçime, sanki o başka bir şeyin ifadesi imiş gibi davranmaz. Biçim ile sanatsal ilişki, kendi adına biçim sevgisidir."[25]

Ancak sanat eserinin bir biçim varlığına sahip olması, 'biçimin içkinliği' idesinin bir açılımı olarak görülürse doğru şekilde anlaşılmış olur ve ilk anda telkin ettiği *'biçimcilik'*ten arınır. Biçim duyusala içkin olma anlamında duyusalın biçimidir yani duyusalın şekillenmesidir. Biçimin, duyusalın kendisinin bir etkisi olduğu maddeye derinden bağlı olmasının nedeni budur. Sanat eserinde anlamın kendisinden dışlanamayacağı bütün madde biçim içersine alınmıştır, biçime büründürülmüştür. İşte bu yüzden sanatsal biçim salt *biçimsel* bir şey değildir; fakat o aynı zamanda tözseldir. "Aslında biçim tözseldir, o herhangi bir zorlamaya tâbi tutulmaksızın biçim verilmiş maddeden doğal olarak ortaya çıkar."[26] Biçim tarafından dolayımlanmamış hiçbir madde sanat eserinde yer almaz; buna karşılık dolayımlanan madde de biçim üzerine kendi izini düşürmekten, kendini biçime nakşetmekten geri kalmaz. Ortaya çıkan sanatsal ürün, bu yüzden, doğal dolaysızlık biçimine sahiptir. Hegel'in ifade ettiği gibi, sanatta, güzele bağlanan duyusal dışsallık –kendi sıfatıyla dolaysızlık biçimi– aynı zamanda cisimleştirdiği şeyi niteler.

İşte bu tözsellik karakterinden ötürüdür ki, biçimin nihayetinde algıya sunduğu şey, doğa ve tinin, görünüş ve anlamın salt birliğidir. Bu açıdan bakıldığında biçim, *içerik* adı altında kimi zaman konu, kimi zaman düşünce, kimi zaman temsil edilen şey olarak anlaşılan bir şeyin karşısına konulabilecek, onunla karşıtlaştırılabilecek bir şey olarak görülmemelidir. Sanatta olup biten şey, basitçe, elde mevcut bir içerik ya da konunun yaratıcı özne tarafından şekillendirilmesinden ibaret değildir. Dolayısıyla içerik denen şey, sanatsal şekillenme tarafından taşınan ve iletilen bir bildiri de değildir. Kaldı ki, sanatçı bir şey bildirmekten ziyade, bir şeyi varoluşa getirmekle ilgilidir; onun bütün çabası da buna yöneliktir. Sanatsal edimin bir yaratım

25 Heidegger: *Nietzsche*, Çev.: David Farrell Krell, Harper & Row, San Francisco 1991, s. 119.

26 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 205.

olmasının anlamı da budur. Yaratıcı edim daima biçimsel birlik vermeye çalıştığı şeyi amaçlar. Onun varoluşa getirmek istediği şeye, 'şeylik' karakterini, onu diğer şeylerden ayırt edecek şekilde veren biçimdir. Bir sanat eserinin güzel olduğunu söylemek, onun biçim birliğini amaçlayan içsel işlevini yerine getirmeye uygun özgülüklere sahip olduğunu söylemek demektir.

Böyle görüldüğünde, sanatsal biçim, kendisinden bağımsız olarak verilmiş, Adorno'nun terimleri ile söylersek, heterojen bir 'başka'ya empoze edilen bir şey olmadığı gibi; içerik de aynı şekilde heterojen bir 'başka'nın kalıbına dökülen bir şey değildir. Sanatsal biçim, içeriğe muhtaç olan ve böyle bir içeriğe dışsal sınır çeken ama onu etkilemeyen bir çevre olmayıp, içeriği kaplayarak ona tutarlılık ve öz veren şeydir. Sanatsal biçim içeriğe dışsal ve ona karşıt birşey değildir. Tersine, 'sanatsal şekillenme'de yalnızca biçim içeriği dolayımlamakla kalmaz; fakat aynı zamanda o da içerik tarafından dolayımlanır. Bu iki uğrağın bu şekilde birbirine geçmesi, birbirine dolanması, biçimi soyut bir dışsallık olmaktan çıkarıp, onu içerik aracılığıyla kavranır bir şey haline getirir.

Genel olarak, sanatsal biçim, *içeriğin* biçimi olarak anlaşılır; fakat bu arada, biçimin tamamen maddesel olan içerisinde gerçekleştiği, maddesel olana bu şekilde bağlı olduğu da unutulmamalıdır. Böyle görüldüğünde, sanat eserlerinin *içkin* içeriği "dinamik gelişimi içinde sanat eserlerinin maddesinden" çıkan duyusal anlamdır, denebilir. Bu anlam aynı zamanda alımlayıcının (seyircinin) esere yönelmiş estetik etkinliğinin, seyir ediminin *içeriği* olmakla, nihayetinde bizzat *'estetik nesne'*nin kendisi haline gelir. Estetik nesnenin *görüde* (algıda) teşkil edilişinin, daima bir *kavramın* belirleniminden bağımsız olarak gerçekleşmesi, estetik deneyimin *içeriksiz* olduğu anlamına gelmez. Kavramın belirleniminden bağımsız olma, içerik yokluğuna değil, fakat içeriğin *indirgenemez* oluşuna işaret eder. Sanatsal biçim, onu algıladığımızda, bizi, kendisine sıkıca bağlı olduğu maddeselliği aracılığıyla bir başka şeye yöneltir ki, burada bulguladığımız indirgenemezliği içerisindeki içerik *'duyusalın hakikati'*dir.

Bu perspektifin dışına çıkıldığında, içerik, sanat eserinin *'söylem'*e indirgenebilir yönü olarak görünür ve karşı yönde bir

soyutlamanın nesnesi olur. Böylece içerik, örneğin, bir romanın olay örgüsü ya da bir resmin konusu (basitçe, resmin temsil ettiği şey) olarak ele alınır ve estetik bütün içindeki değerini kaybeder; düzyazısal bir hale gelir ve adeta sanat dışı bir şey gibi görünür. İçerik ancak biçim ve madde gelgitinin eserin bütününe yayılan gerilimini kendine taşıyan anlam olarak *estetik*'tir. "Bir resmin içeriği, onun resmettiği şey değildir yalnızca; fakat renk öğelerinden yapıya ve bağıntılara kadar her şeyi kapsar."[27] Bu bildirimin söylediği şey, sanatsal içeriğin özünde bizzat sanatsal biçim olduğudur. Biçimin gücü ve gizemi, içerikten tamamen boşandırılmış saf biçim olarak göründüğü yerde bile (örneğin 'desen'), daima bir ifade yaratabilmesi ve bir 'içerik' meydana getirebilmesinde değil midir? Bu gizem bize bir kere daha şunu mu söylüyor: Sanat eserinde biçim içerik haline gelir ve içerik de biçim haline gelir? Evet: "Sanatçı olmanın bedeli, sanatçı olmayanların biçim diye adlandırdığı her şeyi içerik olarak, 'şeyin kendisi' olarak deneyimlemektir. Bu durumda insan tersine çevrilmiş bir dünyaya ait olur; çünkü şimdi içerik, kendi hayatımız da dahil olmak üzere, salt biçimden ibaret bir şey haline gelir."[28]

III

Bir sanat eserini doğanın ürünlerinden ve insanın kullanım için yaptığı diğer nesnelerden ayırt eden şey, onun biçiminin veya şekillenmesinin sanatçının *yaratıcı ediminden* çıkıp gelmesidir. Biçim, *ilkin*, sanat eserinde insani/tinsel olan şeydir ve yapılmış olan şeyin insan eliyle olduğuna işaret eder. İnsani olmayanı, maddesel olanı organize eden biçimin insani olması nedeniyle ortaya çıkan ürün, doğal olanı kendi içine alıp koruyarak doğanın üzerine yükselir. Burada her şey, sanki doğa tin haline geliyormuş gibi olup biter. Ama aslında, eserde, ne doğa tin haline gelir ne de tin doğa haline gelir; fakat ikisinin dolaysız dinamik birliği bir *biçim* yaratır. Tin ile doğanın birbiri ara-

27 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 488.
28 Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, Kröner, Stuttgart 1930, s. 552.

cılığıyla dolayımlanması, sanat eserini bir biçim varlığı olarak kurar. Yaratıcı edimin başardığı şey işte budur. Sanatçı maddesel olanı işleyerek, biçimin kendisinden talep ettiği bu sonuca erişmeye çalışır. İşte sanatçının yaptığı şey budur.

İmdi, biçimin *yaratıcı öznellik* tarafından nesneye empoze edilen bir şey olması, sanatsal nesnenin insan yapması olduğunu belirtmekle kalmaz yalnızca; fakat aynı zamanda, insan için ve insan tarafından yapıldığı görülen diğer nesnelerden de onu ayırdeder. Sanat eserleri, böylece, bir sanatçı tarafından *yaratılmış* olmakla *kendilerine özgü* bir "şeylik" elde eder ve bu özellikleri ile salt *yapılmış* şeyler dünyasını da aşarlar. Sanat eserine bu kendine özgü şeylik özelliğini veren, onun şekillenme tarzının yani biçiminin gerisinde, sanatçının *yaratıcı öznelliği*'nin bulunmasıdır. Eserdeki her şey yaratıcı öznenin, sanatçının yaratıcı davranışından, biçim verme etkinliğinden varlığa gelir. Sanatçının biçimde keşfettiği imkân, her şeyden önce, en temelde yatan varoluş duygusu olarak, kendini ifade etmek ve kendisi olmaktır. Öznelliğin canlandırıcı ruhuyla donanmış olan biçim verme edimi, böylece sanatsal yaratımın nesnesi tarafından koyulan bütün gerekirlikleri, bütün talepleri karşılamaya yönelir.

Burada ilginç olan, aslında tam da sanata özgü olan demek daha uygun olabilir, estetik nesne olarak eserin, nesnelliğinin teminatını tam da bu öznellikte yani sanatçının yaratıcı ediminde bulmasıdır. Öyle ki, sanat eseri, bütün yönleri bir *özne* tarafından dolayımlandığında *nesnel* hale gelen bir üründür. Buna ilişkin olarak Adorno şunları söylüyor: "Kant'a göre, sanatta öznellik öznenin sanat eserlerine tepki verme tarzı idi; oysa ki, aslında öznellik sanat eserlerinin nesnelliğinin bir uğrağıdır, yani sanat eserlerini genel olarak nesnelerden ayırt eden yöndür. Özne eserlerin biçim ve içeriğinde ikamet eder."[29] Şüphesiz, öznellik sanat eserinin zorunlu koşuludur; fakat öte yandan öznellik ancak nesnelleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıktığında *estetik* bir nitelik haline gelir. Bu dolayımlanma öyle bir süreçtir ki, sonucunda, öznellik nesnel bir başkalık halinde cisimleşmiş olur, ama yine de bu başkalıkta kendi özgül karakterini muhafaza eder. O halde ancak öznellik aracılığıyla, "sa-

29 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 486.

nat eserleri nesnel bir başka(lık) haline gelir. Bu şekilde özne, nesnel olarak dolayımlanır, örtük olan nesnel içeriğini sanatsal şekillendirme gücüyle görünüşe çıkarır."[30] Bu şekilde, öznelliğin nesnel bir başka haline gelmesi, ama yine de bu nesnel başka'da kendi özgüllüğünü muhafaza etmesi yüzündendir ki, sanat eserinde kendimizi "hem öznenin içinde hem de öznenin dışında bulunan bir şey" ile bağıntı içinde buluruz.

İmdi, *öznellik*, yaratım sürecini baştan sona kat edip en sonda eser olarak *nesnelleşiyor* olsa da; yine de o, bu nesnellikte (kendi başkalığında), kendini bir nesne olarak *bilen* özne çerçevesinde bir bilgi nesnesi haline getirilemez. O, eserde *duygu* olarak ortaya çıkar ve duygu olarak iletilir ve bu duygu tam da iletilebilir olmakla *tümel* olur. Bu bakımdan, eser olarak cisimleşen şeyde mevcut olan bu öznellik, birey olarak sanatçıdan çıkıp geliyor olsa da, onun öznelliği değildir artık; estetik deneyimde iletilebilir olan duygunun *tümelleşebilir* öznelliğidir, yani insanın dünya ile duyusal/duygusal ilişkisinin *dolayımsızlığının* eserdeki karşılığıdır. Buna karşılık, yine insanın yaptığı teknik üretim nesneleri, sanat eserlerinden farklı olarak, özneye ve öznelliğe hiçbir gönderimde bulunmaz. Bu şekilde imal edilmiş bir ürün, kendisini yapan hakkında hiçbir şey söylemez. Onu yapan, soyut bir fikrin bir nesnede gerçekleştirilmesinin soyut bir aracı olmuştur yalnızca.

Eserin şey-varlığının bir estetik nesne olarak görünüşe çıkması, temelini 'yaratılmış olma'da bulur. Eserin kaynağı sanatçının öznel yaratıcı edimidir. Öznel edim olarak yaratımı, *poiesis*'i özel bir yapma tarzı olarak, *tékhne*'nin genel alanından ayırt eden yön olarak görebiliriz. Platon *poiesis*'in, bir şeyin yokluktan varlığa geldiği herhangi bir durumda, bunu sağlayan yapma edimi olduğunu söyler. *Poiesis* çeşitli biçimler alır, bütün el işçiliği (zanaat) ve sanat etkinlikleri (*tekhnai*), *poiesis* tipleridir ve *poiesis*'in tüm alanı içerisinde belirli bir bölümü, müzik ve şiirle ilgili bölümü, bütüne ait olan adla adlandırılır. Çünkü *poiesis* diye adlandırılan yalnızca bu bölümdür ve bunun uygulayıcıları da *poietes* (şair) diye adlandırılır.[31] İşte bu

30 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 487.

31 Platon: *Şölen*, Çev.: Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 61 (205b-c).

özelleştirilmiş adlandırılışı içinde, yani *şairin yapması* olarak *poiesis*, öznel yaratım kavramına bağlanabilir. Ve bilindiği gibi, Platon *"Ion"*da şairlerin *esinlenme* ile *yarattıklarını* belirtir: "Büyük epik şairlerin tümü, o güzel şiirleri sanatla değil, tanrısal esinle, tanrısal telkinle yaratırlar... Lirik şairler de herkesin bildiği o güzel türküleri bestelerken kendilerinde değildirler; müzik ve ritmin hareketine kapılır kapılmaz başları dönmüş, kendilerinden geçmişlerdir... Çünkü şair, hafif, kanatlı, kutsal bir şeydir ve esinlenmeden, kendinden geçmeden, aklı başından gitmeden yaratamaz."[32]

Platon'un sanatsal yaratmayı tanımlayan tanrısal esin öğretisi, sanatçının kendi öngörüsünü ve bilinçli tasarısını aşan belirlenimsiz bir gücün etkisi altında yaratımda bulunduğunu belirtiyor. Bu bağlamda, sanatsal yaratıma yön veren şeyin, teknik üretimde olduğu gibi tespit edilmiş bir fikir veya tasarım olmayıp; eserin gelişip ilerlemesini baştan sona besleyen bir esin olduğunu söyleyebiliriz. Sanat eserinin, nasıl yapılacağına ilişkin bilgiye sahip olunduğunda yapılabilir bir şey olmayışı, bu gizemli ilke ile açıklanabilir. Sanatçı esinlenme ile kendi ben'inin dışına çıkar ve tam bilincinde olmadığı bir yaratım sürecinin eyleyicisi haline gelir. Platon'un söylediği şekilde, sanatçının "kendinden geçmesi", adeta kendi içinde ikamet eden bir *daimon*'un sesine kapılması, aslında belirlenimsiz bir *güzel duyumu*'na kendini bırakmakla kendisinden çıkmasıdır. O bu güzel duyumuna kapıldığında ve böylece estetik nesnenin varolma ortamı haline geldiğinde; artık kendisi değildir, artık bir özne de değildir, fakat bu güzel duyumunun kendini ifade etmesinin bir aracısıdır. Bu durumu Dufrenne, modern bir bağlamda şöyle dile getirir: "İnsan yaratmaya başlar başlamaz 'başka bir kişi haline gelir.' Ve yaratımda bulunan bu başkası, kendi yaratma ediminin tamamen bilincinde olamaz."[33] Şüphesiz, sanatçının eseri sanatçının kendisinden çıkar; ama yine de eser sanatçıda kendisi olmayan şeye, bir başka'ya işaret eder. Adorno deha terimini irdelerken sanatçıdaki bu başka'yı, ben'e

32 Platon: *Ion*, Çev.: Tanju Gökçöl, *Eflatun I*, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1973, s. 219-220 (534e-535b).

33 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 113.

ait olmayan öğeyi (*the non-egoic*), "sanatçının eserin nüfuzu altında olma duyumu" olarak belirler.

Bu çerçevede, sanatsal yaratımın gizemini içinde barındıran *esinlenme* terimini, sanatçının eserin(in) iradesi altında olması şeklinde anlamlandırarak yakınımıza getirebiliriz. Bu durumda sanatçının bir esinle yarattığını söylediğimizde; aslında sanki bizzat eserin sanatçı aracılığıyla kendisini varlığa getirmek, kendisini sanatçıda yansıtmak için bir yol açtığını söylemek isteriz. Sanatçı *eser için* var olduğu duygusunu içinde geliştirerek, amacını öngöremediği yaratıcı bir çalışma ile sanatın bu yolunu döşer. Bu öyle bir yol döşemedir ki, sanatçı –çoğu zaman kendine rağmen– ancak yaratmak suretiyle, yaratmakta olduğu şeyi keşfeder. Burada yaratım sürecine egemen olan, sanki sanatçı değil de onu bilinç dışı etki altında tutan eserdir, eserin sanatçı aracılığıyla kendini ifade etme iradesidir.

Genel olarak alındığında, esinlenme, sanatçının kendi içinde taşıdığı ama nereden geldiğini bilmediği bir çağrıya karşılık verme isteği duyması şeklinde anlaşılabilir. Varlığa gelmek isteyen bir şeyin (eserin) çağrısıdır bu. Bu çağrı sanatçıda, sanatçının öznel yeteneğinin bir belirtisi olan *biçim duygusu*'nu harekete geçirir. Biçim duygusu, estetik olgunun kendi içinde ve kendisi aracılığıyla düşünümüdür. Çağrıya karşılık verme yönünde sanatçı, sanatın hayati öğesi olan *biçim duygusu*'nun "istem-dışının tam ortasındaki kendiliğinden-etkinliği"[34] ile yol alır ve renkler, sesler, sözcükler ve bunların uyumu veya karakterler üzerine bir düşünüme girer. Bu düşünüm ediminin, uygun düştüğünde hemen biçime bürünen tasarılar çoğulluğu aracılığıyla tespit etmeye ve ortaya çıkarmaya çalıştığı şey, işte tam da varlığa gelmek isteyen şeydir; yani kendisini bir talep olarak sanatçıya bildiren ve onda köklü bir karşılık verme arzusu uyandıran eserdir. Başlangıçta yalnızca bir talep olan şey, sanatçının biricik kaynağı olan yapma edimi (*poiesis*) aracılığıyla, yokluktan varlığa geçmek suretiyle *gerçek* bir şey haline gelir.

Görülen o ki, sanatçının biçim duygusunu harekete geçiren şey, sanatçı onun bilincine varamasa da, yine de ona dışsal değildir ve tamamen onun *içsel* varlığından kaynaklanır. Dufren-

34 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 167.

ne, esinlenmeye ilişkin yaptığı açıklama ile yaratılacak olan eser hakkında bir *mithos* oluşturmaya çalışmadığını belirterek; her halükârda, eserin çağrısının, aynı zamanda, "yaratım talebine aktarılmış ben'in ben'e bir çağrısı" olduğunu belirtir. "Sanatçının yaratması gereken şey, gerçekten *onun* olan bir eserdir. Fakat sanatçı bunu, ancak eseri yaratmak suretiyle öğrenebileceğinin belki de farkında değildir."[35] Elbette ki sanatçıyı güdülendiren onun kendi dehasıdır ve sanatçının eseri onun kendisinden doğar; ama ne var ki eser yine de "sanatçının içinde kendisi olmayan bir başka"ya, sanatçının olabilirliklerini ve gücünü duyumsayıp bunlara karşılık verdiği bir başka şeye işaret eder. Bu yüzden esinlenmiş sanatçının *kendi* tasarısı da daima belirlenimsiz kalır. Sanatçı için *esin*, belirlenimsiz bir çağrıdır ve onun en içteki varlığından çıkagelir ve ancak sayısız girişim aracılığıyla ve bu girişimlerin tamuygun olmadığının görülmesi ile giderek belirlenimli hale gelir. Böylece *esin*, sanatçının körlemesine işleyen *biçim duygusu* haline gelerek, eserin gelişmesini ve ilerlemesini besler ve yaratım sürecini baştan sona kateder. İşte sanat eserini çoğul ve tüketilemez bir anlamla dolduran ve onu insanın yaptığı teknik bir üründen, salt bir imalat olmaktan çıkaran şey de budur– onun bir esinle yaratılmış olmasıdır.

Bu bağlamda Heidegger'i anabiliriz: "Sanatçı eserin kökenidir. Eser sanatçının kökenidir."[36] Sanatçının eserin kökeni olması, bildik bir şeyi, eserin sanatçının yaratıcı etkinliğinden ve bu etkinlik aracılığıyla ortaya çıktığını söyler. Eserin sanatçının kökeni olması ise eserin sanatçının yaratıcı doğasının kaynağı olması anlamına gelir. Ama ne var ki, sanatı, öngörüyle ve bilinçli tasarı ile ya da salt elişçiliği yeteneği ile ulaşılamayan bir yaratım haline getiren bu yaratıcı doğa, bunu ister esinlenme isterse deha terimi ile karşılayalım, bizim için olduğu kadar sanatçı için de *bilinemez* olarak kalır.

Bu açıklamalar bize bir yaratım olarak sanatın gizemini vermese de, en azından ele geçirilemez *öznelliği* içinde sanatçıyı nerede bulabileceğimiz konusunda bizi bir ölçüde aydınlat-

35 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 33, Dipnot.

36 Heidegger: "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought* içinde, s. 17.

tı. Sanatçı eserinde var olan kişidir. Sanatçının bir *çağrı* olarak eserde keşfettiği imkân, en temelde yatan varoluş duygusu olarak, kendini ifade etmek ve kendisi olmaktır. Eser, onu yaratan özneyi, kendisini onda ifade eden özneyi görünüşe çıkarır. Sanatçı kendisini bir kişi olarak değil fakat varlığa getirdiği öznel bir dünya olarak eserinde açık kılar. İşte sanatçıyı eserinin ifade ettiği bu kişisel dünya aracılığıyla tanıyıp biliriz. Sanatçıyı diğer insanlardan ayırt eden şey, onun *eser için* var olmayı seçmiş olmasıdır. Eser, sanatçı için varoluşsal bir *yazgı*'dır. Dufrenne bu durumu şöyle dile getirir: "Sanatçı nesnel varoluşu öznel varoluş uğruna feda eden insandır; o, dünyada ve tarihte var olmaktan ziyade eserinde var olmayı seçer."[37]

Fakat sanatçının hakikati onun gerçek hayatında, kişisel tarihinde bulunamaz mı? *Biyografi*'nin yapmayı amaçladığı şey işte budur. Biyografi nesnel varoluşu içinde sanatçının kimliğini bize sunmak ister, fakat bunu eserle bağıntı kurmaksızın yapamaz. Biyografi, bir insan olarak sanatçının tarihini bize açık kılar. Bu türden biyografik bilgilere eriştiğimizde, zihnimizde canlanan sanatçı imgesi, eserle daha fazla bir aşinalık duygusuna sahip olmamızı sağlayabilir elbette. Ama ne var ki, sanatçının hayatının gelişim sürecinde eserin oluşumunun tarihini görme çabası, eserde olup biten şeyden bizi uzaklaştırabilir de. Bu durumda, önümüze gelen sanatçı imgesinde, hakiki varoluşunu eserine koymuş olan sanatçıdan pek bir iz bulamayız. "Nasıl ki, estetik nesnenin bir hakikati varsa, aynı şekilde sanatçının da bir hakikati vardır ve bu, eserde mevcuttur ve sanatçının tarihine indirgenemez; tersine tarih bu hakikati hesaba katmak zorundadır."[38] Sanatçı, *yaratıcı öznelliğin* kendisinde ikamet ettiği kişidir ve bu öznellik bir insan olarak onun kişisel tarihinde değil, fakat eserinde görünür olur.

Biyografi sanatçı hakkında değil, fakat gerçek varoluşu içinde bir insan hakkında bize bir şeyler söyler. Fakat bu insanın hakikati, aslında bir sanatçı olarak onun etkinliğinde bulunmaktadır. Dufrenne, sanatçıyı, kamuya ancak eseri aracılığıyla görünen *"fenomenolojik yaratıcı"* olarak görebileceğimizi

37 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 112.
38 Dufrenne: *A.g.e.* s. 98.

söyler: "Fakat belki de, yalnızca insan ile sanatçıyı değil, fakat aynı zamanda, sanatçı ile sanatçının yaratılmış imgesini de birbirinden ayırmalıyız. Sanatçı, eserin sağladığı ve kamuda yansımasını bulan bu imgenin de bilincinde olamaz. Eğer bu imge sanatçının hakikati ise; sanatçının, yarattığı şeyin bilincinde olsa bile, tam da bu anlamda, kendisinin bilincinde olmadığını söyleyebiliriz."[39] Sanatçının yaratılmış imgesi, burada, eserine eşdeğer olan ve yalnızca eseri aracılığıyla kamuya görünen sanatçıyı belirtir. Öyle ki sanatçı, ancak eser aracılığıyla ve eserden çıkarak olduğu şey olur. Sanatçının *kendinden çıkması*'nın bir diğer anlamı da budur. Edimsel (gerçek) yaratıcı, kendisi bunu bilmese de, eseriyle eşdeğer olan bu fenomenolojik yaratıcıyı kendi içinde barındırır.

Şimdi yeniden 'yaratıcı öznellik' sorusuna geri dönüp, sanatçının öznelliği içine gizlenmiş kalan *yaratma* edimini, Nietzsche'nin estetik duygu durumunu nitelemek için kullandığı *esrime* (*Rausch*) teriminin ışığı altında görmeyi deneyebiliriz.[40] Nietzsche, özsel bütünlüğü içinde sanatı, sanatçı ve onun yaratıcı davranışı çerçevesinde kavramak ister. Sanatı, ondan hoşlanma duyan ve onu deneyimleyenler çerçevesinde belirlemek isteyen anlayış, sanatçıyı göz ardı etmekle sonuçlanmıştır. Oysa ki sanatın özü, sanat eseri meydana getiren kişinin, sanatçının yaratıcı etkinliğinde bulunabilir ancak. Yaratmaya yapılan vurgu, sanatın *etkin* karakterini öne çıkarır. Böylece Nietzsche, sanatı izleyicinin estetik deneyimi çerçevesinde teorileştiren *dişil* bir alımlama estetiği yerine, sanatçının üretici etkinliğini ve sanatçının güzele ilişkin deneyimini temel alan *eril* bir yaratım estetiği koymayı amaçlar. Sanat seyir (*contemplation*) değil, etkinliktir. Sanatçının yaratıcı etkinliği ile hayat en dolaysız ve en ışıltılı şekilde bizim için aydınlanır. Bu yüzden sanat, kendimizi bulduğumuz, kendimiz olduğumuz bir alana aittir: Yaşama duygusunun olumlandığı yere. Sanat hayatı amaçlamalı, hayatı *güzel* olarak, olumlanabilir olarak tasarımlamalıdır.

39 Dufrenne: *A.g.e.*, s. 113.

40 Burada başvuru kaynağı olarak, Heidegger'in Nietzsche üzerine derslerinin "The Will to Power as Art" başlıklı birinci bölümünü alıyoruz. Bkz.: Martin Heidegger: *Nietzsche*, Çev.: David Farrell Krell, Harper Row, San Francisco 1991, Cilt I.

Nietzsche *yaratıcı etkinlik* olması bakımından sanatı, Güç-İstemi'nin bir şekillenmesi olarak görür. Çünkü Güç-İstemi, özünde kendini-ileri sürme olarak sürekli bir yaratmadır. Sanat Güç-İstemi'nin şekillenmelerinden (din, ahlak, toplum, bilim ve felsefe gibi) yalnızca birisi değil fakat en yüksek biçimidir de. Çünkü sanat, kendini-yaratan ve yaratılmış şeyler oldukları ölçüde bütün varolanların en temel olup bitmesidir. O halde *yaratma* olarak Güç-İstemi, en halis ve en hakiki biçimde sanatta ve sanat olarak görünür hale gelir. Güzel sanat, yaratıcı üretimin *kendisi-için* ortaya çıktığı ve en açık hale geldiği bir etkinliktir. Sanatçıda Güç-İsteminin *kendini-yaratma* olarak açıkça ifade edilmiş tarzı ile karşılaşırız.

Şimdi Güç-İsteminin *sanat* olarak nasıl şekillendiğine bakabiliriz. Burada Güç-İsteminin özelleşmiş şekli, kendisini sanatçının *yaratıcı etkinliği* olarak gösterir. Nietzsche sanatçının yaratıcı etkinliğini kavramak için, bu etkinliği mümkün kılan ilksel duygu durumuna döner. İnsanın güzeli meydana getirme ve ondan hoşlanma yeterliğine karşılık gelen bu duygu durumu *esrime*'dir. Esrime Dionysosçu anlamda bir kendinden geçme ve coşum durumunu belirtir. Nietzsche, bir duygu durumu olarak esrimeyi "bedensel bir durum" olarak konumlamak ister. Esrime sanatın fizyolojik önkoşuludur.[41] Elbette, "bedensel"e yapılan bu vurgu, psikolojik ya da tinsel olanı estetik durumun tamamen dışında bırakmak niyeti taşımaz. Fakat esrimede ortaya çıkan estetik durumun insanın *bütünsel gerçekliğini* içeren bir durum ya da yeterlik olduğunu belirtir. Esrime, insanda doğanın gücünün ortaya çıkmasıdır. Bir duygu durumu olarak esrime, öznenin kendi öznelliğinin ötesine yükselmesi, özsel yeterliklerinin tamlığına erişmesidir. Nietzsche'ye göre, "Esrimede özsel olan şey, güç ve doluluğun artması duygusudur."[42] Gücün ve doluluğun yükselişi duygusu, sanatçının varolanları daha dolu, daha açık, daha özsel olarak deneyimleyebileceği bir duruma gelmesidir. Esrime, yaratıcı öznenin kendi ötesine geçmesi olarak, bütün yeterliklerinin karşılıklı olarak yükselmesidir. Sanatçı bu artan güç ve doluluktan çıkan her şeyi zen-

41 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt I, s. 96.
42 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt I, s. 98.

ginleştirerek, şeyleri güzel kılar; kendi yetkinliğini onlara yansıtıncaya kadar şeyleri dönüştürür.

Sanatsal yaratma, esrime durumu içerisinde, eserde *güzeli* meydana getirmedir. Güzel, esrimede açık kılınır; buna karşılık güzel de bizi esrime durumuna taşıyan şeydir. Bu karşılıklı ilişkiden ötürü yaratmada olup biten şey, salt bir coşum, bir kargaşa ve taşkınlık durumu değil; fakat düzenli ve ölçülü belirlenim anlamında bir uyumlanmadır. Sanatsal yaratma, karar, ölçü ve düzen gerektiren bir süreçtir. Esrimenin güzel ile bağıntısında ortaya çıkan şey de işte budur. Sanatçının hayalgücü, düşlemi ve coşumu, sanat meydana getiren özlerine esrimede ulaşırlar. Esrime içerisinde yaratan sanatçı, uyumlanmayı sağlayan ve ölçü veren güzel'e bağlanır. Esrime gücün yükselişi duygusu olarak, varolanlara uyumlanmada neyi belirler? Yaratımı *estetik* kılan şeyi, *biçimi* belirler. Biçim, varolanlara uyumlanmanm, onlara düzenli ve ölçülü bir belirlenim vermenin, içerisinde şekillendirildiği şeydir. Öyle ki biçim tam da bu uyumlanmanın, bu düzenli ve ölçülü belirlenimin cisimleşmesi olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Nietzsche esrimeyi "biçime yol açan güç"[43] olarak tanımlar. En temele gidildiğinde, yaratmanın ve alımlamanın kendisi ile ilişkili oldukları şey, onları belirleyen şey biçimdir. Esrime durumunda sanatçı güzelin yasalılığına ve biçim ilkesine bağlanır ve güzelden hoşlanma duymak da, güzel biçimlerden haz almaktır.

Nietzsche biçimden ne anladığını sanatçı bakış-açısına yerleşerek açıklar: Sanatçı "hiçbir şeye, o şey nasıl biçim haline geleceğini bilmedikçe bir değer atfetmez."[44] Biçim haline gelme, burada, şeyin kendini görünür kılmak için kendinden çıkması, kendini terk etmesi anlamına gelir. Heidegger'in yorumuna göre, "kuşatıcı sınır" olarak biçim varolanı olduğu şeyin içine getiren, oraya yerleştiren şeydir. Biçim şeyin, içerisinde ortaya çıktığı kendi dışsal görünüşü haline gelmesini sağlar. Görünüşü içine yerleşmekle şey, saf bir ışıltı ve parıldama kazanır. Şeyin görünüşü içinde ışıldayıp parıldamasını sağlayan, *biçim*'dir. İşte şeyin bu şekilde kendini göstermesi *güzel*'dir. Esrime içinde

43 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt I, s. 115.
44 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt I, s. 118.

yaratma, biçim duygusu ile yaratmadır. Bundan ötürü sanatçı, biçimi, başka bir şeyin ifadesi olması gereken bir şey olarak görmez; sanatçının biçim karşısındaki davranışı, kendi adına biçim sevgisidir.

Biçim meydana getiren güç olarak esrime içinde yaratma, belli bir ölçüde idealleştirir, duyu nesnesindeki özsel özellikleri öne çıkarır. İdealleştirme burada soyutlama anlamına gelmez, daha ziyade "ana özellikleri etkili bir şekilde vurgulama" anlamına gelir. Bu anlamda yaratma, daha yalın, daha dolu ve daha güçlü bir *görme*'dir. Nietzsche şöyle söylüyor: "Sanatçılar hiçbir şeyi olduğu gibi görmemeli, fakat daha dolu, yalın ve güçlü şekilde görmelidir; bunun için alışkanlık haline gelmiş bir esrime onların hayatına özgü olmalıdır."[45] İdealleştirme; güzelleştirme, mükemmel kılmadır. Sanatçı tek bir nesneye onur duyduğu ve değer verdiği her şeyi koyar, bu şekilde nesneyi mükemmel kılar, onu 'idealleştirir'. Nietzsche bu yüzden esrimeyi gerçeklikle *ideal bağıntı* olarak görür.

Bir *bağlam* olarak estetik durum, yaratma olarak Güç-İstemi'nin şekillenmesine karşılık gelir. Estetik durumda, esrime ile güzel, yaratma ile biçim karşılıklı olarak bağıntı içindedir. Fakat bu bağıntı *belirlenimsiz* kalır. Heidegger'in bu yöndeki açıklamasını izleyerek, esrime ile ilişkili her şeyi öznel ve güzel ile ilişkili her şeyi nesnel diye adlandırırsak, yaratımı öznel davranış, biçimi de nesnel yasa olarak anlarsak; burada bilinmeyen değişken, öznelin nesnel ile bağıntısı olacaktır. Sanki estetik durumda öznel ile nesnel karşılıklı olarak birbirine *geçişim* içindedir. Nitekim, nasıl ki özne esrime durumunda kendi öznelliğinin dışına çıkmakta ise; nesne de güzel durumunda kendi nesnelliğinin dışına çıkmaktadır: "Güzel, bir uzaklıkta yer alan, kendi başına duran 'nesne'nin sınırları içine kapanmışlığını yarıp geçer ve onu 'özne' ile özsel ve kökensel bir bağlılaşıma sokar. Güzel artık nesnel değildir, artık bir nesne de değildir."[46] Çünkü yaratma, esrime tarafından koşullandırılmış bir *hayat* sürecidir. Dolayısıyla güzel salt bir tasarım nesnesi gibi elde mevcut bir şey olarak alınmamalıdır. Güzel, estetik

45 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt. I, s. 116
46 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt I, s. 123.

uyumlanmayı gerçekleştiren ve hem yaratıma hem de alımlamaya ölçüsünü veren şeydir. Güzel daima esrimede açık kılınır ve esrime durumunda, hayatla ideal bağıntıda yaratılır.

Esrimenin güzel ile ve yaratımın biçim ile bu *belirlenimsiz* bağıntısı, sanat eserini karakterize eden duyusalın içsel kuruluşunu organize eder. Kendinde duyusal, biçimde kristalleşen düzene, sınırlanmaya, yasaya yönelir; egemen olunabilecek ve sabit kılınabilecek şeye doğru yönelir. Duyusal, sanat eserinin özgül gerçekliğini daima bu bağıntı çerçevesinde oluşturur. Biçim meydana getiren güç olarak esrime, güzel ile bağıntısı içinde, duyusalı şekillendirmek suretiyle hayatı cisimleştirir. Esrime içerisinde yaratıcı özne, öznelliğinin dışına çıkarak nesnelleşir ve eserde var olur hale gelir. Sanatçının bir sanat eseri haline geldiği yerde, özne ve nesne, etkin ve edilgin ayrımının bulanıklaştığı yerde, güzelin yasalılığı hüküm sürer ve burada var olan her şey biçime dönüşür.

Bu oluşumda Güç-İstemi'nin özelleşmiş şekli, estetik deneyimin öznesinin *etkinliği* olarak kendini gösterir. Yalnızca yaratma değil fakat alımlama da esrimenin biçime yol açan etkin gücü ile donatılmıştır. Bu bakımdan estetik deneyimin öznesi, ister sanatın yaratıcısı isterse izleyicisi olsun, her durumda deneyim nesnesine bir kuruluş empoze etmek durumundadır; o, şeyleri dönüştürmeli, esrimenin idealleştirici gücünü kuşanarak nesne üzerinde edimde bulunmalı ve 'gerçek olan'dan daha gerçek bir yanılsama (görünüş) yaratmalıdır. Sanat edimselliğini (işleyişini), hayatı cisimleştiren esrimede bulur. Biçimin etkin şekilde hüküm sürdüğü yerde, esrime vardır. Sanatsal şekillendirme ve betim, duyusalın alanında temellenir. Sanat duyusalın olumlanmasıdır. Nietzsche'ye göre, güzel sanat duyusal dünyaya, görünüşe, Platoncu anlamda 'hakikat olmayana', "evet" diyen sanattır. Hakiki öğesi duyular-üstü dünya değil, fakat *duyusal dünya* olan sanat, hayatı olumsuzlayan her "isteme" karşısında biricik ve en üstün karşı-güçtür. Sanat, Güç-İstemi'nin şekillenmesinin ayrıcalıklı bir biçimidir ve böyle olmakla hayatın en güçlü canlandırıcısıdır.

Sonuçta, yaratımın özü nedir diye sorarsak, bunu şöyle cevaplayabiliriz: *Esrime* içerisinde, eserde güzeli meydana ge-

tirmek. Heidegger, Nietzsche'nin "sanatçı estetiği" bakış açısının *sanat eserini* göz ardı ettiği kanısındadır. Bundan ötürü yaratmanın özünü ancak eserle bağıntısı içinde kavrayabileceğimizi belirtir: "Ancak yaratımda ve yaratım aracılığıyla eser gerçekleştirilir. Fakat böyle olduğu için, yaratımın özü kendi bakımından eserin özüne bağımlı kalır, ona dayanır; bu yüzden yaratımın özü ancak eserin Varlığından kalkarak kavranabilir. Yaratım eseri yaratır. Fakat eserin özü, yaratımın özünün kaynağıdır."[47]

IV

Sanat eserinin maddesel var oluşunu salt duyusallık olarak değil fakat daima *biçim almış* duyusallık olarak deneyimleriz. Biçim almış, *şekillenmiş* duyusal, kendine ait anlamlama işlevine sahip bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu demektir ki duyusalı *tinsel* karakteri içinde, yani anlamlı / anlamlayıcı bir nesne olarak kavrarız. Anlam ya da içerik dediğimiz şey, aslında sanat eserinin biçimsel kuruluşunun hâsıl ettiği bir öğedir ve bu bağlamda denebilir ki, ancak halis biçim, hakiki içeriktir. Sanatçının yaratıcı ediminin ona vermiş olduğu biçim aracılığıyla duyusal, bir nesne özelliği kazanır ve düşünüme yol açabilen bir anlamlama işlevi edinir; fakat bunu hemen her zaman bir şeyin temsili/tasarımı (*representation*) olmak sıfatıyla yapar. Sanat eserinde maddenin duyusal niteliği ne ise o olarak kalmaz, fakat bir temsil/tasarım haline gelir. Elbette sanat eserinde duyusal, kendine yeterli bir birlik oluşturabilir ve başka bir şeyi işaret etmeksizin anlamını kendi içinde taşıyabilir; yani sanat eseri, müzik sanatında olduğu gibi, salt *ifadesel* olabilir. Ama yine de anlam üreten bir yapı (eklemlenme), nasıl olursa olsun, tasarımsal karakterinden kaçamaz. Şekillendirilmek suretiyle bir *nesne* özelliği kazanan duyusal, bir yandan düşünüme yol açabilen bir anlam birliği edinirken; öte yandan da bir şeyin *temsili* haline gelir.

Şunu mu söylemeliyiz: Belli bir *biçimsel* düzenlemenin, kendisini *içerik* olarak sunabilmesi ancak temsil/tasarım aracı-

47 Heidegger: *Nietzsche*, Cilt I, s. 115.

lığıyla mümkün olmaktadır. Böyle olduğunda, sanat eseri tinsel varoluşu bakımından, her türden anlamlayıcı nesnelerle aynı ortak kaderi paylaşmak durumundadır. Bu ortak kader, temsil/tasarım kavramına içkin olan *semiyotik* ikiliktir: *temsil edilen* (gerçeklik) ile *temsilin kendisi* (sanat eseri) arasındaki ayrım. Adorno bu tasarımsal çelişkiyi şöyle dile getirir: "Sanat hem kendisi-için-varlıktır hem de değildir." Yani sanat eseri hem kendisi olarak var olur hem de kendisi dışında bir şeye gönderimde bulunur. Eser, bir yandan ifadesel boyutu içinde, şekillenmiş duyusal olarak yalnızca kendisini gösterir ve o kendisi-için varlık olur; ama öte yandan temsil edici boyutu içinde, eser kendisi olmayan bir şeyi gösterir ve bundan ötürü kendisi-için-varlık olmanın ötesine geçer.

Sanat kavramının kendisini tartışma konusu yapan modern sanat, sanatı temsil edici işlevinden, bir şey anlamlama zorunluluğundan kurtarma girişimi ile karakterize olur. Fakat sanat eserinin bir temsil/tasarım olarak görülmesi, temsil edici olmayan sanatların (müzik, mimari) varlığına rağmen ve modern sanatın temsili bünyesinden atma girişimine rağmen yine de her sanat eseri için geçerliliğini korumaktadır. Adorno'ya bakılacak olursa, temsilin reddi asla tamama erdirilemez. Çünkü sanat bir yandan kendi dünyasını yaratmak suretiyle verilmiş gerçekliği olumsuzlarken, öte yandan sanatın anlamı da ancak olumsuzladığı gerçekliğin bir dönüştürülmesi olarak mümkündür. Temsili reddetme girişimi, özgürlüksüzlük olgusundan bir kaçıştır ve bunu ifade eder. Buna karşılık sanatın özgürlüğü de ancak dünyevi özgürlüksüzlüğü yansıtması aracılığıyla gerçekten anlaşılabilir. Sonuçta temsil/tasarım sanat eserinin özsel bir niteliği, onun varlık tarzı mıdır? Yoksa sanat eserinin yalnızca bir uğrağı, *ifadeyi* mümkün kılan bir uğrağı mıdır?

Temsil/tasarım, genel olarak, işlevselliği içerisinde anlamlandırdığımız bir terimdir: Kendisi dışında bir şeyi işaret eden (anlamlayan) veya başka bir şeyin yerini tutan şey. Batı kültürüne özgü görme ve düşünme tarzında temsilin merkezi bir yeri vardır: Bir şeyi başka bir şey çerçevesinde görme, bir başka şeyin yerini tutan şeyin deneyimi ve bilgisi. Temsile içkin bu ikilik, aslında insan deneyiminin ikili doğasını yansıtır

ve ona dayanır: İçsel ve dışsal, zihin ve gerçeklik. Tasarım deneyimin bu iki öğesi arasındaki bağıntıyı belirtir. Bu bağlamda temsil, öznenin gerçekliği kendine yeniden sunumudur. Temsil/tasarım bu şekilde insan deneyimine ilişkin bir terim olarak alındığında, bir şeyin özneye (bilince) verildiği tarzı belirtir; dolayısıyla bilinçte mevcut olan şeye, bilince içkin olan şeye işaret eder. Fakat sanatsal tasarım, bu türden *zihinsel* bir tasarım değildir; o, bir şeyin duyusal göstergesi olacak şekilde sanatla meydana getirilmiş, *yapılmış* bir tasarımdır. Kant sanatı bir şeyin *güzel tasarımı* olarak tanımlamakla bu ayrımı belirtir: "Doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şeyin güzel tasarımıdır."[48] Burada sanatsal tasarımın yapılmış olma özelliği vurgulanır. Sanat eseri onu yaratanın öznel bilincinden ayrılmış, duyusal olarak verilmişliğe sahip bir varolandır. O halde, sanat eseri, bağımsız, kendi başına varolan bir şey olarak *tasarım*'dır.

Fakat sanat eserini bir şeyin *yapılmış* tasarımı olarak gördüğümüzde, ister istemez, "şey" ile "şeyin tasarımı" arasında bir ayrım yapmak zorunda kalırız ve tasarımı, şey ile ilişkisinde bir *replika* (kopya, taklit) gibi görmeye yöneliriz. Bu durumda temsil/tasarım, sanat eseri ile ona dışsal olan bir başka şey arasındaki bağıntı şeklinde anlaşılır. Bu başka şey, doğanın veya gerçekliğin bir yönü olabilir. Sanat eseri doğanın veya gerçekliğin bir yönünü yeniden sunar (*re-present*) veya yeniden üretir. Bu bağlamda sanat kimi zaman "güzel doğanın taklidi" olarak anlaşılmıştır. Sanatın bir şeyin *yapılmış tasarımı* olması, onu hem başka türden temsillerden ayırt eden hem de başka türden temsillerle birleştiren özelliğidir. Kendi başına var olan bir tasarım olarak sanat eserinin kendine özgü özelliğini görmek için; eserde gerçekleşen temsil etme bağıntısının kendisine bakmamız gerekir.

Temsil/tasarım teriminin kökeni, Grekçe "*mimesis*" sözcüğüdür. *Mimesis*, doğayı taklit etme, doğaya öykünme, Greklerin teknik bir buluşudur: Bir şeyi başka bir şeyin tipine özgü bir tarzda meydana getirmek. Sanatın kökenine yöneldiğimizde,

48 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1968, pr. 48. s. 246.

mimesis'in doğanın kendisi kadar eski olan ilk buluşlardan biri olduğunu görüyoruz. Burada doğa ile sanat arasındaki bağıntı *mimesis* bağıntısı olarak karşımıza çıkıyor. Gadamer, "Mimesis, kozmos diye adlandırdığımız düzenin mucizesini açık kılar"[49] demektedir. Bunun anlamı şudur; doğanın düzenini, onu taklit ederek *tanırız*. İnsanın doğaya ilişkin ilk *görüsü, mimetik* yakınlıklar çerçevesinde şekillenir ve bu yakınlıklar da duygudaş cazibelerin çekim gücü ile işleyebilir. Bundan ötürü, *mimesis*, insan ve doğa arasındaki duygudaş ve buyurucu olmayan bir benzeşme bağıntısını içerir.

"Doğa benzeşimler üretir." (Benjamin). İnsan da benzeşim üretme yeteneği ile doğanın düzenine öykünerek onu tanır. İnsan ilkin kendini doğaya benzeterek, doğayı kendisi için görünür (anlaşılır) kılar. *Beden* göstermek istediği şeyin biçimine girmeye çalışarak, ona öykünerek, bir gösterme aracı haline gelir. Bu tür bir benzeşim yaratma etkinliği içinde, doğanın mucizesi sanatın mucizesi ile örtüşür. Bosanquet sanatsal taklitten söz ederken insan zihninin bir sihire sahip olduğunu ve bu sihirle gerçek şeyin veya olayın ruhunu çekip çıkardığını ve onu kendisine uygun bir başka ortama, bir mağara duvarına veya altın bir tabağa, verdiğini söyler.[50] İşte bu, *mimesis*'in sihirli gücüdür. Burada mucizevi olan, şeyin kendisi değildir artık; fakat insanın ondan çıkarıp aldığı ve ondan bağımsız olarak işleyip yeniden yarattığı *görünüş*'tür. Bu görünüş şeyin bir görünüşü olmakla birlikte, insan bu görünüşte, artık doğayı değil *kendisini* bulur. Sanki doğanın insana buyruğu şu olmuştur: Olduğun şey olman için beni *taklit et*! İnsan bu buyruğu yerine getirmek için sanatı icat etmiştir.

Mimesis kavramı Grek dünyasında ilkin Platon'da, metafiziksel bir kategori olarak karşımıza çıkar. Platon her sanatın *mimesis* (taklit) olduğunu söyler ve hakikat ile metafiziksel ilişkisi içinde sanata *aşağı* bir konum verir: Sanat hakikatten daha az değerlidir; çünkü o hakikatten iki derece daha uzaktır: Gö-

49 Gadamer, Hans-Georg: *The Relevance of The Beautiful*, Çev.: Nicholas Walker, Cambridge University Press 1986, s. 101.

50 Bosanquet, Bernard: *Three Lectures on Aesthetic*, Macmillan: Kraus Reprint Co. New York 1968, s. 50.

rünüş (*phainomenon*) İdeanın bir *mimesis*'idir ve sanat da bu görünüşün bir *mimesis*'idir. Platon elişçisinin meydana getirdiği ürünleri de İdeadan pay alan görünüşler gibi, *birinci* dereceden taklit sayar ve bunları "benzerini-yapma" sanatına (*tékhne eikastike*) dahil eder. Ressamın ve şairin sanatını ise "görünüşünü yapma" anlamında *phantasma* sanatı olarak ayırt eder. *Phantasma* sanatı, imge yaratma etkinliği, *ikinci* dereceden taklitler meydana getirir ancak. *Mimesis* kavramını yapılandırmada Platoncu düşünüşü kuşatan, bu metafiziksel hiyerarşidir ve burada ölçüt, hakikatle olan düzey ilişkisidir.

Platon'da sanatsal *mimesis* kavramı ilkin "*Kratylos*" diyalogunda ortaya çıkar. Platon dilin doğa (*phusis*) ve gerçeklik (*ta onta*) ile bağıntısını araştırırken; *mimesis* kavramını konuşulan dile uygular ve ad ile adlandırılan arasındaki bağıntının *mimetik* olduğunu söyler. Ad, adlandırılan şeyin *mimesis*'idir, taklididir. "Demek oluyor ki, ad nesnenin sesle yapılan öykünmesinden başka bir şey değildir. Bir kimse, sesle her öykünüşünde nesneye öykünüyor ve adını söylüyor."[51] *Kratylos*'da adlandırma ve dolayısıyla belirtme *mimetik* bir göstermeyi içerir. Ad nesneyi, *mimetik* bir şekilde, "elden geldiğince benzeterek" gösterir (*belirtir*). Belirtilecek şeyi belirtmek için benzeyen bir taklit en uygun yoldur. Burada *mimesis* benzerin benzere yüklenmesi olarak anlaşılır: "Erkeğin benzerliğini erkeğe, kadının benzerliğini kadına yükleriz." (*Kratylos*: 430b). Aynı şekilde resim sanatı da bu anlamda bir *mimesis*'tir. Resimler de şeylerin taklitleridir ve onlarda da benzer benzere yüklenir. Fakat resmin *mimesis* olarak anlaşılmasının koşulları farklıdır. Her iki taklit (resim ve ad), uygulandıkları nesneler bakımından birbirinden ayrılır. Diyalogda Sokrates, resim-nesne bağıntısını ad-nesne bağıntısı ile karşılaştırırken, onlar arasında bir ayrım yapar: Bir adın bir nesneye atfedilmesi veya yüklenmesi hatalı veya hatasız olabileceği gibi, doğru veya yanlış da olabilir; buna karşılık bir resmin bir nesneye yüklenmesi yalnızca hatalı veya hatasız olabilir. (*Kratylos*: 430d).

Bu ayrımın belirttiği şey şudur: Resim sanatı, var olan şeylerin duyusal özellikleri (*görünüşleri*) ile ilişkili iken; dil, doğru

51 Platon: *Kratylos*, Çev.: Teoman Aktürel, *Diyalogları* içinde, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s. 239 (423 b).

adlandırma işlevi içinde, var olan şeylerin *özü* (*ousia*) ile ilişkilidir. Doğru adlandırma, her bir şeye, ona ait olanı benzediği şekilde yükler. Böyle bir durumda, adın *mimesis* aracılığıyla ve *mimesis* olarak sunduğu şey, adlandırılan nesnenin *özüdür*. "Adın doğruluğu nesnenin özünü göstermesine dayanır." (*Kratylos*: 428d) Benzer benzere doğru şekilde yüklendiğinde, ad, olduğu şekliyle gerçekliğin bir taklidini verir. O halde *mimetik* adlandırma, bize şeyin *hakikatini* verebilir. Buna karşılık sanatsal *mimesis*, benzeri benzere yüklerken şeylerin duyularla algılanabilen bir *görünüşünü* verir yalnızca; *mimetik* adlandırmanın yaptığı gibi şeylerin özünü, hakikatini bize bildirmez. Bu yüzden resimde benzerin benzere yüklenmesi sadece hatalı veya hatasız olabilir ama doğru veya yanlış olamaz. Burada "hatasızlık"ın hakikatten farklı bir şey olduğu görünmektedir. Hatasızlık şeylerin *görünüşüne* ilişkin hakikati belirtir gibidir, yoksa şeylerin altında yatan özlerine ilişkin hakikati değil. Hatasızlık bir anlamda, görünüşe-göre-hakikattir; yani görünüşün (imgenin, resmin) görünüşü olduğu şeye uygunluğudur.

Burada karşımıza çıkan, hem gerçekliğin belli yönlerini model alan ama yine de bunları hakikati içinde kavrayamayan bir *mimetik* sanat anlayışıdır. O halde Platon'un bakış açısından, sanatsal temsilin/tasarımın belirleyici özelliği, onun hakikati sunamayışıdır. *Mimesis*'in genel alanı içerisinde doğruluk ve yanlışlığın imkânı olsa da, hakikat yine de sanata ait olamaz. *Devlet*'in X. Kitabında ileri sürülen tartışmalı (ve sanatın felsefeye yakalandığı, kötü-ünlü) sanat görüşü de bu doğrultudadır: "Resim her şeyin nesini vermek ister? Olduğu gibi mi yapar bir şeyi, göründüğü gibi mi? Görünenin benzetmesi midir, gerçeğin kendinin (hakikatin) mi?"[52] Sorunun karşılığı bellidir: Resmin yapmayı amaçladığı şey, olduğu şekliyle gerçekliğin (*ta onta*) taklidi değil; fakat *göründüğü* şekliyle *görünüşün* taklididir. Platon'a göre görünüşün bilgisi bize gerçek varlığın bir bilgisini (hakikati) vermez. Şeyin görünüşünün *mimetik* imgesi, *phantasma*, ne hakikat olabilir ne de hakikati taşıyabilir. Çünkü hakikat ve gerçeklik duyusal alanın ötesinde bulunur. Resim sanatının,

52 Platon: *Devlet*, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1962, s. 446 (598b).

benzetmesini (*mimetik* sunumunu) yaptığı şey, benzetilen şeyin gerçek varlığı değildir; fakat yalnızca şeyin göründüğü şekliyle "görünüşü"dür. Resim görünenin benzetmesidir, gerçeğin kendisinin değil: "Demek ki benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa, bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir." (*Devlet*: 598b).

Devlet'in sanata ilişkin *resmi* görüşü bize şunu bildirir: Sanatsal tasarım, felsefi hakikati, gerçek varlığın bilgisini sunamaz. Sanatsal tasarımın belirleyici özelliği onun hakikati sunamayışı olsa da; yine de Kratylos'ta tartışılan *mimesis*'in genel alanı içerisinde, sanatsal tasarıma benzerin benzere hatalı ya da hatasız şekilde yüklenmesi anlamında bir hakikat öğesi atfedildiğini görüyoruz. *Mimetik* sanat, benzeri benzere yüklerken gerçekliğe ilişkin bir *hakikat* aracı oluşturmasa da; benzerliği kullanarak, *mimetik* bir gösterme ile gerçekliği imler. Görünüş yaratma sanatı (*phantasma* sanatı), görsel olarak organize edilmiş bir alanı, şekli ve rengi kullanarak şeylerin benzerini yapma işidir ve bu şekilde meydana getirilen *mimetik* imge, görsel bir *imlemeye* sahiptir ve dolayısıyla *semantik* bağımtısallık anlamında bir hakikat öğesi içerir. *Mimetik* imge hakikat içeriğinden yoksun olduğuna göre, nesnesi ya da modeli ile doğruluk ya da yanlışlık bağıntısı *olmayan* bir bağıntıya (bir anlam bağıntısına) sahip olmalıdır. Nitekim *"Kratylos"*ta Sokrates, *mimetik* imgelerin imgesi oldukları şeyler ile aynı özelliklere sahip olmaktan ne kadar uzak olduğunu belirterek, "*Mimetik* imgeler için farklı bir hatasızlık ölçütü aramamız gerekmiyor mu?" diye sorar.

Bu ölçüt, hakikatin bağımtısallık karakterinde bulunabilir. Hakikat kapsadığı öğeler bakımından bir uygunluk bağıntısı (*homoloji*) gerektirir. Sanatsal *mimesis*, şeyin *özünü* (hakikati) sunamıyor olsa da, yine de sunum ile sunumu yapılan şey arasındaki uygunluk (*homoiosis*) anlamında bir hakikat öğesi içerir. Bu sorunu irdeleyen Andrew Benjamin'in belirttiği gibi, Platon'un sunduğu şekliyle, "sanatsal mimesis'te bir uygun olma (*propriety*) anlamı, uygun olana (*proper*) ilişkin bir anlam vardır. Platon krallığın, cesaretin vb. hakiki doğasını sunan hikâyeler anlatmanın ve bunu yadsıyan hikâyeler an-

latmanın imkânını kabul eder."[53] Benjamin, "uygun olan"ın, Platoncu dilde, alegori olarak kavranabilen "içsel anlam" (*hupónoia*) olduğunu belirtir. Sanatsal *mimesis*, semantik doğasından ötürü, daima sunumda *gösterilen* ya da *bildirilen* bir içsel anlama sahiptir. Tikel bir hikâyenin altında onun kendine ait özsel, tekil içsel anlamı bulunur. Uygun bir hikâye, konuya özgü olan şeyi, iç anlamı, ona karşılık gelecek şekilde sunmayı amaçlayan hikâyedir. Burada da benzer benzere yüklenmelidir. "Bir hikâyede uygunluğun tanınmama riski olsa da, yine de uygunluk mevcut olabilir. Bundan dolayı edebiyat, şiir, görsel sanatlar, doğaları gereği sabit olmayan (değişken) kendilikler haline gelirler çünkü hakikatin tanınması artık temin edilememektedir."[54]

Resim sanatında da aynı durum söz konusudur. Resim sanatı gerçekliğe tutulan bir ayna gibi, sırf görünüşleri yansıtmaz, fakat onları anlam ve değerle doldurur; Sokrates'in kabul ettiği gibi, resim sanatı *ethik* nitelikleri *mimetik* biçim içinde cisimleştirme ve bildirme yeterliğindedir. ("Resim sanatı iyi ve kötü karakter biçimleri ile doludur.") Ressam da, filozof gibi, bir *paradigma*'ya (ideal model) göre iş yapar. Ressamın ideal modeli, kurmaca ve hayali olsa da, daima görünür olanın imkânlarına bağlanmak zorundadır. Görünüş-yapma sanatında anlam daima *tikel* görünüşlere bağlanmak zorunda olduğu için, "Ressamın ideal modelinin statüsü ve dolayısıyla resmettiği şeyin anlamı değişkendir. Ressam imge ile modeli veya orijinali eşleştirme çabası içinde olsa da, orijinalin kaynağını ve statüsünü tikel durumlar içinde açık bırakır."[55] Burada da hakikatin tanınması garanti edilemediği için uygunluğun tanınmama riski vardır.

O halde, *mimesis* durumunda içerilen tanıma, şeyin gerçek varlığına veya özüne ilişkin değildir, fakat uygun olana, içsel anlama ilişkindir ve bu da *mimesis* olarak sanatsal tasarıma bağımsızlığını kazandıran şeydir. Sanatsal temsil, kendi içyapısı içinde görüldüğünde, hakikat, temsil ile var olan bir şey arasın-

53 Benjamin, Andrew: *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, s. 23.

54 Benjamin: *A.g.e.*, s. 24.

55 Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2002, s. 130.

daki benzerlik veya uygunluk bağıntısı olarak belirir. Fakat bu bir aynılık bağıntısı değildir, görünüş yaratma sanatı, bu yönü ile kopya biçiminde aynı olanın yinelenmesinden (zanaatçının yaptığı sedirlerden) ayrılır. Çünkü *mimetik imge*, imgesi olduğu şeylerle aynı özelliklere sahip değildir. Böyle görüldüğünde, *mimesis*, kendisinden başka bir şey olarak orijinale (Platon'da "gerçek varlığa") bir gönderimi ima etmez; fakat iç uygunluğa sahip anlamlı bir şeyin *kendisi* olarak var olduğunu belirtir. O halde *mimesis* olarak sanatsal temsilin ayırt edici özelliği, temsilin temsil edilen şeyi kendi içine almış olması mıdır? Gadamer Platon'la ilişkilendirerek şunu söyler: "Sanattan söz ettiğimizde, temsilin doğasını oluşturan şey, temsil ile temsil edilen arasındaki ontolojik ayrım değil; fakat temsil edilen şey ile bütünsel özdeşliktir."[56] Sanatsal temsilde, temsil ile temsil edilen şey arasındaki mesafe aşılır: Sahnede canlandırılan komik olaylar, aslında "hayatın komedisi ve trajedisidir".

Kendi çerçevesi içinde görüldüğünde, sanatsal temsil, benzetme (görünüşünü yapma) yoluyla gerçekliği *gösteren* ve *imleyen* bir nesnedir. Fakat bir imleme nesnesi olarak o, gösterme *işlevinin* gerisinde ortadan kaybolan bir gösterge de değildir. Bir temsil olarak sanat eseri, salt temsil edici nesneler gibi, bizi kendi dışındaki temsil edilen şeye göndermez; bunun tersine temsil edilen şey sanat eserinde *ilk defa* kendi varlığına gelir. Yani bir temsil olarak sanat eserinin hakikatini, temsil edilen şeyde bulmayız; tersine temsil edilen şeyin hakikatini eserin içinde buluruz. Heidegger'in terimleri ile söylersek, sanat Varlıkta zaten var olan bir şeyi bize yeniden-sunmaz (temsil etmez); fakat bir şey meydana getirmekle, Varlıkta henüz var olmayan bir şeyi tesis eder. *Mimetik tékhne*, ikincil bir sunum, bir kopya biçiminde aynı olanın yinelenmesi, yeniden üretilmesi değildir; fakat bir şeyin tüm duyusal zenginliği içinde mevcudiyete gelmesini sağlamadır. Nitekim sanatsal temsilde, seyirci, temsilde mevcudiyete gelen şeyin ötesinde herhangi bir şey görmez: Sanatsal temsil anlamını kendi içinde muhafaza eder.

Kant, sanatı "bir şeyin *güzel* tasarımı" (temsili) olarak tanımlıyordu. Buradaki vurguyu şöyle yorumlamalıyız: *Güzel*,

56 Gadamer: *The Relevance of the Beautiful*, s. 121.

temsil edilen şeyde değil fakat o şeyin temsil edilme *tarzında* bulunur. Sanat eseri temsil etme (gösterme) işlevini, temsil edildiği düşünülen şeyden almaz; o, gerçeklik karşısında bu türden araçsal bir konum üstlenmez, çok özel bir tarzda gerçekliğe katılır ve gerçekliği kendi varlığına katar. Böylece sanat, kendine özgü *temsil etme tarzı* ile temsil edilen şeyin, nesnel bilginin hakikati *olmayan* bir hakikatine erişmeyi sağlayan bir yol açar. Bu yüzden sanat eseri bir imleme nesnesi gibi, ne tam anlamında bir şeyi işaret eder ne de tam olarak bir şeyin yerini tutar; o, daha ziyade kendine ait anlamlama işlevine sahip bir yapılanma içerisinde *kendi hakikatini* gösterir ve bu anlamda bir *"kendini-temsil"*dir. Kendini-temsil, sanat eserinin hakiki *mimetik* doğasıdır. Doğa ve sanat arasındaki *mimesis* bağıntısı, işte bu anlamda bir *mimetik yakınlık* bağıntısıdır. Sanat eseri kendini doğaya *benzeştirerek kendisi* haline gelir. Öyle ki, her sanat eseri tıpkı doğa gibi niçin var olduğu sorusunun cevabını kendi içinde taşır. Bir sanat eseri, kendisiyle ilgili, kendini gösteren imleri kendi üzerinde taşır. Anlamını kendi içinde tutan böyle bir imleme nesnesi *ifadesel*'dir. Sanat eserinin, bu şekilde, *kendini-imleyen* bir nesne olarak varlığa gelmesi, doğayı kendi içine alarak onun kendini söylemesini sağlayan bir dil yaratması, sanatın kökeninde *ifade* olduğunu gösterir. Sanatın doğadan ödünç aldığı şey, işte tam da şeylerin dilini konuşan bu saf *ifade*'dir.

Sanat bu *ifadesel* özelliğinden ötürü *tékhne*'nin genel alanından ayrılır ve *güzel sanat* olur. Güzel, ifadesel hale gelmiş duygudur. Güzel ifadeseldir, çünkü güzel, nesneden edinilen duygudur veya cisimleşmiş duygu olarak nesnedir. Sanat eseri, herhangi bir şeyi cisimleştirdiği, bir şeye duyusal olarak kavranabilir bir mevcudiyet verdiği *ifadesel* biçime sahip değilse, güzel değildir. Bu yüzden bir sanat eserinin güzelliği, bir temsil olarak onun niteliğine, onun bir modele benzer olmasına ya da kurala uygunluğuna ait değildir; fakat ifadesel biçimine yani duygu uyandıran yönüne aittir. İfadesel karakterinden ötürü *güzel sanat*'ta, bütün kavramsal düşünceyi aşan bir anlamla karşılaşırız. Sanat eseri ifadesel karakteri sayesinde, kendisini bir *nesne* olarak *bilen* özne çerçevesinde bilgi nesnesi haline getirilemeyen bir *öznellik* alanına ait olur. Kavramsal olarak nüfuz

edilemez kalan bu öznellik, bizim en iç varlığımız (özsel olarak ne ve kim olduğumuz), sanat eserinin ifade verdiği, yani görünüşe çıkardığı dünyada ve bu dünyaya bağlı olan temel duygulanımlarda bulunur.

Sanat eserinin imlediği şey, kendi dışında bulunan bir şey değildir; o, tamamen duyusala, duyusal imlerin düzenine içkindir ve bu *duyusal anlam* kavramsal olarak belirlenemeyen fakat kendisini yalnızca duyguya açık kılan (ifadesel) bir anlamdır. Fakat bu duyusal anlam bizim algımıza, hiçbir zaman, modern sanatın peşinde koştuğu *saf ifade* olarak erişmez. Çünkü duyusal, ancak *bir şeyin* duyusallığı olarak algımıza açık hale gelir. Gerçeklik alanında duyusal, "şey" kavramı ile belirttiğimiz doğal bir dayanak tarafından, onun bir niteliği olarak taşınır; başka bir ortama, sanatın alanına aktarıldığında, duyusal, dayanağını bu defa temsili nesnede bulacaktır. Çünkü duyusal ancak temsili nesne tarafından onun bir niteliği olarak taşınır olduğunda, yani o, tıpkı gerçek nesnede olduğu gibi, temsili nesneyi belirtir ve niteler hale geldiğinde, görüsel kavrayışımıza açık olabilir. Bundan ötürü sanat eserinin duygumuzun önüne koyduğu şey, hemen daima bir *temsili* biçime sahip bir nesne, yani bir *nesne* olarak şekillenmiş duyusal olacaktır. Görünen o ki, sanat eserinde, duyusalı şekillendirmenin ve duyusala ifade vermenin biricik yolu *temsili biçim*'den geçmektedir.

Şimdi, temsil, *nesnelliğin* alanına, şeylerin biçimini taklit ve tasvir etmek suretiyle şey durumlarının belirtimine aittir; buna karşılık ifade, *öznelliğin* alanına, duygunun açık kılındığı alana, gerçek insani duygulanımlara sahip olduğumuz ve halis insani bağıntılar oluşturduğumuz bir alana aittir. Sanat eserinde bu nesnel ve öznel yanlar, sanatsal yaratımın temsili biçime *ifade* özelliği kazandırması ile birlik haline gelir. Böylece sanatsal ifade gücü ile nesnel olanın içine kendini yerleştirmiş olan öznellik, eserin açık kıldığı dünya içinde ve bu dünya olarak görünüşe çıkar. Sanatçının gerçek dünya ile olan tikel duygulanım ilişkisi ve onun bu dünyayı görme biçimi, bu şekilde eser tarafından taşınır olur.

Dufrenne, estetik nesnenin (sanat eserinin) dünyasının, duygu uyandırıcı kategorinin dünyası olduğunu ve ancak bu

kategori aracılığıyla gerçek nesnelerin dünyası olduğunu belirtir: "Eser bizi duygulandırıcı olan aracılığıyla gerçek olana götürür. Nonfigüratif sanatlarda, gerçek olana ilişkin eserin telkin ettiği şey, temsiller halinde kristalize olmaz – duygulandırıcı niteliğin açtığı uzay boş kalır."[57] Demek ki, sanatsal temsil, onda neyin temsil edildiğini görmek için değil; fakat onda gerçek olanın ifadeselliğini okumak için bir çıkış noktasıdır. Sanat eserinin telkin ettiği anlam, naif algının doğrudan temsil edilen şeyde aradığı nesnel anlam (nesneyi tanıma) değildir; fakat temsil edilen gerçekliğin bu apaçık anlamından daha fazla bir şeydir. "Gerçek olan ile temsil edilmiş olan arasında, sıradan algı ile estetik algı arasındakinden daha fazla bir eşdeğerlik yoktur ve sanatın hakikati, böyle bir eşdeğerliği gerçekleştirmekten ibaret olamaz. Sanatın söylediği şey, gerçek olanın gerçekliği değil, fakat gerçek olanın sanat tarafından ifade edilmiş bir anlamıdır. Bu anlam hakikidir, çünkü gerçek olanın kendisi aracılığıyla görünür olduğu şey, duygu uyandırıcı boyuttur."[58]

İfade sanat eserinin *"fazla"*sıdır (*surplus*). Şüphesiz, eser bir nesneyi tam uygun bir şekilde, onun ne olduğunu açıkça tanımamızı sağlayacak şekilde temsil edebilir. Burada olup biten şudur: Sanatçı önündeki nesnenin biçimini taklit etmekte ve izleyici de eserin neyi imlediğini bu temsili biçim aracılığıyla tanıyabilmektedir. Fakat sanat eserinin güzelliği, temsilin *aslına* uygunluğuna, temsilin *temsil olarak* sahip olduğu niteliğe ait değildir; fakat temsil ile bağıntı içindeki bir "fazla"ya, eserin ifadesel boyutuna aittir. Ricœur'ün belirttiği gibi, "Eser bir nesneyi ya da bir çehreyi yakın bir benzerlikle temsil edebilir; fakat onun değeri, 'fazla' içerisinde sahici nesnesi ile eşleşmiş olmasında bulunur."[59] Bu açıdan bakıldığında, figüratif ve nonfigüratif sanatlar arasındaki ayrımın sanıldığından az olduğu görülür. Non-figüratif resmin aslında figüratif resmin asıl estetik boyutunu, temsil etme işlevi tarafından örtülmüş olan boyutu, serbest bıraktığı söylenebilir: "İçsel kompozisyon ilgi-

57 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 516.

58 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 516.

59 Ricœur, Paul: "Aesthetic Experience", *Philosophy &Social Criticism*, Cilt 24, no 2/3, Nisan 1998, s. 34

si temsil etme işlevinden çözülüp ayrıldığı zaman, bir dünyayı *görünüşe çıkarma* işlevi açık hale gelir; temsil etme bir defa iptal edildi mi, şu açık hale gelir ki, eser dünyayı temsil etmekten başka bir tarzda onu ifade eder; eser, dünyayı, sanatçının dünyayla olan tikel duygulanım ilişkisini görselleştirmek suretiyle ifade eder."[60]

Sanat yaratıcısı, yalnızca gerçek olanın biçimlerini taklit ederek değil, fakat içerisinde gerçek olanın ilk defa olduğu şey olarak görünüşe çıktığı *ifadesel* bir biçim yaratarak bir sanat eseri meydana getirebilir. Bu ifadesel biçim, sanat eserini, anlamını kendi içinde tutan bir imleme nesnesi haline getirir. Sanat eseri, o halde, ifadesi sayesinde kendisi olabilir. İfade aracılığıyla sanat eseri, "daima onu içine çekip almakla tehdit eden başkası-için-olma uğrağına uzak durabilir."[61] Burada eserin başkası-için olmasını, onun bütünüyle temsilin hizmetine girmesi ve anlamını kendi dışında, bir başkada, gerçek olanda, bulması şeklinde anlayabiliriz. Bu yüzdendir ki sanat eserinin ifadesel bir biçim yaratarak *kendisi-için* olması, ancak başka olanı, *gerçekliği*, olumsuzlaması ile mümkün olabilir.

Sanat eseri ifadesi aracılığıyla bir anlam uzayı açar ve bir dünyayı görünüşe çıkarır; eserin içinde açık kılınan ve gösterilen bu dünya, içinde yaşadığımız dünya ile bir karşıtlık ilişkisi içinde varlığa gelir. Çünkü eser ancak gerçek dünyadan geri çekilerek, onu yeniden şekillendirmek suretiyle bir dünya kurmayı başarabilir ve o zaman *kendisi* olabilir. "Sanat, sanatsal biçim düzeyinde, mevcut dünyaya karşıt olmasıyla ve bu dünyaya yardıma ve onu şekillendirmeye hazır olmasıyla, niteliksel olarak farklı bir varlık haline gelir."[62] Bu, öylesine bir farklılıktır ki, eser, gerçek dünyada kendisine hiçbir karşılık bulunamayan, yerine başka hiçbir şeyin konulamadığı, ikame edilemez bir *kendilik* olur.

Bu kendilik (eser ve dünyası) gerçekliğin bir parçası olarak gerçekliğe ait değildir; fakat sanatsal olarak yaratılmış *görünüşe*, yani *biçime* aittir. Eserin kendinin gerçekliği haline geldiği

60 Ricœur: *A.g.e.* s. 34.
61 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 164.
62 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 2.

estetik görünüş, eserin, reddettiği gerçekliğe karşı duruşudur. Gerçekliği reddetme, sanat için bir kaçış biçimi değil, fakat sanatın içsel bir niteliğidir. Platon, sanatın bir yanılsama ve aldanım dünyası meydana getirerek Devletin hakikatini tehdit ettiğini ileri sürdüğünde; bu karşıtlığın, her ne kadar Platon bu karşıtlığı olumsuz bir uğrak olarak görse de, sanatın özüne ait olduğunu göstermişti. Genel olarak alındığında, bu karşıtlık, kimi zaman gerçekliğin bir *olumlanması* ile sonuçlanabiliyor olsa da, aslında hemen her zaman "sanattaki mutlak özgürlüğün –tikel olan bir özgürlük– toplumsal bütünün süregiden özgürlüksüzlüğü ile çelişmesinin bir yansıması"[63] olagelmiştir.

İfade şeyleri görünüşe çıkarma gücüdür, görünüş yaratma sanatı olarak *mimesis*'in özü belki de burada aranmalıdır. Görünüş-yaratarak *kendini gösterme* ve bir dünya açma, sanat eserinin özsel doğasına aittir. Bu yüzden sanat, kendi bağlamı içinde alındığında, en baştan beri görünüş-gerçeklik karşıtlığını kendi içinde barındırır. Adorno bu karşıtlığı şöyle konumlar: "Sanat eserinin gözüyle bakıldığında, eseri çevreleyen gerçeklik, eserin zorunlu önkoşulu olmakla birlikte, yine de sanat olarak eserin özüne gerçek-dışı ve ilgisiz görünür. Eseri çevreleyen gerçekliğin gözüyle de, sanat eseri daha da gerçek-dışı ve hayalidir."[64] Adorno'ya göre bu, sanatın kurucu paradoksudur. Sanat eseri, gerçek-dışı olduğu ölçüde, yani empirik dünyadan farklı olduğu ölçüde gerçek olur. Buradan bakıldığında, sanat eseri ancak gerçekliği olumsuzlayan *görünüş* olarak kendisi olabilir, yani kendini gösteren saf görünüş olabilir. Ancak eserin bu görünüş-varlığı, yine de, gerçekliğin belirlenimli bir olumsuzlanması olarak, daima gerçeklik tarafından dolayımlanır. Eser ne yapsa ne etse, olumsuzladığı şeyin bir görünüşü, onun bir *replika*'sı olmaktan kaçamaz. Bu olgu, sanatta, sanatın çözmeye çabaladığı içsel bir problem olarak *ifade* ve *temsil* karşıtlığı halinde kendini gösterir.

Yaratım süreci içinde eser, aslında yalnızca kendi hakikatini, yani *güzel*'i arar; ama ne var ki, bunu ancak yaratmak istediği görünüş (biçim) adına olumsuzladığı gerçekliğin içinden

63 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 1.
64 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 390.

geçerek bulabilir. Sanatın gerçeklikten geri çekilmesi, o halde, aynı zamanda gerçekliğe doğru bir harekettir. Ortaya çıkan sanatsal görünüş, gerçek olanın öğelerini kendi tözünde barındırır ve bu şekilde *duyusalın* görünüşü olarak *gerçek* olur. Sanatın olumsuzladığı gerçekliğin içinden geçmesi, sanat eserinde, temsil edici olanın ifadeye doğru aşılması şeklinde kendini gösterir. Eserin kendinin gerçekliği haline gelmesi, temsili biçim içine taşınan dışsal gerçekliğin öznel ifade tarafından dolayımlanmış olmasına bağlıdır. Eser ancak o zaman kendisini *tamamlar* ve artık yalnızca temsil ettiği şeyin dolaysız anlamını sunmakla kalmaz, fakat o şeye ilişkin yeni bir anlam(a) üretir. İfade sanat eserinin başarısıdır; eserde, eser *aracılığıyla* denilmek istenen şeyi değil, fakat eserin *eser olarak* anlamını oluşturan bu başarıdır. Sanat eserinin anlamını, sanatçının düşünsel niyetlerinde, yani anlam verme ediminin öznelliğinde değil de uygun ifadesel biçimin bütünlüğü olarak eserin kendisinde buluyor olmamızın nedeni budur. Adorno, psikolojiden uzaklaşmış *nesnel ifade* olduğu ölçüde, taklidin sanat olduğunu belirtir. Ona göre, nesnel dünyanın bu ifadesel karakterini, insanın duyusal bilinciyle algılamış olduğu çok öncelere ait bir dönem olmuş olabilir, ama artık böyle bir şey yoktur. Günümüzde ifade yalnızca *sanatta* yaşamaktadır.[65]

İfade kavramsallaştırılamayan öznelliğin alanına aittir ama o yine de daima öznel olanın ötesine geçen bir sonucu amaçlar. Sanat eserlerinde ifade, "öznede öznel-olmayanı" belirtir. Nesnelleşme talebi, ifadenin özüne aittir. Elbette ifadeyi meydana getiren özne olmaksızın ifadenin nesnelleşmesi mümkün olmaz; fakat bu şekilde *öznel olarak* dolayımlanmakla nesnelleşen ifade, öznel olanı aşan bir nesnel nitelik olarak ortaya çıkar. Sanat eseri nesnelleşmiş ifadedir. Adorno bunu şöyle belirtiyor: "Nesnelleşmesi aracılığıyla ifade, özneden ziyade yapılmış olan şeyden çıkarak konuşan ikinci bir nesnel-olmayan töz haline gelir."[66] İfadenin öznel olanın ötesine geçme itilimi, ifadenin özüne aittir. Genelde, ifade, içsel olanı *dışsal olarak* gösterme özelliğinden kaçamaz; içsel olanın kendi adına değil de

65 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 163-164.
66 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 163.

ona verilmiş dışsal biçim adına var olan bir bileşen olduğu yerde, yani sanatta bile, bu böyledir. Çünkü biçim ya da cisimleşme olarak ortaya çıkmayan bir ifade yoktur. Bundan ötürü, sanatsal ifade daima *temsili biçime* gerek duyar: "Temsilin sanatın amacı olmadığını biliyoruz; çünkü eser yalnızca ifade etmek için temsil eder. İfade edilenle ilişkisi içinde temsil edilen hem bir araç hem de bir sonuçtur. İfade temsile yol açar; çünkü ifade temsile gerek duyar."[67]

Adorno'ya göre, ifadenin ideal örneği, söylemsel dilden tamamen farklı olan *sanatın dili*'dir. Sanatın hakiki dili, tıpkı doğanın dili gibi "sözsüz"dür. Anlamın *duyusala içkin* olduğu bir dilin *ifade* boyutuna yerleşmekle sanat, bir bakıma doğanın dilini konuşur hale gelir. Doğa nasıl konuşur? Doğa *güzel görünüşleri* aracılığıyla konuşur. Kendini görünüşe çıkaran bir şey olarak doğa güzelliği, doğada görünür olan bu nitelik, özel türde bir dil olarak tanımlanabilir ve bu dil sanatsal yaratım diline en yakın şey olarak görülebilir. Doğanın bu dilsel yeterliğini, bu konuşan niteliğini, Adorno, ifade diye adlandırır. Doğanın dili, Kant'ın "amaçsız amaçlılık" içeren düzenlemeler olarak gördüğü doğanın *güzel görünüşlerinde* saklıdır. İnsan tarafından yapılmamış bu türden amaçsız amaçlı bütünlerin *konuşmasını*, onların saf *ifadesel* karakterinde buluruz. Saf ifade dili, sözel olmayan, fakat bizzat şeylerin kendisinin konuştuğu sessiz bir dildir. Burada ifadenin hiçbir içeriği yoktur; o salt bir *bakış*'tır; çözülmeyi bekleyen bir soru olarak nesnelerin bize bakışıdır.

Duyusal malzemesini eklemleyerek bir biçim dili yaratan sanat, tıpkı doğa gibi, şeylerin sessiz dilini konuşmayı üstlenir. İşte sanatın taklit ettiği biricik şey, *saf ifade* olarak doğanın güzel görünüşlerinde saklı olan bu dildir. Sanat dilinin sahip olduğu bu *"doğa aura"*sından ötürüdür ki, sanatsal anlamlamada daima tanımlanamaz, derin ve gizemli bir şey kalır; sanat eserinin söylemsel dile indirgenemeyen anlam derinliğidir bu. Dil özüne ait olan *dolayım* karakterinden ötürü kendi kendisini söyleyemez; buna karşılık sanat tam da kendi kendisini söyleyen dildir. Sanat, özünde her şeyi dolayımlayan bir *dolayım* olan *belirtici* dili dışta bırakır ve salt dolaysız bir tarzda konu-

67 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 508.

şan *ifade* diline bürünür yani duyusal mevcudiyetin dilini konuşur. Kendi kendini söyleyen dil olarak sanat, ifadenin ideal örneğidir.

O halde, sanat eseri *ifadesi* aracılığıyla *kendisi-için* olur. Eserin kendisi-için olması, eserin tamamlanması ve kendi hakikatini bulmuş olması anlamına gelir, onun (nesnel) *gerçeklik* içinde kendi (öznel) *anlamını* oluşturduğu ve böylece hem kendinde hem de kendisi-için olduğu anlamına gelir. Sanat eseri ile ilişkili olarak hakikatten söz ettiğimizde, sanat eserinin gerçek olanı bizzat eserin kendisine göre şekillendirmek suretiyle, gerçek olana bir yol açma yeterliğini belirtmiş oluruz. Gerçek olana karşıtlığı sayesinde sanat, gerçek olanı *'konulmuş'*luğundan çıkarır ve olduğu şey olarak görünsün ve göründüğü şey olarak olsun diye, ondaki duyusal potansiyeli serbest bırakır. Konulmuş-olan-gerçeklikten farklı olmakla, sanat olumsuz bir şekilde şeylerin düzenini cisimleştirir, şeylerin bu düzeni içinde gerçek olan *hakiki yerini* bulur. Adorno şöyle söylüyor: "Biçim, gerçek hayatın öğelerini düzenleyen bir mıknatıs gibi işler, öyle ki bu işleyiş içinde bu öğeler estetik-dışı varoluşlarından uzaklaşıp başkalaşırlar. Fakat bu başkalaşma aracılığıyla bu öğelerin estetik-dışı özü sanat tarafından özümsenebilir (kendine mal edilebilir) olur."[68]

Eser ancak kendisi-için olduğunda kendini gösterir. Eserin kendini göstermesi, eserin ifadesi aracılığıyla bir dünya açmasıdır. Eserin bir dünya açması, gündelik gerçekliğin olağan akışını, hakikatin bir açımlanmasını mümkün kılmak için olumsuzlayıp aşmakla olur. Bundan ötürüdür ki, eserin *görünüş* olarak kurduğu dünya, salt bir *yanılsama* olarak kalmaz; gerçek olanı aydınlatan, gerçek olanın hakikatini açık kılan bir dünya olur. Olumsuzlama (Sanat) olumsuzladığı şeyi içine alıp onu dönüştürdüğünde, gerçek olanın *hakikati* de *değişir.* Sanatın meydana getirdiği eserin dünyası, elbette *görünüş* olarak var olur. Ama ne var ki, görünüş, temsili biçimi ifade haline getiren sanatın dehası aracılığıyla, şimdi gerçekliğin basitçe bir yinelenmesi değil; fakat gerçekliği anlamla dolduran bağımsız, kendi başına bir görünüş olmuştur. Hegel, *"görünüş"*ü sanat ve güzel ile şöy-

68 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 322.

le ilişkilendiriyor: "Burada bizi hayran bırakması gereken şey, resmin konusu veya gerçekliği değildir, tersine konuya ilişkin her türlü ilgiden bağımsız saf görünüştür. Güzelle ilgili kesin olan tek şey, güzelin kendisi için görünüş olduğudur; sanat da dış gerçekliklerin bu en derin saf görünüşünün sırlarını tasvir etmede ustalaşmaktır."[69]

Sanat eseri kendisi-için varlığını, kendine geri çekilen olarak sunar. Ama öte yandan eser, kendine geri çekilen olarak kendini-gösterme şeklinde varoluşa çıkar ve bu şekilde de kendini geri çektiği *gerçek dünyaya* geri döner. Eserin kendini göstermesi, daima onu gören, onu seyreden, onu işiten için var olması anlamına gelir. Her gösterim, gücül olarak, onu seyreden kimse için bir gösterimdir. Sanat eseri, ister temsili biçimi, isterse ifadesel karakteri içinde görülsün, daima onu seyreden kimse-için'dir. Bir ressam görülmesi için resim yapar; bir müzisyen işitilmesi için müzik yazar. Gadamer, "Sanatsal sunum, onu seyreden, onu dinleyen hiç kimsenin olmadığı yerde bile, doğası gereği, bir kimse için var olur"[70] demektedir. Eseri alımlayanlar için var olma, kendini gösterme olarak eserin özüne aittir. Eser, işte bu seyreden-için-olma uğrağı aracılığıyla, kendini geri çektiği gerçek dünyaya geri döner. Eserin gerçekliğe bu geri dönüşünde, eserin içkin *olumsuzlayıcı* hareketi edimsel hale gelir.

Sanat eserinin içkin olumsuzlayıcı hareketi, sanat eseri ile karşılaştığımızda, onun bizde yarattığı *duygu etkisi* içerisinde kendini gösterir. Sanat eseri, ifadesel karakterinden ötürü gerçek olanın hakikatini bize ancak duyguda ve duygu aracılığıyla sunabilir. Ancak duygu aracılığıyla sanat eserinin içkin ifadeselliği ile ilişkiye girebiliriz. Sanat eserinin kendisi-için varlığı, eserin ifadeselliğini açığa vuran dünyada bulunur. Sanat eserinin bizden talep ettiği estetik görü ile eserin açtığı dünyaya dahil olduğumuzda, sanatın dönüştürücü gücü, eserin duygu etkisinde kendini gösterir. Eserin içinden, eserin gözüyle baktığımızda artık *dünya* tamamen farklı görünür. Eser bizde yerle-

69 Hegel: *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Çev.: T. M. Knox, Oxford Clarendon Press 1975, Cilt II, s. 598.

70 Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*, The Crossroad Publishing Company, New York 1984, s. 99.

şik olan kavrayış ve duygulanış biçimlerini alt üst ederek, beklentilerimizi değiştirerek, deneyim dünyamızın güvenli dayanaklarını ayaklarımızın altından çekip alır.

Sanatın yapıcı olduğu kadar, belki de ondan fazla yıkıcı olmasının nedeni budur. Kendi içinde dingin ve huzurlu olmasına karşılık sanat eseri bizi huzurlu kılmaz, bizi değişmeye ve olageldiğimiz şey olmaktan çıkmaya iteler. Eserin yarattığı duygu etkisi, ben'in kendini aşmasının başlatıcısıdır; ben'in en yüksek imkânlarına doğru açılmasının, ben'in kendini *insanlığa* doğru aşmasının başlatıcısıdır. Bütün bunlar, biricik ve ikame edilemez tekilliği (bireyselliği) içinde var olan sanat eseri ile tekil (bireysel) bir duygu ilişkisine girdiğimizde olup biter. Sanat eserinde taşınan bu tekil duygunun özsel özelliği, paylaşılabilir olması, tümel olarak başkalarına iletilebilir olmasıdır. Sanatçının dünya ile olan tekil (bireysel) duygulanım ilişkisi, eserde nesnelleşmiş ve muhafaza edilmiş bir duygu durumu olarak, eser tarafından taşınır ve böylece başkalarına iletilebilir bir nitelik kazanır. Eserin tekilliği ile tekil (bireysel) bir duygu ilişkisi içinde seyirci, eserin dünyasına açılır ve orada muhafaza edilen duygu durumunu her defasında *kendi duygusu* olarak yeniden üretir, böylece bu duygu durumu, seyreden öznenin içinden onun ötesine geçerek insanlığın tümelliğine ulaşır. Duygunun tekilliği (bireyselliği), sonsuzca başkalarına iletilebilirlik kapasitesi ile tümelleşir. Sanat bu dönüştürücü gücünü, görünür kıldığı *şeyden* değil fakat şeyleri görünür kılma *yeterliğinden* alır. Ricœur'ün sözleriyle: "Eser, kendisinden çıkan bir yangın alevine benzer, bana erişir, benim öteme geçerek insanlığın tümelliğine erişir".

Sanat dönüştürücü gücünü, görünür kıldığı *şeyden* değil, fakat şeyleri görünür kılma *yeterliğinden* alır. Şeyleri görünür kılma yeterliği ile sanat, gündelik hayatımızda gizlenmiş kalan, varoluşumuza ait özsel olan şeyi görmemizi sağlar. Her halis sanat eseri, yarattığı *karşı-dünya* aracılığıyla, gerçek olanı konulmuşluğundan çözüp ayırır ve gerçekliğe ilişkin o zamana kadar asla görülmeyen imkânları önümüze getirir. Eserin karşı-dünyası içinde bir süreliğine kalmakla, "dünyada-olma"nın *yeni* bir tarzını keşfederiz. "Empirik dünya ile bütün bağlarını

tamamen koparmakla, sanat, bilinçsiz bir şekilde bu dünyayı değiştirme arzusunu ifade eder."[71] Sanat, elbette, dünyayı *edimsel* olarak değiştiremez, fakat mevcut dünyaya ilişkin yepyeni bir kavrayış ve duyuş biçimi sunmakla bu dünyanın *değiştirilebilir* olduğunu sürekli olarak bize duyumsatır.

Sanat eserinin, kendisi olmak için kendini geri çektiği gerçek dünyaya geri dönüşü işte bu şekilde olur. Gerçeklikten geri çekilme, nihayetinde gerçekliğe doğru bir hareket olur ve biz bu gidip gelmede sanatın gerçek olanın hakikatini *değiştirme* gücünü tanırız. Adorno sanatın toplumla ilişkisini irdelerken, sanatın yalnızca maddesel içeriğini toplumdan elde ettiği için toplumsal olmadığını; fakat esasında topluma karşıt konumundan ötürü toplumsal olduğunu belirtir. Sanata ilişkin toplumsal olan şey, onun düşünsel bildirisi (politik duruşu) değildir, fakat sanatın topluma karşıt olan içkin hareketidir.[72]

Sanat eserinin toplumsal etkisini belirleyen şey, demek ki, sanatçının kendi etkinliğiyle ilgili bilinci değil; fakat meydana getirdiği eserin statüsüdür. Bu statüyü belirleyen şey ise eserin topluma karşıt içkin hareketidir. O halde sanat eserinin etkisi, genelinde, onun gerçekliğe karşıt içsel hareketinin yoğunluğuna veya ölçüsüne bağlı olacaktır. Bu durumda, sanat eserinde gerçeklikten geri çekilme ve başkalaşma ne kadar fazla olursa, eserin şeylerin özünü açık kılışı da o kadar yoğun ve etkili olacaktır. Çünkü sanat eseri, gerçekliğin bir parçası ya da onun temsili bir ikizi olmayıp; ondan *başka* bir şey olmakla ancak, *hakikate katılır.* Sanat eseri kendi içinden ve kendi içsel kuruluşu aracılığıyla gerçek olan ile ilişkiye girer ve gerçek olanın hakikatini, eserin duyusal varoluşu içerisinde "görünüş" olarak açığa çıkarır. Sanat ancak fenomenal olarak, yani *görünüş* olarak hakikattir. Sanat eserinin hakikate bu tarzda katılıyor olması, onun empirik dünyaya *karşıt* konumunun, *değiştirici* gücünün kaynağıdır. Bu durumda sanat eserinde gerçeklikten geri çekilme, uzaklaşma, başkalaşma ne kadar fazla olursa; eserin hakikate katılması, yani onun gerçekliği *aydınlatması* da o ölçüde yoğun ve keskin olur. Dolayısıyla sanatın bakışında, gerçeklik-

71 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 253.
72 Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 322.

ten uzaklaşma edimi ne kadar kararlı (azimli) ise, gerçekliğin eleştirisi de o kadar somut olur.

Ama ne var ki, yine de *her* sanat eseri temsili biçimi aracılığıyla, geri çekildiği gerçekliğe bağlanır. Yukarıda ileri sürülen sav, sanat eserinin içsel yapılanması çerçevesinde görüldüğünde; *temsil*, bu defa da sanatın kendi hakikatine erişmesinde bir engel olarak ortaya çıkar. Eserin kendisi olmak için kendine geri çekilme talebi, daima dışsal olanı ileri süren esere içkin temsil etme işlevi tarafından engellenir. Oysa ki eserin temsil etme işlevi ne kadar aza indirgenirse (gerçeklikten kopuş ne kadar derin olursa), onun gerçek olanı aydınlatması ve dünya üzerine kavrayışı da o ölçüde artacaktır. Görünen o ki, gerçek olanın gerçekliğini taklit etmeyi ne kadar reddederse, sanat eseri o ölçüde kendisi olabilecektir.

Dufrenne, içerikten çok üslûba, apaçık bir imlemeden çok duyusal tarafından sunulan ifadeye dikkat yönelten estetik devrim sonrası, plastik sanatlarda konunun öneminin tartışılır hale geldiğini belirtir. Artık eserin değeri, konusunun önemi ile veya eserin güzelliği, modelinin güzelliği ile ölçülmez olur. Bir natürmort, bir dini resim ya da bir epik ile aynı itibarı talep etmektedir. Gerek nesnelerin taklidi gerekse idealleştirilmesi artık bir ölçüt olmaktan çıkmıştır. Saf resim ve saf şiir, konuya bağımlı olmaktan çıkmayı düşlemekte ve saf ifade olmayı istemektedir. Dufrenne'e göre bu durum şu olgudan ileri gelmektedir: "Sanat en güçlü şekilde kendinin bilincine vardığında ve böylece tam anlamında sanat haline geldiğinde –yani kendi ses, renk, biçim dilini keşfettiğinde– o, aynı zamanda temsilin kendisini içine attığı tehlikenin de farkına varır."[73] Sanatın özerkleşmesi ile birlikte, sanatsal biçimler artık mitlerden veya dinden, metafizikten veya gelenekten elde edilmez; bu biçimler her sanat alanının kendisine içkindir. Sanatın ifade edeceği önceden konulmuş hazır malzemeden, tasvirler ve şekillenmelerden bağımsızlaşarak, tamamen özgür, saf yaratıcı ve üretici sanat haline gelmesi, sanatın bakışını kendi üzerine çevirmesi ile sonuçlanır. Sanatın bakışı kendini oluşturan araçlara çevrilir ve bu araçları oluşturan sınırlılıklar üzerinde toplaşır.

73 Dufrenne: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, s. 312-313.

Modern sanatı karakterize eden bu öz-eleştirel bakış açısından, sanat, özellikle de temsili diye adlandırılan sanatlar, salt temsilin hizmetinde bir araç olma riski taşır. Böylece sanatın güçlerini serbest bırakma yönünde temsilden kaçış, modern sanatın başlıca bir eğilimi haline gelir. Temsili reddetme, *mimetik* nesne olarak sanat eserini, herhangi bir şeyi imleme zorunluluğundan kurtarma anlamına gelir ki, bu da bir imleme nesnesi olarak onun her türden dışsal belirtimden boşaltılması ile mümkündür. Duyusal cisimleşme olarak ortaya çıkmayan bir ifade, yani biçim almayan, biçime bürünmeyen bir ifade mümkün olsaydı, modern sanatın bu öngörüsü gerçekleşebilirdi. Ama ne var ki sanatm tarihi boyunca sanatsal ifade, daima kendisini temsile ("taklit"e) yönelik şekilde nesnelleştirmiştir ki, bu da, bir yandan nesneyi ikileştirmek öte yandan da nesne ile olan yarılmayı, uçurumu kapatmak şeklinde süregiden tarihsel çabanın, sanatm *özüne* ait olduğunu gösterir. Bu da şunu belirtiyor ki, sanat eserinde temsili biçim ile ifade arasındaki çatışkı çözülemez olarak kalır. Sanat eserinin iç dinamiğini oluşturan şey de işte budur.

EK BÖLÜM

Felsefi Estetik: Bir Tarihçe

Estetik sözcüğü, Grekçe *aisthētikē epistēmē*'nin kısaltılmış halidir ve duyu, duyum ve duygu ile ilişkisi bakımından insan davranışının bilgisi anlamına gelir. Bu anlamda estetik, insanın duygusunun nasıl belirlendiğinin bilgisidir. İnsanın duygusunu belirleyen şey, duygunun kendisine yöneldiği şey *"güzel"*dir. Dolayısıyla estetik, güzel ile ilişkili olarak insanın duygu durumu üzerine ve insanın duygu durumu ile ilişkili olarak güzel üzerine düşünümdür. Güzel, *doğaya* veya *sanata* ait olabilir. Sanat kendi tarzında güzeli meydana getirdiği için, sanat üzerine düşünüm de estetik diye adlandırılır.

Platon. Batıda güzel ve sanat üzerine sistematik felsefi düşünmenin tarihi Platon ile başlar. Gelecekteki sanat incelemelerinin çevrenini belirleyen temel kavramlar, ilkin Platon (ve ardı sıra Aristoteles) tarafından ortaya konulmuştur. Fakat ilginç olan, estetik tarihinde temel bir rol oynayan Platon'un, sanata özerk bir değer vermeyi reddetmiş olmasıdır. Platon'a göre, felsefenin akılsal düşünce ile keşfetmesi gereken, dünyanın bir metafizik ve *ethik* düzeni vardır ve sanat bu düzenin *doğru* bir tasarımını verebilirse ancak bir değere sahip olabilir. *Devlet*'te (*Politeia*), sanat, entelektüel bir değer olarak değil fakat filozof-yöneticinin *ethik*-politik bir kaygısı olarak ele alınır. Bu yönde Platon'un sanatı olumsuzlamasının belli başlı gerekçeleri şunlardır: Sanat taklit edicidir, tikellerle ilişkilidir ve ahlak-dışıdır. *Devlet*'te sanatlarm gençlerin eğitimindeki rolünü irdelerken; gençlere iyi şairlerin eserlerini okumalarını öğütler. İyi bir şiir, gerçekliği doğru şekilde temsil eden ve izleyicisi üzerinde, ona

iyi bir karakter kazandıracak şekilde etkide bulunan şiirdir. Buradaki ölçüt, gerçeğe uygun temsilden çok, ahlaki etkidir. Bazı mitik masallar doğru değildir ve gençlere anlatılmamalıdır. Bu tür masallar dinleyenlere zarar verir (378a).

Şair anlatacağı şeyi iki tarzda anlatabilir: ya doğrudan ya da taklit (*mimesis*) yoluyla. Burada *mimesis*, kişileştirme ya da dramatik karakterizasyon anlamındadır. O halde iki tarz şiirsel söylem vardır: Şairin kendi sesiyle konuştuğu ve şairin kendisini gizleyip başkasının ağzıyla konuştuğu; dilini anlattığı kişinin diline benzettiği tarz (393a-c). Şairin kendini bir başka karaktere benzetmek suretiyle dramatik bir rol oynaması, insanın gerçek hayatta da böyle bir kişiye benzemesine yol açabilir. Bu yüzden şair ancak iyi insanları, erdemli davranışları taklit etmelidir. Aksi takdirde, amaçları *mimesis* meydana getirmek ve izleyende hoşlanma uyandırmak olan bu kimselerin ideal devlette yeri yoktur.

Grekler hem sanatı hem de zanaatı aynı sözcükle adlandırıyorlardı: *tékhne*. Zanaat, beceri, uzmanca bilgi (yapmasını bilme) anlamına gelen *tékhne*, hem araç gereçler imal etme hem de güzeli meydana getirme tarzının bilgisi olarak anlaşılabilir. Platon da bugün güzel sanat diye adlandırdığımız şey için ayrı bir ad kullanmaz ve onu üretici *tékhne*'ye dahil eder. *Sofist*'te (265-266), Platon üretici *tékhne*'yi ikiye ayırır: Gerçek nesneler meydana getirme ve imgeler (*idola*) meydana getirme. İmgeler meydana getiren *tékhne*'de, taklitçi, modeliyle aynı özelliklere sahip halis bir benzerlik (*eikon*) meydana getirebilir veya orijinale yalnızca benzer görünen bir görünüş (*phantasma*) meydana getirebilir. Fakat her iki durumda da imgeler, orijinallerini taklit eder ama onların işlevini yerine getiremez. Bu yüzden yanlış bir taklit, yani aldatıcı görünüşler meydana getirme, *mimetik* sanatın bir özelliğidir. Dolayısıyla her taklit hem gerçek hem gerçek-dışıdır; hem varolan hem varolmayandır (240c). Öte yandan *Gorgias*'ta (463a-465a), *tékhne*'nin "iyi"yi amaçladığı ve "iyi"nin bilgisine dayandığı söylenir. Bu açıdan bakıldığında güzel sanatların, *tékhne*'nin gereklerini yerine getirmediği görülür. Çünkü bu sanatların amacı, izleyicilerini daha "iyi" kılmak değil fakat onlara yalnızca haz vermektir.

Devlet'in Onuncu kitabmda, Platon'un sanatlara yönelttiği eleştirilerin merkezinde, imge meydana getirme sanatı olarak *mimesis* bulunur. *Mimesis*, gerçek bir şey olmayan, fakat bir şeyin imgesi olan bir şey meydana getirmedir. Hem şairler hem de görsel sanatçılar işte bu anlamda *mimesis*'in uygulayıcılarıdır. Bilgi sahibi birinin eseri imiş gibi görünse de *mimetik imge* hakikatten tamamen uzaktır. Platon *mimesis*'in doğasını açıklamak için İdealar (Biçimler) teorisine başvurur. Bir şeyin İdeası, onun öncesiz sonrasız, değişmeyen, gerçek Biçimidir. Var olan her şey, kendi öncesiz sonrasız Biçiminin bir taklididir. Şimdi, imal edilmiş bir duyu nesnesi, Platon'un örneğiyle, bir sedir, tek ve gerçek sedir ideasınm bir "taklit"i iken; bu tikel sedirin bir ressam tarafından yapılmış imgesi, sedirin belli bir açıdan görünen ikinci bir "taklit"idir. Ressam sediri olduğu gibi değil, fakat göründüğü gibi yaptığı için; onun yaptığı şey, gerçeğin değil görünüşün benzetmesidir. Bir tek olan gerçek sedir (İdea) İlahi yaratıcının ürünüdür, somut tikel duyusal sedirler işçinin ürünüdür, resim olarak sedir ise benzetmecinin ürünüdür. Benzetmeci sanatlar (*mimetikai tekhnai*), yalnızca tikellerle ilişkilidir, İdealarla değil; dolayısıyla da bize gerçeği vermezler, "gölgenin gölgesini" verirler yalnızca. Platon, alaycı bir şekilde, sanatçıyı, işçilerin yaptığı tek tek şeylerin hepsini yapan ama yaptıklarının gerçekliği kuşku götürür olan bir usta olarak tanımlar. Tıpkı dünyaya bir ayna tutma gibidir onların işleri: Görünürde bütün varlıkları yaratmış olurlar ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların. Ressam herhangi bir gerçek şey değil fakat yalnızca bir imge meydana getirir ve onun ürünü ikinci dereceden bir taklittir ve gerçekten iki defa daha uzaktır.

Böyle bir imge meydana getirmek, imgesi meydana getirilen gerçek şeylerin hiçbir bilgisini gerektirmez. Şairler yalnızca hayatın imgelerini meydana getirirler ve bunu yaparken, hayatta iyi ve kötü olan hakkında hiçbir doğru bilgiye gerek duymazlar. "Bütün benzetmeci şairler, başta Homeros olmak üzere, erdemin ve başka şeylerin imgelerini meydana getirirken, gerçeğin kendisine ulaşamazlar." (600e). Güzel şiir, yalnızca 'imge-yapma'dan oluşur ve bu da şairin gerçek olan hakkındaki doğrulara ilişkin bilgisizliğiyle birlikte gider.

Platon'un *mimetik* şiire saldırısı, aynı zamanda, bu sanatın *psükhe* üzerindeki etkileri ve toplum hayatında oynadığı rol ile de ilgilidir. Platon'a göre, *mimetik* şiir, ruhumuzun akıl yürütmeyi kullanan ve iyiyi gözeten yüksek bölümüne değil, fakat ruhumuzun akıl-dışı, "coşkun ve taşkın" bölümüne hitap eder. Ruhun bu heyecansal bölümü, gerçek hayatta ve benzetmelerdeki olaylara ölçüsüz şekilde tepkide bulunur. *Mimetik* şiire (özellikle tragedya'ya) en başarılı içeriği sağlayan olay türleri, bu yüzden, en aşırı heyecanlara yol açan, ruhu taşkınlığa salan olaylardır. Bu aşırı duygulanımsal etkiler aklın düzenini bozar. *Mimetik* şiir, ruhumuzun aşağı ve ağlayıp sızlamalı bölümünü tatmin eder ve sağlıklı bir ruhu yönetmesi gereken akılsal ve iyiyi arayan bölümü pahasına bu yönümüzü besler. *Mimetik* şiir, bizi, gerçek hayatta kaçınmamız gereken tepkilerin olumlu bir değerlendirmesine sürükler ve bizi akılsal yönümüzden saptırır. Kahramanların acı çektiğini görmekten hoşlanma duyarız; bizde hoşlanma uyandıran bu tepkileri değerli buluruz ve bu alışkanlık, gerçek hayatta akla ve iyiye olan bağlılığımızı aşındırır.

Sonuçta Platon, aldatıcı bir şekilde bilgi kılığına büründüğü ve insan ruhu üzerinde zararlı etkileri olduğu için, şiiri, ideal devletin dışına sürer. Ama yine de şiir sanatının insan ruhu üzerindeki gücünün farkındadır. Ruhun soylu, akılsal, iyiyi arayan bölümü tarafından yönetilen bireyler bile *mimetik* şiirin deneyimi tarafından güçlü bir şekilde etkilenirler (505c). Şiirin toplumsal hayat üzerindeki etkisi, izleyici kitlelere verdiği *hoşlanma*'dır. Platon, ruha derinden nüfuz eden bu etkiyi takdir etmekten geri kalmaz. Bir güzelliğe sahip olduğu ölçüde sanatın verdiği hoşlanma saf, katışıksız ve zararsızdır. Yasa koyucu rolü içerisinde filozofun gördüğü sorun, yaratıcı sanatçının, onun kendi iyisini genel iyiye tâbi kılmak suretiyle, toplumsal sorumluluğunun sağlanmasıdır. Bu yüzden Tanrıları ve iyi insanları öven şiirleri elde tutmayı önerir, Platon; çünkü bu tür şiirler dünyaya ilişkin doğru bir ahlaki görüş sunar ve yurttaşlara doğru karakter aşılamanın bir aracı olabilir (607a). Şiir, özünde, haz ve *mimesis*'i amaçlar; fakat şiir (sanat) kendisinin topluluğa ve insan hayatına yararlı olduğunu kanıtlayarak filozof yöneticiyi tatmin edebilirse, ideal devlette ona bir yer verilebilir.

Şiir nasıl meydana getirilir? Platon'a göre, şiir, 'yapmasını bilme' anlammda bir *tékhne* değildir. *Gorgias*'ta, Platon, bir seyirci kitlesine hoşlanma veren şey ile ilgili hiçbir ilkenin bulunmadığını ve bu pratiklerin başardığı şeyin, akılsal ilke veya bilgi ile ilişkili olmayıp bir tahmin işi olduğunu belirtir. Şiir insanın tutkulu, coşuma dayanan yönünün bir ürünüdür ve böyle olmakla akıl-dışı bir etkinliktir. Platon'un *Devlet*'ten kovduğu şiir perisini, *İon*'da işbaşında görürüz. Bu diyalogda, bir rapsod (dramatik canlandırma ile şiir okuyan kimse) olan İon, bilgiye sahip olduğu için sanatını başarıyla icra ettiğini ileri sürer ve Sokrates de bu iddiayı çürütmeye girişir. Sokrates'e göre "şairler, o güzel eserlerini bir sanatla değil fakat ilahi bir esinle, tanrısal bir telkinle yaratırlar" (534e). Şiirin gücü ilahidir: *"Mousa"* (şiir perisi) şairi cezbeder ve o artık Tanrı'nın kendisi aracılığıyla konuştuğu bir ağızdır sadece. Tanrı, tıpkı kâhinlere yaptığı gibi, şairleri de akıllarını başlarından alarak kendi sözcüsü haline getirir. Rapsod da aynı cazibeye kapılır ve bunu izleyenlere aktarır. Hiçbir aşamada, akılsal düşünce veya uzmanca bilgi, yapılan işin başarısını açıklayamaz. İon hayranlık uyandırıcı ve hattâ ilahi olsa da, sanatsal başarısı için hiçbir itibara layık değildir, çünkü o kendi "zihninin dışında"dır. Niçin başarılı olduğuna dair hiçbir açıklama veremez. Çünkü şair "hafif, kanatlı, kutsal" bir şeydir ve esinlenmeden, kendinden geçmeden, aklı başından gitmeden yaratamaz. Bu Tanrı vergisinden yoksun olanlar, mısra kuramaz ve kehanette bulunamaz (535b).

Yine, *Phaidros*'ta, Platon en büyük iyilikleri bu coşma yetisine, kendinden geçme yetisine (*"mania"*) borçlu olduğumuzu belirtir. Eskiler, kendinden geçme yetisinin, bilgelikten daha güzel bir şey olduğunu söylemişlerdir çünkü bu yetinin kaynağı Tanrı'dır. Şairin yaratımda bulunduğu zihin durumu da bu kendinden geçme yetisinin bir biçimidir. Bu *"Bakhus*'çu çılgınlık" olmaksızın gerçek şiir olamaz. Şiir perisinin esininden yoksun olan kişi, yalnızca becerisine güvenip şair olmaya kalkarsa başarılı olamaz. Ölçülü kişinin şiirini, coşku içinde kendinden geçerek yaratan kişinin şiiri gölgede bırakır (244a-245a). Platon, burada övgüyle söz ettiği bu kendinden geçme yetisinin, İdeaların akılsal seyrine götüren bir ön hazırlık olduğunu düşünür.

"Güzel" (*to kalon*), ilkin Sokratik bir diyalog olan *"Büyük Hippias"*ta ele alınır. Bu türden diyalogların yapısına uygun olarak, burada da aranan şey, güzel'in bir tanımı yani *tümel* güzel'in (kavramın) belirlenmesidir. Sorulan şey neyin güzel olduğu değil, güzelin ne olduğudur. İlk tanım şudur: Güzel, bir şeye *katılmakla* o şeyi güzel yapan şeydir (289d-e). Fakat burada, katılan şeyin katıldığı şeye uygun düşmesi gerektiği ortaya çıkar. Belli bir şeye uygun düşen şey onu güzel yapar. Güzel *uygunluk* mudur? Gelgelelim, "uygunluk" bulunduğu şeyleri güzel yapmaz, fakat yalnızca güzel gösterir (294d-e). Demek ki uygunluk öze değil *görünüşe* ilişkindir. Uygunluk güzelin kendisini tanımlamaz. O halde, hangi koşullar altında, güzel, bir nesnede cisimleşmektedir? Sokrates bu koşullara ilişkin iki imkân daha ileri sürer: Güzel, ya *yararlı* olana ya da görme ve işitme duyuları aracılığıyla *haz* veren şeye bağlıdır. Fakat yararlı olan, işe yarar olan, "iyi"yi dışta bırakabileceği için (kötülük yapmaya yarayan şeyler de vardır), "yararlı olan güzeldir" seçeneği ortadan kalkar. Güzel, görme ve işitme duyuları aracılığıyla haz veren şeydir (298a) şeklindeki tanım da kendi içinde güçlükler taşımaktadır: Güzelin nedeni tek tek duyular mı yoksa bu duyuların birliğine ait olan şey midir? Güzel, bu iki duyuda ayrı ayrı bulunmayan, fakat ikisinin birliğinde var olan şeye mi bağlıdır? Tek başına görme duyusu (resim) veya tek başına işitme duyusu (müzik) aracılığıyla bize haz veren şeyler var olduğuna göre; güzelin duyular için böyle ortak bir şeyde bulunduğu nasıl ileri sürülebilir? Böylece bir çıkmaza giren diyalog, veciz bir şekilde son bulur: "Güzel olan, zordur".

Burada ortaya konan, tek tek güzel şeyler ile kendinde güzel ayrımı, *Şölen*'de (*Symposion*) teorik bir belirlenim kazanır. Güzel, bu diyalogda, bilge kadın Diotima'nın sevginin doğası üzerine söylediklerini aktaran Sokrates'in konuşmasında ele alınır. Bu konuşmada, güzel, sevginin (*eros*) en yüksek nesnesi olarak konumlanır. İnsanın salt güzellikle karşı karşıya geldiği o an için, insan hayatının yaşanmaya değer olduğunu söyler Diotima (211d). Güzel sevgisi, bu yüzden, mutlak bir değerdir. *Şölen*'de, ideal sevgili, sevgi nesnelerinin bir hiyerarşisi aracılığıyla yükselen ve sonda bilgelik sevgisine ulaşan kişi olarak

betimlenir. Güzel sevgisine sahip bir insan, bedensel güzelden zihinsel güzele ve sonunda da kendinde güzele ilerleyebilir. Bu sürecin sonunda felsefi biçimde sevme aşamasına erişen kişi, doğada harikulade güzel bir şeyin görünüşünü yakalar; yani bizzat güzelin değişmez Biçimini (İdea) yakalar (210e). Her sevgi, bir tür verim ister; sevginin en yüksek biçimi, üstün bir nesne yakalar ve üstün bir verim üretir.

Platon'a göre, duyular dünyasında var olan somut şeylerin güzelliği değişebilir veya ortadan kalkabilir; bazılarına güzel görünen başkalarına böyle görünmeyebilir. Fakat güzelin bu zamansal cisimleşmelerinin arkasında, öncesiz sonrasız ve değişmez bir güzel Biçimi vardır. Onun bilgisine erişen kişi, güzelin özünü tanır. Platon, filozof olmayanların tek bir değişmeyen güzel Biçimi (İdeası) olduğunu kavrayamadıklarını söyler. Burada güzel İdeasının duyularla değil fakat ancak düşünce ile erişilebilir olduğu ima edilmektedir. Fakat bu tek ve değişmez güzel Biçimin varoluşu diyalektik olarak gösterilebilse de; onun dolaysız tanınması, duyulara açık tek tek güzel şeylerde aranmalıdır. Nitekim, sevginin bu en yüksek nesnesine erişme süreci, güzelin dolaysız tanınmasından geçmektedir. Böyle görüldüğünde, güzelin kendinde varlığı, güzel nesnelerle süregiden mutlak bir sevgi nesnesi olarak anlaşılabilir.

Diotima ve Sokrates, ruhta güzelin uyandırılması sürecinde, sanata bir rol yüklemezler. Platon'un burada sanatı güzelden ayırma eğilimi, onun güzele yüklediği metafiziksel değerden ileri gelir. Güzel İdeası tinsel-düşünsel bir karakter taşır; oysa sanat salt duyusaldır, görünüşlerle eğlenceli bir oyunudur. Bununla birlikte, Platon, *Sofist*'te, görünüşler meydana getirme sanatını icra eden mimarın, daha güzel görünmesi için gerçekliği değiştirdiğini ve güzel görünecek imgeler aradığını söyler (236a). Demek ki, sanatlar, güzeli (*to kalon*) çeşitli derecelerde cisimleştirebilmektedir. Ama yine de son sözü söyleyen felsefenin bakış açısıdır: "Filozof güzel şeyleri güzelin kendisiymiş gibi ele almaz".

Aristoteles. Platon'un sanat ve güzel üzerine düşünceleri, onun çeşitli diyaloglarına yayılmış bir durumda idi. Aristoteles ise sanat üzerine bağımsız bir inceleme ile karşımıza çıkmak-

tadır: *Poetika*. Edebiyat eleştirisinin teori ve pratiği üzerinde büyük etkisi olan bu eser, şiirin (sanatın) ne olduğu, niçin var olduğu ve nasıl meydana getirildiği üzerine felsefi bir incelemedir. *Komedya* bölümü eksik olarak zamanımıza ulaşmış olan kitapta, *tragedya* bağlamında, şiirsel yaratımın doğası ve kaynağı, şiirin doğa ve hakikatle ilişkisi ve şiirin amacı ve işlevi soru konusu yapılır.

Aristoteles'in ilk yaptığı, konusu olan şiir sanatını (*poietike*) tanımlamaktır. Aristoteles, *Metafizik*'te, bütün bilimlerin içine girdiği üç entelektüel insan etkinliği ayırt eder: Bilme (*theoria*), eyleme (*praxis*) ve yapma (*poiesis*). Şeylerin nasıl yapılacağı ile ilgili bir bilim olan *poiesis*, *Poetika*'da daha dar bir anlamda ele alınır: İyi bir şiir, özellikle de dramatik şiir meydana getirme etkinliği. Bu etkinlik, *yapma*'nın bir türü olarak *mimesis*'tir: Nesnelerin veya olayların benzetmesi, taklidi. "İster destan, ister tragedya, ister komedya veya dithirambos şiiri olsun..., tek bir açıdan ele alındıklarında bunların hepsi mimesis'tir, yani taklit sanatlarıdır." (1447a). Taklit edici sanatlar ikiye ayrılır: i) Renk ve çizgi aracılığıyla görünüşlerin taklidi, resim sanatı, ii) Ölçülü (vezinli) söz, şarkı ve dans aracılığıyla insan eylemlerinin taklidi, şiir sanatı. Şiir sanatı, taklit etme aracı bakımından (söz, melodi, ritm) resim sanatından ayrılır ve taklit ettiği şey bakımından da şiirle yazılmış tarih veya felsefeden ayrılır. Aristoteles'in asıl ilgilendiği şiir sanatı türleri, tragedya ve epik şiirdir.

Trajik şiirin doğası nedir? Bu soru doğrultusunda Aristoteles, şiir sanatını yalnızca maddesel, biçimsel ve etkin nedenleri içinde değil fakat nihai nedeni yani amacı bakımından da ele alır. Görsel sanatlar, müzik ve dans da dahil olmak üzere benzetmeci sanatların ve onların ürünlerinin paylaştığı ortak özellik *mimesis*'tir. Hem sanatçının sanatı hem de izleyicinin bundan duyduğu hoşlanma, *mimesis*'in doğal statüsünün bir yansımasıdır. Bu çerçevede Aristoteles'in *mimetik* şiiri ele alışının iki boyutu vardır: Bizzat sanat kavramı, sanatsal biçim ve birlik, insan yaşamının tasvirinde eylem ve karakter arasındaki bağıntı ve *mimetik* eserlerin bilişsel deneyiminde temel bulan estetik hoşlanma. İyi bir tragedya nedir ve onu iyi kılan şey nedir, sorusunu irdelerken Aristoteles, tragedyanın işlevinin ken-

dine özgü bir hoşlanma sağlamak olduğunu belirtir. Bu hoşlanmanın doğası belirlenebilirse eğer; bir tragedyanın diğerinden daha iyi olduğunu ileri sürdüğümüzde, bunu gerekçelendirebilecek bir durumda oluruz. Tragedya, özel türde bir nesnenin, korku ve acı verici olayların bir taklidi olduğu için, onun verdiği özel hoşlanma, "*mimesis* aracılığıyla korku ve acıma uyandırmaktan" (1452a) doğan bir hoşlanmadır.

Şiir sanatı, *mimetik* bir sanattır ve onun özünü belirleyen de budur. Şiir sanatı kökenini iki nedene borçludur ve bu nedenlerin her biri insan doğasında temel bulur. Demek ki şiirin iki "doğal" nedeni vardır. İlk neden, insanların doğuştan bir taklit içgüdüsü'ne sahip olmalarıdır ve insanlar bu yönleri ile diğer canlı varlıklardan ayrılır. İnsan taklide en yatkın olan bir varlıktır ve o ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir (1448b). *Mimesis*, köklerini insan doğasında bulur ve insanın eylem örüntülerinde içerilir. Şiirin ikinci "nedeni", insanların taklit ürünlerinden hoşlanma duymalarıdır. İnsanda doğal bir taklit içgüdüsü bulunması, insanların bunu işler hale getirmekten ve taklidin meydana getirdiği ürünleri değerlendirmekten doğal bir haz duymalarını gerektirir. Aristoteles, *mimetik* nesnelerin kavranmasından duyulan hoşlanmayı, insanın öğrenmeden duyduğu hoşlanma ile ilişkilendirir. Görme ve işitme kendi başına haz verir ve insanlar aşina oldukları şeyi bir taklit ürününde görüp tanıdıklarında, ayrıca bir 'öğrenme hazzı' da duyarlar. Daha önce bildikleri şeyi, yeni bir ışık altında görmekte ve o şeyin *anlamını* öğrenmektedirler. Doğadaki halleriyle bizde tiksinme uyandıran şeylerden, onları *mimetik* imgeleri içinde gördüğümüz zaman, hele mümkün olduğunca gerçekçi betimlenmişse, haz duymamız da, bu türden bir öğrenme ve anlama ile ilişkilidir. Öğrenme yalnız filozoflar için değil, herkes için bir zevktir.

Fakat taklit üründen duyulan hoşlanma, yalnızca onun neyi betimlediğini veya yansıttığını "öğrenmekten" doğan hoşlanmadan ibaret değildir. Hoşlanmanın aynı ölçüde önemli bir kaynağı da *mimetik* imgenin *'biçim'*inin yol açtığı duyusal hoşlanmadır. Eğer orijinal olanı daha önce hiç görmemişsek, bize hoşlanma veren şey, yalnızca *mimetik* imge değil; fakat teknik, renk veya bu türden bir *biçim* öğesi olacaktır. Demek ki, *mime-*

tik bir üründen hoşlanma duymamız, hem bildiğimiz bir şeyi farklı bir şekilde görmekten hem de onun görme ve işitme duyularımıza haz veren biçimsel düzeninden ötürüdür. Aristoteles, insanda yalnızca genel olarak taklide yatkınlık gibi doğal bir eğilimin yanı sıra harmonik ve ritmik söz ile taklit etme eğiliminin de bulunduğunu söyler. İşte harmonik ve ritmik sözle taklide, başkalarına göre daha yatkın olan kimseler, yavaş yavaş, çeşitli denemelerle ilerleyip yetkinleşerek şiirin doğmasını sağlamışlardır. Nitekim şiir, kaba ve içgüdüsel yaratımlardan doğup gelişerek yetkinleşmiştir (1448b).

O halde *şiir, hoşlanma* meydana getirecek şekilde, ölçülü ve ritmik söz aracılığıyla taklit etme sanatıdır. Şiir, özellikle, taklitleri en fazla haz veren şeyleri taklit etmelidir; bunlar da *hayranlık verici* ve *olabilir olan* insan eylemleridir. İnsanlar her şeyden önce, insan "işleri"nin taklidinden, eylem içindeki karakterlerin tasvirinden, insani güçlerin işleyişinin tasvirinden haz duyar. İnsanların yapıp etmelerinin, farklı karakterlerin veya insani güçlerin işleyişiyle oluşan karşılıklı etkileşmede insanların maruz kaldıkları şeylerin taklitlerini seyretmeyi severler. Şiir sanatının taklit ettiği şey, o halde, basitçe duyulur gerçeklik alanının görünüşleri değil; fakat insani "karakterler, duygular ve eylemler"dir, kısacası insanın *tinsel* dünyasıdır.

Nitekim Aristoteles, mimesis'ten salt "temsil"i, doğanın görünüşlerinin yeniden üretimini anlamaz. Bir şeyin kopya imgesini meydana getirme bakımından, aslında en az taklit edici sanat olan müziği, sanatların en taklit edici olanı sayar. Buna karşılık bire bir kopyaya yatkın resim sanatı ise en az taklit edicidir. Çünkü resimde, eylem ve eylem içindeki karakterler yer almaz; resim statiktir ve durağan haldeki tek bir anı betimler (Politika 1340a). Yaptığı meyve resimlerini, kuşların ve böceklerin sanki onlar sahiciymiş gibi gelip tırtıkladıkları söylenen Apelles hakkında Aristoteles'in hiç de olumlu bir kanıya sahip olmadığı bilinir. Müziğin en taklit edici sanat sayılması, insan karakterini ve onun işlevlerini başka herhangi bir sanattan daha iyi taklit etmesinden ötürüdür. İnsan karakterinin hakiki *mimesisi* müzikte mümkündür. Aristoteles, müziğin duyguyu en başarılı biçimde cisimleştiren ve sanatçının taklit ettiği duy-

guları seyircide en etkin biçimde uyandıran bir sanat olduğu düşüncesindedir. Yani müzik, bugünkü dille söylersek, sanatların en 'ifade edici' olanıdır.

İyi bir şiir de, tıpkı iyi bir şarkı gibi, insan eylemlerinin yol açtığı duygulanımları, heyecanları seyircide de uyandırmayı başarır. Şiir de müzik gibi sesi kullanır; insanın yaptığı ve maruz kaldığı şeyleri taklit etmede ritmik ve harmonik sözü kullanır. Gelgelelim, şiir sanatının belirleyici özelliği, onun ritmik ve harmonik sözü kullanması değil, fakat insan eylemlerini taklit etmesidir. Bu yüzden Empedokles, şiirin araçlarını kullanmasına rağmen, bir şair değil fakat bir doğa filozofudur.

Şiir sanatlarını taklit nesnelerine göre ayırt ederken; Aristoteles, Platon'dan gelen 'ahlak etkisi' ile, eylemde bulunan karakterlerin iyi ve kötü olmalarını ölçü alarak tragedya ve komedyayı birbirinden ayırır. Buna göre insanlar, erdem bakımından, sıradan insan doğasının ya altında ya üstünde ya da onunla aynı düzeydedir. İşte tragedya ortalamadan daha iyi karakterleri taklit ederken; komedya ortalamadan daha kötü veya aşağı karakterleri taklit eder (1448a). Fakat komedya sözcüğün tam anlamında kötü olanı değil de daha çok gülünç olanı taklit eder. Gülünç olan soylu olmayanın bir türüdür; bir acıya veya zarara yol açmayan bir kusur veya şekil bozukluğundan oluşur. Gülünç olan, komedyada taklit edilen bir eylem türüdür ve böyle bir eylemin taklidine eşlik eden duygulanım, hoşlanma ve gülmedir. Bu anlamda komedyanın da *kathartik* bir etkisi vardır. Öte yandan, tragedyada taklit edilen karakterler de izleyicilerin onlarla olan duygudaşlıklarını kaybetmesine yol açacak kadar üstün ve soylu olmamalıdır.

Aristoteles, Tragedyayı ve Epik şiiri en yüksek şiir biçimleri olarak görür. Çünkü insan eylemlerinin en iyi benzetmesini yapan, bu şiir türleridir. Epik şiir tek bir vezin kullanır ve anlatma tekniği ile taklit eder. Şair burada, çeşitli kişilerin ağzından veya birinci tekil kişi biçiminde konuşabilir. Buna karşılık tragedyanın (dramatik şiirin) ayırt edici özelliği, *eylemi eylem ile taklit etmesidir.* Aristoteles, tragedyayı şöyle tanımlamaktadır: Tragedya, kendi içinde bütünlüğü olan, belli uzunluktaki soylu (ciddi) bir eylemin taklididir; farklı bölümlerini farklı bi-

çimde güzelleştiren sanatça süslü bir dili vardır ve anlatı tarzında değil dramatik tarzda taklit eder; bu taklit tarzı ile tragedya acıma ve korku duyguları uyandırarak ruhu tutkulardan arındırır (*katarsis*) (1449b). Tragedyanın amacı, o halde, acıma ve korkunun yol açtığı trajik bir hoşlanma (*katarsis*) meydana getirmektir. Burada, acıma (*eleos*), kahramanın çektiği acılar karşısında hissedilen duygudur; korku (*phobos*) ise kahramanı tehdit eden belirsiz güçlerden duyulan korkudur. En iyi tragedya işte bu duygu etkisini en iyi uyandıran tragedyadır. Aristoteles, tragedyada, bu acıma ve korku duygusunun "*muthos*"tan (öykü, olay örgüsü) kendiliğinden doğması gerektiğini belirtir (1453b). Tutarlı ve anlamlı bir olay örgüsü, tragedyanın başlıca hedefidir.

Dramatik şiir, yani "eylemin taklidi", bir bakıma iyi kurulmuş bir olay örgüsü demektir. Olay örgüsü, bir anlam üretecek şekilde "olayların birbiriyle bağlanması"dır. Tragedya, olayların eksiksiz bir süreci, bütünleşmiş bir hayat olmalıdır. Karakter değil fakat *muthos* tragedyanın ruhudur (1450a). İnsanların karakterlerini edimsel kılmaları, gerçekleştirmeleri, eylem içerisinde, kendi güçlerinin işleyişi içinde olur. Çünkü hayatın amaçladığı şey karakter (*heksis*) değil fakat etkinliktir (*energeia*). Karakterler ancak eylem içerisinde var olur. Kendi başına karakter potansiyalite'dir, eylem içindeki karakter ise edimselliktir. Karakter ile eylem arasındaki bağmtı öyle olmalıdır ki, olay örgüsü karakterden çıkmalı, onun bir sonucu olarak görülmelidir. Bu da, karakterler kendi "doğa"larına göre eylediklerinde; onların eylemleri "olabilirlik veya zorunluluk" yasalarına uygun olarak ortaya çıkıp geliştiğinde başarılır. Karakterin "doğasına uygun", olabilirlik veya zorunluluğa göre motive edilmiş bu tür eylemleri Aristoteles "tümel" diye adlandırır. Çünkü tümel olan zorunludur. Bu durumda şairin işi, gerçekten olmuş olan şeyi değil fakat daha çok olabilir olan veya zorunlu olan şeyi betimlemektir (1451a).

Aristoteles, bu noktada, şiir sanatını *tarih* ile karşılaştırır. Tarih yazarı ile şairi birbirinden ayırt eden şey, birinin nesirle diğerinin nazımla yazması değil; fakat tarihçinin gerçekten olan olayları, şairin ise olması mümkün olayları anlatmasıdır.

Bu bakımdan şiir, tarihten daha felsefi bir şeydir ve önemce daha üstündür; çünkü tarih tikel olanı, şiir ise tümel olanı betimler (1451b). Tarihte, olayların nasıl olup da, oldukları gibi olmak zorunda olduklarının ayırdına varamayız. Orada örtük olan tümel, açıkça ortaya çıkmaz. Fakat tragedyada şair, doğa üzerinde düzeltmeler yapabilir ve kaderin karakter üzerindeki kaçınılmaz belirlenimini gösterebilir. Şair, olanı olduğu gibi anlatmaz, olanın neden öyle olmak zorunda olduğunu anlatır. Öte yandan, olabilir olan aynı zamanda inanılır olandır ve şiirin amacı inandırmaktır. Bu yüzden, şiirde, inandırıcı olup da imkânsız olan, mümkün olup da inandırıcı olmayana tercih edilmelidir. Çünkü bu çok daha etkilidir.

Tragedyanın *"tümel"*e ilişkin olması, ne şekilde anlaşılmalıdır? Tragedyanın tümel olması gerektiği, onun tümellerin bir taklidi olduğu anlamına gelmez; çünkü taklit edilen eylem daima tikel-bireysel bir şeydir. Taklit edilen şey (taklidin nesnesi), demek ki, taklidi tümel (felsefi) bir şey haline getirmez. Fakat taklit edilen şeyler tümeller olmasa da, yine de bunlar, tümelleri sunan bir taklit meydana getirebilir. Tragedyada taklit edilen şey, *"eylem"*dir. Bir eylemin taklidi, bir karakterin taklidinin yapamadığı bir şeyi yapar, bir tümel hasıl eder ki, bu, eylemde içerilen "olabilirlik veya zorunluluk" ilkesinden ötürüdür. Eylemde içerilen olabilirlik ve zorunluluk, *muthos*'un birliğini akılsal kılar, yani tümel olarak anlaşılabilir kılar. *Muthos*'un birliği, Aristoteles için tamamen biçimsel bir sorun değildir; çünkü *muthos* salt bir biçim değil, fakat *mimetik* olduğu için *anlamlı* bir biçimdir. Üzerine vurgu yapılan birlik ölçütü, eylemler ve olaylar arasındaki mantıksal ve nedensel bağıntı ilkesidir. İşte tragedyanın tümel bildirimi, *muthos*'un bu ilkeye göre düzenlenmiş yapısında içerilir. *Mimetik* eylemin doğası, *mimesis*'teki tümel bildirimin temelidir. *Mimesis*'in, eylemi, taklit nesnesi olarak alması, tragedyanın *otantik* olarak felsefi hakikati iletmesi sonucunu verir. Çünkü, tragedya, eylemi, tümel hakikati içerecek şekilde taklit eder. Aristoteles'in tragedya teorisi, genelde, "eylemin önceliği"nin estetik gerekçelendirilişini sağlıyor olsa da; altta yatan esas motif, Platon'a karşı ileri sürülen, *mimesis*'in bilgi ilettiği bildirimidir.

Tümele ilişkin olarak, *muthos*'un düzenlenmesine ya da kurulmasına yapılan vurgu, *mimesis*'in Aristoteles tarafından (yine Platon'a karşıt olarak) bir *etkinlik* olarak anlaşıldığını gösterir. Şairin malzemesi önceden mevcut olsun veya olmasın; bir şiir-yapıcı (*poiētēs*) olarak onun görevi, kendi öykü-yapısını, içeriğine tümel anlaşılabilirlik verecek şekilde tasarlayıp organize etmektir. Şairin varlığa getirdiği şey, mümkün bir gerçekliğin taklidini cisimleştiren bir şey olarak kavramamız gereken *birlikli* bir yapıdır. O halde, şairin *mimetik* etkinliği, trajik *muthos*'un düzenlenmesinde kendini gösterir. Şair, acıma ve korku uyandıran eylemleri, kaba rastlantıya ya da olumsallığa fazla yer vermeksizin, zorunlu gelişimleri içerisinde taklit etmelidir. Eylem ne kadar yoğunlaştırılırsa, tragedyanın duygu etkisi o kadar çok olur. Trajik kahraman, mutluluktan felakete geçmek zorundadır; fakat bu, onun kötü ve ahlaksız olmasından ya da iyi olup da haksız yere felakete uğramasından değil, ama kendisine ait bir "yargı hatası" (*hamartia*) yüzünden olmalıdır. Çünkü kahraman tamamen kötü olsaydı, hiçbir acıma uyandırmazdı; tamamen iyi olsaydı, bu defa da yazgısı (uğradığı felaket) acıma değil, öfke ve nefret uyandırırdı.

Bu "yargı hatası" ya da "trajik suç" (*hamartia*), Aristoteles tarafından tragedyayı etkili kılmanın koşulu olarak önerilir. Kahramanın yargı hatası, talihsizlikle sonuçlanan bir dizi olaya yol açar. Tragedya bize bu yargı hatasının zorunlu sonuçlarını gösterir. Trajik kahraman, sıradan hayatın cezalandırmadığı türden yanlış bir şey yapar. Biz sıradan talihliler, eylemlerimizin sonuçları ile pek karşılaşmayız; fakat talihsiz trajik kahraman daima eylemlerinin sonuçları ile yüz yüze gelir. Bu soylu (*spoudaia*) özelliği ile trajik eylem, ahlaki bir imleme sahip olabilir; ama bu, onun ahlaki bir eylem olması demek değildir. Doğru bir trajik olay örgüsü, yetkin bir sanatsal *mimesis* süreci, aynı zamanda, seyircide ahlaki duygular uyandırabilir. Fakat tragedyanın ahlaki etkileri, daima onun *sanatsal* etkilerinden çıkar.

Şiir sanatının özü, *mimesis*'tir; fakat taklit edici *sanatlar*, adı üstünde, aynı zamanda *tekhnai*'dir. Bu bakımdan, Aristoteles'in şiir, resim, müzik, dansı içine alan anlamda (güzel) sanat kavramı, mimesis ve *tékhne*'nin bir birleşimi olarak anlaşılmalıdır.

Güzel sanat, *mimetik tékhne*'dir. *Tékhne*, üretici sanatçı ile onun ürünü arasındaki bağıntıyı; *mimesis* ise ürün ile gerçeklik arasındaki bağıntıyı belirtir. *Tékhne*, sanatçının akılsal yeteneği ile malzemesine anlaşılabilir bir biçim empoze etmesidir: bir maddede bir biçimi gerçekleştirme. Aristoteles, *tékhne*'yi insandaki bir güç veya *dynamis* olarak görür. Her *tékhne*, bir tür yapma (*poiesis*) içerir; *tékhne*, yapma için akılsallaştırılmış sistematik yeterliktir. *Tékhne*, doğanın üretici işleyişinin insanda ortaya çıkan örneğidir. Yani *tékhne*, üretici işleyişi, biçimin maddede amaçlı gerçekleşimi tarafından düzenlenen doğayı kendisine model olarak alır. Her ikisinin ortaklaşa sahip olduğu şey amaçlılıktır. Hem *tékhne* hem de doğa, şeyleri varlığa getirme süreçlerini kontrol eder ve gerçekleşmesine yöneldikleri amaçlar tarafından belirlenir. *Tékhne* de, doğa da *'iyi*'yi amaçlar.

İşte *mimesis, gerçekliği*, insanın *tékhne* ile denetimi altında tuttuğu malzeme içerisinde *yeniden* oluşturur. Böylece, insanın gerçekliği anlama yönündeki doğal potansiyelini gerçekleştirir. *Mimetik* ürün ile gerçekliğin bir yönü veya düzeyi arasında *biçimsel* bir bağıntı vardır; *mimetik* tasarım tarzı ile nesnenin ilgili özellikleri arasındaki bağıntıdır bu. Böyle görüldüğünde, *mimesis*, şeylerde biçim keşfetme etkinliğidir. *Mimesis* aracılığıyla, çeşitli sanatlar, farklı araçlarla, gerçekliğe çeşitli karşılık-gelme tipleri meydana getirirler. Aristoteles *mimesis*'in imleme / anlamlama gücünü, onun biçimsel sınırlılıklarının üzerine yükselten bir anlayışa sahiptir. Onun ilgisi, *mimesis*'in ulaşabildiği tümel anlama yöneliktir. *Mimesis*, kendi tarzında, tümelleri *sunma* yeterliğine sahiptir ve bu da ona bilişsel bir statü kazandırır.

Plotinos. Platon ve Aristoteles'ten sonra, uzun bir süre, güzel ve sanat üzerine öne çıkan bir *düşünüme* rastlamıyoruz; daha çok, sanatın pratik ve pedagojik ilgilerin konusu olduğunu görüyoruz. Bu doğrultuda, sanatın insan hayatındaki yerini pratik bir açıdan irdeleyen *Epikuros*'çuların haz ve hoşlanma öğelerini vurguladıklarını; *Stoa* filozoflarının ise eğitici-öğretici öğelere ağırlık verdiklerini görüyoruz. Güzelin, parçaların oranlı bir düzenlenmesine dayandığını düşünen Stoa filozofları, güzelden duyulan hazzın da kendisini düzenli bir hayat içerisinde ifade eden erdemle ilişkili olduğunu ileri sürerler.

Güzel ve sanat üzerine *felsefi* düşünüş, ancak bir yeni-Platoncu olan Plotinos'la birlikte yeniden canlanır. Başta *Symposion* olmak üzere, Platon'un diyaloglarından esinlenmiş olsa da, Plotinos yine de özgün bir güzel teorisi ortaya koymuştur.

Ölümünden sonra bir araya getirilen *Ennead*'larda, Plotinos, duyulur dünyanın ötesinde, varlık ilkesi olarak, tamamen niteliksiz mutlak Bir'in (*to hen*) durduğunu söyler. Nihai gerçeklik olan Bir, ilk *hupostasis*'tir (töz) ve her kavramanın ve bilginin ötesindedir. İkinci *hupostasis*'inde Bir, zihindir, akıldır (*nous*), fakat aynı zamanda zihin tarafından bilinen Platoncu Biçimlerdir (İdealar). Üçüncü *hupostasis*'inde, o, ruhtur (*psükhe*), yaratıcılığın ve hayatın ilkesidir. Bu hiyerarşik oluş, metaforik yaratım ilkesi "taşma" (*eklampsis, emanatio*) uyarınca, aralıksız sürüp gider ve sonsuz bir varlıklar sıradüzeni meydana getirir. Bütün varolanlar, iyinin ve hakikatin ilkesi olan Bir'in, merkezi ışığın, taşması ile varlığa gelir; en alt basamakta şekilsiz, ışıktan yoksun madde bulunur. Plotinos, merkezi "ışık"tan taşma ile varlığa gelen varolanların bu sıradüzeni şeması içinde, güzeli metafiziksel bir değer olarak belirlemeye girişir.

Ennead'ların "Güzel Üzerine" bölümü, güzelin görülen ve işitilen şeylerde ve aynı zamanda iyi karakter ve iyi davranışta bulunduğu bildirimi ile başlar (I, vı, 1). Buradaki soru şudur: Bütün bu şeylere güzellik veren şey nedir? Bu soruya ilk cevap, güzel ölçü ve simetridir veya simetriye dayanır, şeklindeki Stoacı cevaptır. Plotinos, buna, basit duyu niteliklerinin ve aynı zamanda ahlaki niteliklerin, simetrik olmasalar da güzel olabileceklerini söyleyerek karşı çıkar. Kaldı ki bir nesne, simetrisini kaybetmese de güzelliğini kaybedebilir (canlı bir varlık öldüğü zaman). Dolayısıyla simetri, güzelin ne gerekli ne de yeterli koşuludur. Orantı, simetri ve parçaların uyumu, doğal ve sanatsal nesnelerin güzelliğini oluşturmaktan çok, onlara yalnızca duyusal çekicilik kazandırır. Bu şeylerin güzelliği, onlarda parıldayan ebedi öz ve karakterden ileri gelir. Güzel, doğal ve sanatsal nesnelerde, ilahi ışığın parıldamasıdır ve onlardaki uyumun ve ışıldamanın nedenidir. Bütün şeylerin yaratıcısı, en üstün sanatçıdır ve yaratılmış şeylerin güzel olmalarına yol açan şey onun tarafından verilir.

Bir taşın heykeltıraş tarafından işlenmeden önceki hali ile işlendikten sonraki hali arasındaki farkı belirten, taşın kendinde güzel olması değil, fakat "ideal biçime katılma"dır. Sanatçı taşa biçim vermiş ve onu güzel kılmıştır. İdeal biçimin maddeye girmesi ile maddedeki karışıklık düzene dönüştüğünde, nesne birlikli hale geldiğinde; güzel kendisini gösterir. Nesne ideal biçimin özüne uygun hale geldiğinde; onunla birlik sağladığında, güzel olur. O halde güzel, maddeye geçen ve ona kendi birliğini veren *'ideal biçim'*dir. Türdeş (homojen) bir şey, bir renk beneği örneğin, zaten baştan aşağı benzerlik sayesinde birliklidir; türdeş olmayan (heterojen) bir şey ise, bir ev ya da bir gemi gibi, ancak biçimin egemenliği ile birlikli olur. Biçim, ilahi düşüncedir (I, vi, 2). Bir sanat eserinin güzelliği, ideal biçimin maddeye aşılanmasından ileri gelir; ideal biçim, maddeye girmekle, maddenin ataletini alteder; onu canlandırır ve *tinselleştirir*. Sanat, *nous* ile aynı savaşta yer alır: Biçimin madde üzerindeki zaferi uğruna verilen bir savaştır bu.

Güzelin deneyimlenmesinde, ruh, nesnenin, kendisi ile olan "yakınlığını" (benzerliğini) tanımaktan bir hoşlanma duyar; çünkü bu yakınlıkta, nesnenin ideal biçime, ilahi olana, katılışının farkına varır. Ruh, güzel nesne ile bu "yakınlığı" ne ölçüde *tinselleştirirse*; güzeli o ölçüde kavrar. Bu yüzden, ruh, güzeli alımlayabilmek için, bir arınma (*katarsis*) sürecinden geçmek durumundadır. Nasıl ki, göz, güneşe benzemeden güneşi göremiyorsa; ruh da kendini güzel kılmadan güzeli göremez. Bu bakımdan sevgi, Plotinos'ta, daima güzel sevgisidir; doğada ya da sanatçının eserinde daha az ve belirsiz görünüşleri aracılığıyla, mutlak ve nihai güzelin sevgisidir. Duyusal güzelin seyrinden hareketle ruh, güzel işlerden ve ahlaki güzelden ve nihayet mutlak güzelden –ki bu aynı zamanda İyi'dir– haz duymaya doğru yükselir (I, vi, 6). Güzelin tinsel karakterini, duyusal olmayan bir görme, ruhu kendinden geçiren esrik bir görme ile kavrarız. Güzeli, onun içerisinde eriyip özümsenmiş hale gelmek suretiyle bir "iç görme"de kavrarız; bu bize Bir'le olan birliğimizi duyumsatır.

Plotinos, doğanın, seyredenin orada yansımış olan daha yüksek güzellikleri düşünmeye yönelmekten kendini alama-

dığı bir güzellik sunduğunu söyler (II, ix, 7). Doğada duyulur güzele yapılan bu vurgu, sanat güzelliği için de geçerlidir. Sanatlar salt taklit olmaları yüzünden hemen göz ardı edilmemelidir; çünkü hem resim hem de onun kopya ettiği nesne, her şeyden önce, ideal biçimin taklitleridir. Ayrıca sanatçı, pekâlâ, doğanın eksik bıraktığı şeyi tamamlayacak şekilde, biçimi daha hakiki olarak taklit edebilir. Sanat eserinin güzelliği, ruhun kendisi ile birlik haline gelmesini sağlar; çünkü onda ideal biçimin bir *görüsü* sunulur. Ama yine de Plotinos, daha dini bir ruh hali içinde, dünyevi ve görülebilir güzelin bizi, Mutlak'taki güzelden uzaklaştırabileceğini belirtir. Bu "Mutlak güzel" ya da "güzel-ötesi", görülebilir bir şey değildir (VI, vii, 33) ve kim ki güzel haline gelmişse ve dolayısıyla ilahi hale gelmişse, artık o duyusal güzeli görmez veya ona ihtiyaç duymaz. Sanki Bir'in ışığı, felsefi mistiğin gözünü kör etmiştir. Işık cezbettiği pervaneyi yakmıştır.

Ortaçağda estetik. Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde kilise babaları, güzele ve sanata kuşku ile bakıyorlar ve dünyevi şeylere ilginin, gerçek uğraşı tamamen başka bir yerde bulunan ruhu tehlikeye atacağından korkuyorlardı. Çünkü dönemin sanatları Grek ve Roma pagan kültürü ile ilişkiliydi. Zamanla sanatların, dine ve dindarlığa meşru yardımlarda bulunabileceği ve eğitimin bir parçası haline gelebileceği anlayışı kabul gördü. Ama yine de, estetik sorunlara ilgi, hiçbir zaman ortaçağ felsefesinin öne çıkan bir bölümü haline gelmedi. Ortaçağda estetik, tıpkı felsefe gibi, Yaratıcı ile Yaratım arasındaki kavramsal bağıntıya yönelik temel ilgi çerçevesinde şekillenir. Tanrının yaratıcı edimi ile doğal dünya arasındaki süreklilik ve kesinti probleminin izlerini taşır.

Augustinus. Yeni-Platonculuk ile Hıristiyan öğretinin bir karışımını sunan Augustinus, tıpkı Plotinos gibi, görülür (duyusal) güzeli, *görünmeyen* güzelin yetersiz ve sönük bir benzeri olarak görür. Doğal fenomenlerin güzelliği, onlara aşkın olan tek ve bölünmez Tanrı güzelliği tarafından şekillendirilir; onlar görünmeyen güzelin bir yansımasıdır. Güzel (*pulchra)* ile var olan her güzelin nedeni olan güzellik (*pulchritudo*) arasında bir ayrım yapılmalıdır. Güzelliğe katılan, ondan pay alan şeye gü-

zel deriz; çünkü güzellik, bütün gerçekliğe, her şeye uygun güzeli verir ve o, orantı ve parıldamanın nedenidir. Güzeli hasıl eden ve güzelin hoşlanma veren algısına yol açan karmaşık doğal bütünün parçaları arasındaki oran, ölçü ve uyumlu bağıntı, birlikli ve bölünmez içkin Tanrı güzelliğinden gelir.

Augustinus'un teorisinin anahtar kavramları, birlik, sayı, oran ve düzendir. Birlik yalnızca sanatta değil fakat gerçeklikte de en temel kavramdır. Tek tek şeylerin birimler olarak varoluşu ve onların eşitlik ve benzerlik bakımından karşılaştırılmasının imkânı, orantı, ölçü ve sayıya yol açar. "Cisimsel bir biçimin güzelliğini inceleyin, sayı aracılığıyla her şeyin yerli yerinde olduğunu göreceksiniz" demektedir Augustinus (*De Libero Arbitrio* II, xvi). Sayı, düzene yol açar; eşit ve eşit olmayan parçaların bir amaca uygun olarak birlikli bir bütün içerisinde düzenlenmesini sağlar. Ve düzenden, ikinci seviyede bir birlik ortaya çıkar; parçalar arasındaki içsel benzerlik bağıntıları ile simetrik kılınmış, uyumlanmış homojen bütünlerin birliğidir bu. Bir bakıma, düzen güzelin özüdür. Nerede parçalar arasındaki düzeni bir bütün halinde bağlayıp birleştiren ve onlara birlik veren sayı varsa; orada düzen ve bunun sonucu olarak da güzel vardır.

Augustinus, *görünmeyen* güzelin sanat aracılığıyla da açığa çıkarıldığını kabul eder; fakat bu güzel, doğanın yaratımlarından elde edilmediği gibi; kopya edimi ile de sanata aktarılamaz; o bizzat sanatçının ruhunda yaşar ve sanatçı tarafından doğrudan doğruya maddeye aktarılır. Sanatçı, Tanrı ile maddesel dünya arasında bir tür aracıdır. Sanatçı, ruhunda doğan güzel figürleri eserinde görünür kılar. Ruhların üzerinde tek bir en üstün güzel vardır. Sanatçının zihninde tasarlayabildiği ve elleri ile işleyip açık kıldığı güzel şeylerin hepsi, işte bu tek ve en üstün güzellikten türemiştir. Bütün bu güzel şeyler, ruhları aracılığıyla sanatlı ellere taşınmış olan bütün bu güzel şeyler, ruhların üstünde olan Güzel'den gelir. Dışsal ya da görünür güzeli meydana getirenler ve onun peşinde koşanlar, güzeli kullanmayı veya ondan yararlanmayı değil, onu takdir etmeyi öğrenirler. Bu bakımdan, "Bir şey hoşlanma verdiği için mi güzeldir, yoksa güzel olduğu için mi hoşlanma verir?" sorusunun cevabı, "o şey güzel olduğu için hoşlanma verir" şeklindedir.

Augustinus'a göre, Tanrı'nın yaratımı, hiç'ten (yok'tan) var etme anlamında, insanın sanatsal üretiminden, sanatından tamamen farklıdır; Tanrı'nın üstün sanatı, *mimesis*'i aşan bir sanattır. Fakat insanın sanatı, Tanrı'mn sanatının yüksek anlamının sembolü olarak, anlamlayıcı bir öneme sahiptir. Augustinus'un değişmez kuralı, *sözel* anlamı *tinsel* anlam ile bir uyum içine sokmaktır; öyle ki, bu şekilde, vahyedilmiş "yüksek hakikat" korunabilsin. Dolayısıyla, bu durumda, sanatın ve doğanın *mimetik* güzelliğini, Tanrı güzelliğinin bir yorumu olarak açıklamaktan başka bir yol kalmamaktadır. Nitekim, Augustinus'un retorik ve sanat üzerine empirik incelemelerinin başlıca katkısı da, Tanrının yaratımında 'okunabilir' olan şey olarak sanat ve doğayı yorumlamak için gerekli donanımı sunmaktan ibarettir.

Thomas Aquinas. Thomas Aquinas'ın teolojik metafiziği, Aristoteles ile Hıristiyan öğretisini bağdaştırma girişimidir. Bu girişim, büyük ölçüde, Aristotelesçi tikel şeylerin "biçimleri" anlayışının bir uyarlamasıdır. Var olan şeylerin doğası ile ilişkili olan şey –onların Varlığı, birliği, hakikati ve iyiliği– bu şeylerin anlaşılır kılınmasını sağlar. Bunlar Aquinas'ın metafiziğindeki, her varolana yüklem olan *"transandantaller"*dir. Güzel, bu *"transandantaller"*den birisi olan İyi'nin bir bölümüdür. İyi, arzu ile ilişkisi içinde düşünülen Varlıktır (*Summa Theologica*, I, 5, 1). İyi, güç ve otoritesi ile arzuyu kendine çeken şeydir. Hoş olan ya da zevk veren şey de İyinin bölümlerinden biridir. Arzu edilen şeyde, arzunun hareketi sona erdiğinde ortaya çıkan şey, hoş diye adlandırılır. Güzel ise *görülmekle* hoşlanma uyandıran şeydir. Güzel, hoşa giden şey değil; fakat *bakılması* (seyredilmesi) hoşa giden şeydir.

"Görme", kuşkusuz her bilişsel kavramaya uzanır; dolayısıyla güzelin algısı da, salt seyirde, *görme*'de gerçekleştiği için, o da bir tür bilmedir. Güzelin koku ve tat gibi aşağı düzeyden duyumlarda vuku bulmayışının nedeni budur. Bilme, bir şeyi o şey yapan "biçim"i soyutlamaktan oluşur; bu yüzden güzel, "biçim"e dayanır. *Nesnel* güzelin koşulu, doğadaki şeylerin algılanabilir veya kavranabilir olan *'biçim'*inde bulunur. Yaratılmış düzendeki şeylerin *nesnel* güzelliği orantı ile ilişkilidir.

Güzel, üç koşulun yerine getirilmesini talep eder: Birincisi, şeyin bütünlüğü veya mükemmelliğidir (*integritas sive perfectio*); kusurlu (eksikli) olan şey, bu yüzden çirkindir. İkincisi, uygun orantı veya uyumdur (*proportia sive consonantia*); üçüncüsü, parlaklık veya açıklıktır (*claritas*). (*Summa Theologica*, I, 39, 8).

Aquinas, güzeli, şeylerin belirlenimli biçimlerini seyretme koşulları ile birlikte ele alır. Bu yüzden "orantı" ve "parlaklık" (açıklık) koşullarına daha fazla önem verir. Orantı ve uyum, kısmen, nesnenin parçaları arasındaki bağıntılarla; fakat esas olarak da nesne ile seyreden arasındaki bağıntı ile ilişkilidir. Açıkça görülen nesne, "görme"ye uyumlu kılınmış olmalıdır. Güzelden duyulan hoşlanma, nesnedeki orantılı düzenin, seyretmeye zorunlu uygunluğundan çıkar. Çünkü güzel, bakılması, seyredilmesi hoşa giden şeydir. Her halükârda, güzel, güzelin algısı ve algılanan şeyden duyulan hoşlanma, şeylerin biçimsel özüne ayarlanmıştır ve biçimsel öze uygun düşer. Üçüncü koşul olan *claritas* (parlaklık, açıklık), ışığı ilahi güzelin ve hakikatin sembolü olarak gören ortaçağ Yeni-Platoncu gelenekle ilişkilidir. *Claritas*, maddenin orantılı parçalarında ışıldayan *biçimin* parlaklığıdır ve görmeyi görülenle uygun kılan şey de budur.

Aquinas'ta, iyi ve güzel *transandantal* olarak özdeş olmakla birlikte; hoşa giden şey bakımından birbirinden ayrılır. İyi ve güzeli, arzu uyandıran ile bilişsel olanı birbirinden ayırmakla, Aquinas, aynı zamanda, güzelin *öznel* yönünü ve insan için biricikliğini vurgular: Yalnızca insan, duyusal şeylerin güzelliğinden haz duyar. Güzel nesnedeki orantılı düzen (biçim) ile seyretme (algılama) arasındaki uyumdan doğar. Güzelin koşullarına ilişkin açıklama, doğada güzelin önceliğini onaylar gibi görünmektedir. Augustinus sanata da bu çerçevede yaklaşır. Sanat, doğa ile ilişkisi bakımından *nimetik*'tir; fakat doğal şeylerin görünüşünü taklit etme şeklinde değil, daha çok, doğanın üretici yeterliğini taklit etme şeklinde, *mimetik*'tir. Öte yandan Aquinas, sanata *yaratma* yeteneği atfetmez (yok'tan yaratan, yalnızca Tanrı'dır); dolayısıyla hem sanatın ürünleri hem de doğanın güzel ürünleri, bunlar yaratılmış doğa olarak anlaşıldığında, yaratım olmaktan çok yalnızca *"değişmeler"*dir (*alterations*).

Baumgarten. Aydınlanma'nın başlangıç figürü Descartes, bir estetik teori ortaya koymamış olsa da; onun epistemolojik yöntemi ve bunun sonuçları, yeniçağ neoklasik estetiğin gelişmesinde temel bir rol oynamıştır. Descartesçı ve Aristotelesçi öğelerin çok-anlamlı bir birleşimini içeren 'akıl' ve 'doğa' kavramları, dönemin bütün sanat teorilerinin merkezi haline gelmiştir. Doğayı izlemek ve aklın kurallarını izlemek, hem yaratıcı sanatçıya tavsiye edilen hem de eleştirel yargıda göz önünde tutulması gereken ilkeler olarak görülmüştür. Descartesçı bilgi teorisinin yönlendirdiği ilk sistematik sanat metafiziği girişimi, Baumgarten'den gelir: *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (1735). Baumgarten, 'estetik' (*aesthetica*) terimini icat eden kişidir; o, bu terimi, hem duyu bilgisini hem de Güzelin bilimini belirtmek için kullanır. Bu ikisinin bileşiminden çıkan "estetik bilgi", şeylerin duyusal bilgisi, akılsal olarak bilinemez; ama o akılsal bilgi kadar "güvenilir"dir.

Baumgarten'in projesi, *estetiği*, aşağı düzeyden bilgi yetilerinin bir bilimini oluşturmak suretiyle teorik olarak temellendirmektir. Baumgarten'e göre, Şiirin ve güzel sanatların temelini "duyusal (*sensitivae*) tasarımlar" oluşturur; bu tasarımlar yalnızca duyumsal (*sensuales*) olmayıp aynı zamanda duygu ile de bağıntılıdır. Güzel bir şiir, "mükemmel bir duyusal söylem"dir yani canlı bir duygu uyandıran bir söylemdir ve bu da, "yeğin (intensive) açıklık"tan farklı olarak, yüksek derecede bir "yaygın (extensive) açıklık" gerektirir. *Yeğin* (ya da *entelektüel*) *açıklık*, şeyin özelliklerinin mantıksal eklemlenmesi ile elde edilir (Descartesçı *"seçiklik"*); *yaygın açıklık*'a ise şeyin bireyselliğini oluşturmak için bağlanıp birleştirilen özelliklerinin bütünsel bir eklemlenmesi ile ulaşılır. Güzel, bu yaygınlığın, bu "zenginliğin" niceliksel maksimum'unu temsil eder. *Yaygın* açıklığın özsel niteliği *"canlılık"*tır. *Yeğin* açıklık ise mantıksal birliktir. Demek ki, bir estetik tasarım, pek çok karakteristiğe sahip olmalıdır, yani tam ayırt edilmiş birkaç soyut özellik tarafından değil; fakat pek çok farklı özellik ve tikel öge tarafından belirlenmiş olmalıdır. Bu yüzden, güzel *"karışık"* (*confusa*) olmalıdır ve dolayısıyla akılsal tasarımların esas özelliği olan "seçikliği" dışta bırakmalıdır. Karışık (bulanık) olma, şeyin

özelliklerinin mantıksal çözümleme ile ayırt edilmesi olan seçikliğin yokluğu anlamına gelir. Seçiklik, 'yeğin açıklığı' gerektirir ve bu da tasarımların soyut kavramına götürür. Bu soyutlama estetik canlılığa uygun düşmez.

Baumgarten duyu ve aklın farklı çeşitten bilgi sağlayan yetiler olduğu düşüncesindeydi. Bilmemizin duyulara dayanmayan özel alanlarında "seçiklik" elde edebiliriz; fakat bilmemizin bazı alanlarında da duyu yetisinin sağladığı bir düzen bulabiliriz. Duyu algısı da kendi adına biçimsel bir yapıya sahiptir. Bu durumda duyuların "açıklığı" ile anlama yetisinin "seçikliği"nin her birinin kendi kuralları ve mantığı olduğu söylenebilir. Ama yine de, Baumgarten'e göre, duyular karışıklık (bulanıklık) hasıl eder; fakat bu, bir içerik zenginliği ve görünüşün canlılığı olarak anlaşılmalıdır. Böyle bir zenginliğe ve canlılığa sahip olmakla *duyu bilgisi*, geliştirilmeye değerdir. Duyular, çözümleyici mantıksal süreçten çok "çağrışım" ilkesine göre işler. Duyularda, bir şekilde biçim ve hakikat meydana getiren bir zenginlik ve birlik vardır. Anlama yetisinin soyutlama süreci, tikel özelliklerin bir bütün içindeki bu birliğini ve somutluğunu yakalayamaz. Bu birlik ya da "mükemmellik" farklı bir yaklaşım gerektirir. Duyusal alandaki bu "yaygın (*extensive*) düzenlenme" ya da "mükemmellik", güzel ile ilişkilidir. Duyusal mükemmelliğin en iyi şekilde tasarımını veren şey, güzeldir.

Estetik mükemmellik, soyut mantıksal eklemlenmeden çok, somut "bireysel bütünlüğü" gözetir ki bu da duyu yetisine uygulanabilecek farklı bir nesnellik ölçütü olabileceğini gösterir. Duyusal tasarım, anlama yetisine uygun düşen ölçütlere başvurmaksızın ele alınabilir. Böylece güzelin de bilişsel bir işlev üstlenebileceği gösterilebilir. Güzel ya da duyusal mükemmellik, seçiklikten yoksun olsa da, yine de mükemmel bir *açıklıktan* oluşur ve açıklık bir şeyin *özgüllüğünü* ayırt etme demektir. Güzel, o halde, duyusal bilginin mükemmelliğidir. Duyuların mükemmelliği, zenginlik, bolluk, büyüklük, hakikat, açıklık ve canlılık içerir. Güzel, elverdiği ölçüde, bu mükemmelliklerin bir tasarımını vermekten oluşur. Güzelin bilgisi, mükemmel şekilde canlı kılınmış hakikatin duyusal bilgisidir. Duyu bilgisi, mükemmel biçimde açık, fakat seçik olmadığına

göre; o, bu açıklığı "canlılığa" borçlu olmalıdır. Böyle bir canlılık ise soyut kavramlara ve idelere değil; fakat tikel duyusal tasarımlara aittir.

Baumgarten'e göre, insanların, duyuların altında yatan doğal bir estetik yeterlikleri vardır. Bu, özellikle, ideleri çağrışımsal olarak birleştirme oyununda ortaya çıkar. Duyuların çağrışımsal birlikler oluşturma gücünü ve kuşatımını belirten bu estetik yeterlik, şiir sanatının da temelindedir. Şiir sanatı, açık ama bulanık idelerin bir yapı içinde çağrışımsal olarak birbirine bağlandığı "duyusal söylem"dir. Çağrışımın işleyişi, görünüşte benzemez olan şeyler arasında benzerlikler keşfetme yeteneğine; nesne mevcut olmadığında onu zihne getiren hayalgücü yetisine; o anki algıları geçmiştekilere bağlayan belleğe ve tasarımların iletilebilmesi için gerekli gösterge kullanma yeterliğine dayanır. Estetik mükemmelliği amaçlayan, duyuların işleyişinde bu etkenler rol oynar. Şüphesiz, duyusal tasarımlar, bulanık olmayıp açık olduklarında çok daha iyi iletilebilir. Fakat "seçik" tasarımlar, eksiksiz ve tamuygun oldukları için *duyusal* değildir. Bu durumda bir şiir, eğer tasarımları *açıksa* daha mükemmel olur; fakat tasarımları *seçik* hale gelirse, şiirselliği ortadan kalkar. Dolayısıyla şiir, mükemmel olmak için mümkün olduğu ölçüde açık olmalı; fakat şiir olmayı sürdürecekse aynı zamanda *"confusa"* olmalıdır.

Empirism. Neoklasik estetik ile eşzamanlı olarak, İngiliz empirist felsefe geleneği içinde farklı bir estetik araştırma çizgisinin ortaya çıktığını görüyoruz. Büyük ölçüde bir tür sanat psikolojisi ile ilgilenen bu İngiliz düşünürler, özellikle sanatsal yaratım süreci ve sanatın alımlayıcı üzerindeki etkisi sorunlarını ele almışlardır. Sanatsal yaratım sorununun ele alınışı, beraberinde, sanatsal yaratımda merkezi bir rol oynadığı bilinen hayalgücü yetisinin öne çıkarılıp yeniden değerlendirilmesini getirmiştir. Rasyonalist gelenek içinde, bilgide pek bir rol oynamadığı düşünülen ve yalnızca imgeleri kaydeden veya imgeleri bağlayıp birleştiren bir yeti olarak görülen hayalgücü ve bu yetinin işleyiş tarzı, onyedinci yüzyıl empiristleri tarafından ilk defa sistematik bir incelemenin konusu yapılmıştır. Bacon, bellek ve akıl yetilerinin arasında hayalgücüne de bir yer vermiş

ve Şiir sanatını bu yetiye tahsis etmiştir. Hobbes, *"Leviathan"*da, hayalgücünü çözümlerken, edilgin "yalın hayalgücü"nün yanı sıra, zihinde mevcut imgeleri yeniden düzenleyerek yeni imgeler *yaratan*, etkin "bileşik bir hayalgücü"nün de bulunduğunu ve zihindeki imge dizisinin genel bir çağrışım ilkesi tarafından yönlendirildiğini ileri sürmüştür. Locke, hayalgücünün çalışmasını en iyi şekilde, şiir dilinin mecazi hale gelme eğiliminde görebileceğimizi belirterek, hayalgücünün sanatsal etkinlikteki rolüne işaret etmiştir. Hazla ilgili olduğumuz sürece, metafor ve benzetmelerle süslü dilin bir sorun teşkil etmediğini; fakat hakikat söz konusu olduğunda bu öğelerin bir aldanıma yol açtığını belirtmekten de geri kalmamıştır.

Sanatın alımlayıcı üzerindeki etkisini konu edinen 'estetik deneyim' incelemesi ise, birbiriyle kesişen iki ayrı yönde ilerlemiştir: Bir yanda, temel estetik niteliklerin çözümlenmesi ve açıklanması; öte yanda, eleştirel yargının doğasının incelenmesi ve eleştirel yargının gerekçelendirilmesi, yani *beğeni* sorunu. Empirist anlayış, güzele ilişkin bilginin yalnızca eleştirel yargıda aranabileceğini ve güzelin de ancak *a posteriori* olarak kanıtlanabilir olduğunu ileri sürmüştür. Bu durumda, beğeni konusunda akla yakın tek ölçüt, empirik uylaşım olacaktır.

Bu çerçevede ilkin Yeni-Platoncu bir açıya yerleşmiş olan Shaftesbury ile karşılaşıyoruz: Shaftesbury'nin güzele ilişkin açıklaması, Tanrı'nın yaratımı olan güzel ve uyumlu doğa anlayışı ile iyi ve güzelin birliği düşüncesi çerçevesinde gelişir. Shaftesbury, bir yandan güzel izleniminin dolaysızlığını vurgularken, öte yandan güzel olarak algıladığımız *uyumun* aynı zamanda erdem olarak da algılandığını belirtmiştir. Ona göre "ahlak duyusu", estetik ve ahlaki biçimlerdeki uyumu kavrayan bir "iç göz"dür. Burada, estetik kavramayı sağlayan özel bir yetinin önerilmesi, beğeni teorisinin bir şekillenmesi olarak anlaşılabilir. Shaftesbury, ayrıca, "ilgiden bağımsızlığı", estetik tavrın bir karakteristiği olarak ortaya koymuş ve doğanın vahşi, korku verici, düzensiz biçimlerinin estetik değerlendirilmesi sorununu da ele almıştır. Bu da, onsekizinci yüzyılda, güzelden ayrı bir estetik nitelik olarak *"yüce"* kavramının öne çıkmasında etkili olmuştur.

Hutcheson ve Hume. Bu dönemde, modern estetik teori bakımından da önem taşıyan, güzele ilişkin bütünlüklü bir inceleme, Francis Hutcheson'un *"An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design"* (1725) adlı denemesidir. Hutcheson, Shaftesbury'den "iç duyu" düşüncesini almış ve bunu bir estetik alımlama yetisi ("güzel duyusu") olarak konumlamıştır. *Güzel duyusu*, nesnelerin bu duyuya hitap eden nitelikleri ile karşılaştığımızda; güzel idesini şekillendirme gücüdür. Güzel duyusu, düşünüm yargısına dayanmaz; o, dünyanın entelektüel veya yararcı özelliklerine verilen bir tepki değildir ve o, idelerin çağrışımına da dayanmaz. Güzel duyusu, belli niteliklere sahip nesneleri ayırt etme ve onlara uygun tepkiyi verme yetisidir: Nesne, hem bir "birlik" hem de bir "çeşitlilik" düzeni sunduğunda, onu güzel olarak duyumsarız.

Hutcheson, güzelden duyduğumuz hoşlanmanın kaynağı nedir sorusuna cevap ararken; dikkatimiz yalnızca nesneler üzerinde kaldığı sürece, bu soruya bir cevap bulamayacağımızı görmüştür. Güzelden duyulan hoşlanmanın kaynağı, nesnelerde olduğu kadar öznededir de; bu kaynak "içimizde bulunur". Güzelden duyulan hoşlanmanın içimizdeki ve dışımızdaki (nesnelerdeki) kaynağı nedir o halde? İlkin, sahip olduğumuz bir *"iç duyu"*dan ötürü güzel nesnelerden hoşlanma duyarız. İkinci olarak, nesnelerin *"çeşitlilik içinde birlik"*e sahip olmalarından ötürü onlardan hoşlanma duyarız. Nesnelerdeki çeşitlilik içindeki birlik *görünüşü*, onlardan duyduğumuz hoşlanmanın nedenidir.

Hutcheson, güzelden duyulan hoşlanmayı, "iç duyumla elde edilebilen" bir *hoşlanma* olarak kategorileştirmekle ve buna karşılık gelen "iç duyumla edinilen" bir *nitelikler* kategorisi ayrıştırmakla ve yine iç duyuma hitap eden bir *nesneler* kategorisi (sanat eserleri ve doğada güzel fenomenleri) ortaya koymakla; 'estetik hoşlanma', 'estetik nitelik' ve 'estetik nesne' türündeki modern estetik kategorilerin ilk felsefi dökümünü ortaya koymuştur.

Estetik hoşlanmanın *özgüllüğünü* ayırt etme yönünde, Hutcheson, kabul edilmiş iki hoşlanma türünü ele alır. Bunlardan birincisi, tamamen dış kaynaktan gelen, beş duyu aracılığıyla edinilen (yalın renk ve seslerden duyulan) "duyusal

hoşlanma"dır. Diğeri ise *içsel* bir kaynak olan aklın da işin içine karıştığı "akılsal hoşlanma"dır. Bu akılsal hoşlanmalardan bir kısmı öz-çıkara, ilgiye bağlıdır (yani kişisel olarak avantajlı bulduğumuz şeyleri elde etme hazzı); bir kısmı ise ilgiden bağımsızdır (akılsal keşiflerden duyduğumuz haz). Güzelden duyulan hoşlanma, bu iki tür hoşlanmadan tamamen farklıdır. Estetik hoşlanma, aklın işin içine katılmasıyla ortaya çıkan bir şey olmadığı gibi; kaynağı, salt dışardan alınan duyumlarda da bulunmaz. Böylece Hutcheson, dışsal olarak duyusal ve içsel olarak akılsal hoşlanmalara, *içsel olarak duyusal* bir hoşlanma türü ekler: *Estetik hoşlanma*. Güzelden duyulan hoşlanmanın akla dayanmayan salt içsel *duyusal* bir hoşlanma olması şu olgudan çıkar ki, bu tür hoşlanma doğal olarak, zorunlulukla, dolaysız biçimde ve bilgi sağlamaksızın meydana gelir. Bütün bunlar, bu hoşlanmanın ortaya çıkışındaki *bağımsızlığa* vurgu yapar. Bu koşullar, sırasıyla, *estetik* hoşlanmanın, "gelenek görenek, eğitim ve örnek"ten bağımsız (doğal) olduğunu; isteme'den bağımsız ve güzel nesneye tâbi olduğunu (zorunlu); öz-çıkar ve ilgi taşımadığını (dolaysız) ve bilgiden (ilke, orantı, neden bilgisinden) bağımsız olduğunu belirtmektedir.

Hutcheson, güzelden duyulan hoşlanmanın hem salt duyumsal (beş duyu organına bağımlı) olmadığını, hem de bir duyum olduğunu söylerken; burada duyum sözcüğünü fiziksel duyumdan farklı bir anlamda kullanmaktadır. Bu farklı anlamı ile *duyum* ("iç duyum"), bir dış etkinin salt içerdeki bir yansıması değildir. Hutcheson, bu "iç duyum"u, nesnenin duyularımız üzerindeki etkisinden bir ide alımlama / şekillendirme gücü olarak anlar. Güzel duyusu, nesnenin duyularımız üzerindeki etkisini, bir güzel idesi teşkil edecek şekilde alımlama yeterliğidir. Nesnelerin güzelden duyulan hoşlanmayı ortaya çıkarması, onların "güzel" niteliğine sahip olmasından kaynaklanmaz. Yani güzel, nesnede içkin bir nitelik olarak değil, fakat bir ide olarak var olur. Güzel, Locke'çu anlamda bir *ikincil* nitelik idesidir. Ama yine de onun nesnede bir temeli vardır. Güzelin nesnedeki kaynağı, nesnenin bizde bir ide oluşturabilecek kendine özgü bir duyusal nitelikler toplamına sahip olmasıdır. Bu nitelikler toplamı ise "çeşitlilik içindeki birlik", yani birlik

ve çeşitlilik niteliklerinin bir bileşiğidir. Güzellik hazzını veren bu bileşik, iki karşıt niteliğin uyumlu bir dengesinden ziyade; birbiriyle çatışmayan, bağımsız iki niteliğin bir aradalığıdır. Bu iki niteliğin her birinin yoğunluğu ne kadar fazla olursa, alınan haz da o kadar fazla olur.

Hume'un estetik sorunlar üzerine düşünüşünde esas ilgi noktası, *beğeninin ölçütü* sorusudur. Hutcheson'dan ne ölçüde etkilenmiş olduğu pek açık olmasa da, Hume, *Beğeninin Ölçütü Üzerine* ("Of the Standard of Taste", *Four Dissertations*, 1757, içinde) adlı denemesinde, Hutcheson'un sorduğu sorularla ilgilenmese de, bir bakıma onun vermiş olduğu cevapları reddeder görünmektedir. Nitekim Hume, güzelden duyulan hoşlanmanın hem duyuların hem de aklın işin içine dahil edilmesiyle ortaya çıktığı düşüncesindedir ve nesnelerde bu hoşlanmaya yol açan pek çok neden bulunduğu kanısındadır. Güzel, ruha bir hoşlanma ve doyum verecek şekilde, parçaların bir düzeni ve kuruluşudur. Hutcheson gibi, o da güzelden duyulan *dolaysız* bir hazzı kabul eder ve aynı zamanda bu hazzın çağrışım ile aktarıldığını ileri sürer. Nitekim, uygunluk ve yararlılık görünüşüne sahip olması, pek çok nesneyi güzel diye değerlendirmemizin nedenini açıklayabilir.

"Beğeninin Ölçütü Üzerine" adlı yazısında, Hume, beğeni için bir ölçüt aramanın doğal olduğunu ileri sürer. İnsanların çok çeşitli duygularını bağdaştırabileceğimiz bir kural; bir duyguyu onaylamamızı ve bir diğerini olumsuzlamamızı sağlayan bir ilke bulunmalıdır. Böyle bir ölçüt ile estetik tercihler hatasız veya hatalı diye adlandırılabilecektir. Hume'a göre, yargının kuralları veya ölçütü, sanat eserlerinin, onların nitelikli bir alımlayıcıda hoşlanma uyandırabilen özelliklerinin bir incelemesi ile tesis edilmelidir. Gelgelelim böyle bir ölçütün, güzelin, şeylerin bir niteliği olmadığı; fakat yalnızca şeyleri seyreden zihindeki bir duygu olduğu şeklindeki tezle (Hutcheson, Locke) nasıl bağdaşabileceği bir sorun teşkil etmektedir. Bu tez izlenecek olursa, aynı nesne tarafından uyandırılan sayısız farklı duygunun hepsinin doğru olduğu söylenecektir. Çünkü duygu, nesnede gerçekten var olan şeyi temsil etmemekte fakat yalnızca nesne ile zihin yetileri arasındaki belli bir uyumu veya ba-

ğıntıyı belirtmektedir. Bu uyum gerçekte mevcut değilse, duygu da asla var olmaz. Güzel, şeylerin kendilerindeki bir nitelik değildir; o yalnızca şeyleri seyreden zihinde var olur ve her bir zihin farklı bir güzel algılar. Bir kimsenin güzel duyumu algıladığı bir yerde, bir başkası pekâlâ bir çirkinlik algılayabilir. Her birey kendi duygusuna onay vermeli, başkasının duygusunu düzenleme iddiasında bulunmamalıdır.

Oysa ki güzel, nesnedeki bir nitelik olsaydı, güzel üzerine yargılar kendileri ötesinde bir şeye, "gerçek olgu sorunlarına" ilişkin olurdu ve dolayısıyla nesnede güzelin mevcut olup olmamasına göre doğru veya yanlış olurdu. Güzel, nesnelerin algısının yol açtığı bir hoşlanma duygusu olduğuna göre; nesnelerin güzelliği ile ilgili yargıların doğru ya da yanlış oluşu, onları algılayan zihnin bir hoşlanma duyup duymamasına bağlı olacaktır. Bu durumda güzel ile ilgili bütün yargılar doğru sayılacaktır. Bu da bir beğeni ölçütünün olamayacağı anlamına gelmektedir.

Hume, *"Beğeninin Ölçütü Üzerine"* adlı yazısında, bu teze karşı çıkmaz, fakat bu tezdeki hakikatin bir beğeni ölçütünün var olmasına engel teşkil etmediğini belirtir. Hume, sorunu çözme yönünde, iki aşamalı bir "beğeni mekanizması" modeli öne sürer. İlk aşama, nesnedeki nitelikleri algıladığımız "algısal aşama"; ikincisi ise bu nitelikleri algılamamızın yarattığı "duygu etkisi aşaması"dır. Bu ikinci aşama, güzelin hoşa giden duygulanımlarını ve çirkinin hoşa gitmeyen duygulanımlarını hissettiğimiz aşamadır. Beğeni yargılarında her iki aşamadan da geçiyor olduğumuza göre; yargılar arasındaki farklılıklar ya duygu etkilenimine ya da algısal kökene bağlı olacaktır. Beğenideki farklılıklar, sadece duygu etkilenimine ait olsaydı; o zaman bu farklılıklar tamamen öznel olacak ve bir beğeninin diğerine bir üstünlüğü olamayacaktır. Ancak beğenideki farklılıklar algıdaki farklılıklardan doğuyorsa; o zaman bazı beğenileri diğerlerine tercih edebileceğimiz bir ölçüte sahip olabiliriz. İşte Hume'a göre, beğeni farklılıkları, algıdaki farklılıklara dayandırılabilirse; o zaman ilki ikincinin ölçütlerine bağlı olacak ve bu durumda Locke'un dışta bıraktığı "gerçek olgu sorunu" tekrar işin içine girebilecektir.

Hume'a göre, halihazırda, dünyada bir beğeni farklılığı ve çeşitliliği olmasına rağmen; bu çeşitlilik içerisinde değişmez olarak herkes tarafından beğenilmekte olan sanat eserleri de vardır. Örneğin Homeros'un, Virgilius'un eserlerinin çok farklı ve çeşitli yerlerde hemen herkes tarafından beğeniliyor olması, bu tür eserlerin, onları algıladığı zaman insan zihnini doğallıkla hoşnut kılan niteliklere sahip olduğunu gösterir. Doğası gereği bizde hoşlanma uyandırmaya uygun düşen niteliklere sahip bu eserleri algılamaktan zihnin hoşlanma duyması, zihnin, Hume'un "beğeni ilkeleri" veya "sanat kuralları" dediği şeye göre işlemde bulunduğu anlamına gelir. Yani içsel örgünün orijinal yapısından çıkan bazı biçimler veya nitelikler, hoşlanmanın kendisine dayandığı bir ölçüt oluştururlar. Demek ki, nesnelerin birtakım özelliklerinin algısının, insan zihninde, daima hoşa giden bir güzellik duygulanımı veya hoşa gitmeyen bir çirkinlik (biçim bozukluğu) duygulanımı meydana getirmesi, bir beğeni ilkesine işaret eder. Beğeni mekanizmasının iki aşaması arasındaki tümel nedensel bağları ortaya koyan bu ilkedir. İşte zihin bu ilkelere göre işlediği ölçüde, beğeni farklılıkları ancak algısal kökenli olabilir. Dolayısıyla evrensel bir beğeninin imkânına işaret eden nitelikli sanat eserlerinden hoşlanma duymuyorsak eğer; bunun suçu ne eserde ne ilkelerdedir; fakat bizim algılama kusurlarımızdadır.

Hume'a göre, incelikli bir hayalgücü ile donanmış, sağduyu sahibi, uygulama ve karşılaştırmalar yapan, önyargısız bir kişi, algı hatalarından arınmış bir beğeni yargısı ortaya koyabilir. Böyle bir kişi, eserin duyularla algılanabilir olan estetik bileşenlerinin her birini algılama yeteneğine (*incelik*); eserin akılla algılanabilir özelliklerinin ('karşılıklı bağıntı' gibi) her birini algılama yeteneğine (*sağduyu*) sahip; incelik ve sağduyu elde etmenin en iyi yolu olarak *uygulamalar* yapan; çeşitli mükemmellik dereceleri ve türleri arasında *karşılaştırmalar* yapan ve değerlendirmede estetik dışı etmenleri işe katmayan (*önyargısız*) kişidir. Bu özelliklerin bulunmayışı, beğeninin işleyişinde algı kusurlarına yol açar. Bu beş algılama kusurundan bağımsız olabilen kişileri, Hume, "gerçek yargıçlar" diye adlandırır ve beğeni ilkeleri tarafından yönetilen bu tür yar-

gılara katılmanın, beğeni ve güzelin hakiki ölçütü olduğunu belirtir.

Hume, denemesinde, beğenimin biricik kaynağı olarak duyguya bağlı kalır ve bundan asla sapma göstermez: Bir beğeni ölçütünün imkânı ancak hoşlanma ve hoşlanmama duygularında bulunabilir. Bir eserin estetik özelliklerinin algısını, zihinde hoşlanma ve hoşlanmama duygularının uyanmasına bağlayan tümel ilkelerin bulunduğu yerde ancak, bir beğeni ölçütünden söz edilebilir. Bu şu demeye gelir ki, ancak bir eseri ideal olarak algılarsak, böyle ideal bir algının sonucu olan duygu etkisini ifade eden yargımız başkalarının da katıldığı (ortak) bir yargı olabilir. Bu yüzdendir ki, Hume, beğeninin ölçütünün, gerçek yargıçların yargısına katılmakla oluşabileceğini ileri sürer. Gerçek yargıç algı hatalarından arınmış, beğeni inceliğine sahip olan kişidir. Beğeni tamamen öznel kalsa da, insan doğasının birörnekliği ile birleşen beğeni *inceliği*, yani nesnenin estetik bileşenlerini tam algılama yeteneği, bazı gözlemcilerin duygusundan çıkan kuralları, potansiyel bir ölçüt haline getirir. Hakiki yargı verenlerin (gerçek yargıçların) duygu etkisi, eser karşısındaki ideal tepkidir; çünkü gerçek yargıçların algılaması, ideal algılamadır. Potansiyel bir ölçüt olarak ortaya çıkan böyle bir ortak yargı, herhangi bir *ideal* algılayıcının yargısı olabilir. Nitekim, ideal algılayıcının verdiği ve başkalarının katıldığı bu yargının, sonunda, beğeninin ilkeleri tarafından yönetilen bir yargı olduğu ortaya çıkar.

Fakat estetik tercihlerin mizaca, yaşa, kültüre, ülkeye ve buna benzer, algı kusurlarından ileri gelmeyen ve akıl yürütme ile değiştirilemeyen şeylere bağlı olduğu durumlar da vardır. Bu türden farklılıkların, akılsal biçimde giderilebileceği nesnel bir beğeni ölçütü yoktur. Çünkü bu türden kurumsal ve kültürel farklılıklar, sanat eserlerinin belli özelliklerinin algılanmasının yarattığı duygu etkilenimlerini farklılaştırır. Duygu etkilenimlerindeki bu tür farklılıkların hiçbir algısal temeli olmadığı için, onlar salt beğeni farklılıkları olarak ortaya çıkar. Bu durumda karşıt duyguları bağdaştırabilecek bir ölçüt aramak da boşuna bir çaba olur.

Kant. Kant, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin (1790) büyük bölümünü estetik yargı çözümlemesine ayırmış ve estetik teoriyi

kendi felsefi sisteminin bütünleyici bir parçası haline getirmişti. Üçüncü Eleştiri'de Kant'ın amacı, ilk iki Eleştiri'nin birbirinden ayırmış olduğu doğa ve özgürlük dünyalarını birbirine bağlamaktı. Bu sorunun, insanın zihin güçleri bakımından çözümleneceği alan, duyarlık, anlama yetisi ve akıl ayrımına uygun olarak, bir *duygu* ya da *yargı* yetisi olacaktır. Bu duygu ya da yargı yetisinin işleyişi, nesnenin bir amaca uyarlanmış ya da uyarlanmamış olduğunun hissedilmesine dayanır. Dolayısıyla *Yargıgücünün Eleştirisi*'ndeki sorun şu formülasyona bürünür: Doğayı bir amaca uyarlanmış olarak yargılamak *a priori* olarak mümkün müdür? İşte, "Estetik Yargıgücünün Eleştirisi", hiçbir bilinçli amacın ya da tasarımın kendilerine öngelmediği duyguların *a priori* karakterinin belirlenmesi ile sınırlanmıştır. Bu duygular, *güzel* ve *yüce*'dir.

Kant, eleştirel felsefenin karakteristik biçimi içerisinde, onsekizinci yüzyıl estetik düşüncesinin sorunlarını yeniden biçimlendirir. Bu girişim, soyut beğeni *teorileri* ile eleştirel yargının *empirik kuralları* arasındaki kopukluğu gidermeye yöneliktir. Bu eleştiri, beğeni farklılıklarının kökenleri gibi empirik ilkelere ilişkin bir sorunla değil; fakat beğeni sorunlarındaki eleştirel tutumun *a priori* statüsüyle ilgilidir: Güzel ve yüce üzerine yargılar nasıl mümkündür? Bu yargıların ayırt edici özelliği, onların *estetik* olmalarıdır. Beğeni yargılarının estetik olması, onların duyguya dayandıklarını belirtir. Böyle olmakla, bu yargılar bilgiden tamamen farklı öznel bir kaynağa sahiptir. O halde, bir duyguya dayandıkları için öznel olan bu yargılarda örtük olarak içerilen tümel geçerlilik iddiası nasıl temellendirilebilir?

Kant, güzel üzerine yargıları (ya da beğeni yargılarını) kategoriler tablosundaki dört uğrak çerçevesinde çözümler: Nitelik, nicelik, bağıntı ve kiplik. İlk olarak güzel yargısı *nitelik* yönünden ele alınır, çünkü güzel üzerine estetik yargının ilk olarak dikkat gösterdiği şey budur. Beğeni yargısı, bilgi yargılarında olduğu gibi, bir tasarımı bir kavram altına koymaz; fakat tasarım ile "ilgiden bağımsız" özel bir hoşlanma arasındaki ilişkiyi belirtir. Güzelden duyulan hoşlanma, her tür arzudan ve ilgiden (çıkardan) bağımsızdır. Kant, bu doğrultuda,

güzelden duyulan hoşlanmayı, salt duyum temeline dayanan "hoş"tan ve kavrama dayanan "iyi"den duyulan hoşlanmalardan ayırt eder. Hoş, insana duyusal haz veren şeydir ve nesnenin gerçek varoluşuna (gerçekleşmesine) bir ilgiyi içerir. İyi, insanın bir değer yüklediği şeydir ve aklın yasası tarafından istemeye zorlandığımız bir nesnedir ve dolayısıyla bu da nesnenin gerçek varoluşuna bir ilgiyi gerektirir: İyinin "gerçek" olmasından, iyinin gerçekleşmesinden hoşlanma duyarız. Görüldüğü gibi her iki hoşlanma türü de bir ilgi ile bağımlıdır. Güzel ise salt hoşa giden şeydir ve biricik *özgür* hoşlanma da odur. Kant, hoştan duyulan hazzın *eğilimle*, güzelden duyulan hazzın *yeğleme* ile ve iyiden duyulan hoşlanmanın *saygı* ile ilişkili olduğunu belirtir. Bunlardan yalnızca yeğlemede, özgür bir haz bulunur. Çünkü beğeni yargılarımızın nesnesine ilişkin olarak, nesneyi yeğleme ya da yeğlememe arasında seçim yapabileceğimiz tek durum odur. Kant'ın güzele ilişkin ilk tanımı böylece ortaya çıkar: *"Beğeni* bir nesneyi veya o nesneyi tasarlama tarzını, herhangi bir *ilgiden bağımsız* olarak, hoşlanma veya hoşlanmama ile yargılama yetisidir. Bu tür bir hoşlanmanın nesnesine de *güzel* denir"(§ 5).

Güzelin *nicelik* yönünden ele alınışında şu belirleme esastır: "Güzel, kavram olmaksızın, tümel bir hoşlanmanın nesnesi olarak tasarlanan şeydir"(§ 6). İkinci uğraktaki görev, beğeni yargısının kavrama dayanmayan tümelliğinin öznel temelini keşfetmektir. Güzel üzerine yargının ayırt edici yönü, mantıksal biçimi bakımından tekil bir yargı olmasına karşılık tümel onay talep etmesidir. Bir nesneyi güzel diye adlandırdığımızda, salt hoşluk yargılarından farklı olarak, burada bir "tümel ses" ile konuşmakta olduğumuza inanır ve herkesin bizimle mutabık olmasını talep ederiz. Yargımızı bu şekilde tümelleştirmemize izin veren gerekli ama yeterli olmayan koşul, yargının dayandığı hoşlanmanın her türlü kişisel-öznel arzu ve ilgiden bağımsız olmasıdır. İnsan bir nesneden duyduğu hoşlanmanın *ilgiden bağımsız* olduğunun bilincine vardığında; bu nesneyi, bütün insanlar için bir hoşlanma temeli içeren bir nesne olarak görmek durumundadır. Beğeni yargısının bu "öznel tümelliğinin" *transandantal* dayanağı ise, hoşlanmaya yol açan bilgi yeti-

lerinin "özgür oyunu"nun, her bilgi için gerektiriliyor olması, yani tümel olmasıdır. Her özne, nesnenin verildiği tasarımın estetik değerlendirilmesinde bir ve aynı yetileri (hayalgücü ve anlama yetisi) harekete geçirdiğine göre; hoşlanmaya yol açan zihin durumu (yetiler arası uyum) tümel iletilebilir olmalıdır. O halde, "güzel, bir kavramdan bağımsız olarak, tümel olarak hoşa giden şeydir"(§ 9).

Güzelin *bağıntı* yönünden ele alınışında, söz konusu olan, yargı veren özne ile yargılanan nesne ya da nesne tasarımı arasındaki bağıntıdır. Estetik hoşlanma, gerçekte hiçbir amaca ya da işleve sahip olmasa da bir nesnedeki biçimin amaçlılığı tarafından meydana getirilir. Estetik nesneyi karakterize eden biçimsel amaçlılığı Kant, "amaçsız amaçlılık" olarak adlandırır. Aynı zamanda sanat eserinin de özsel karakteristiğini veren bu paradoksal nitelemenin formülasyonu şudur: "Güzel, bir nesnede amaç tasarımından bağımsız olarak algılandığı ölçüde, nesnedeki amaçlılık (amaca uygunluk) biçimidir"(§ 17). Estetik hoşlanmaya yol açan şey, nesnedeki "biçimin amaçlılığı"nın, öznenin zihin yetileri arasındaki amaçlı uyuma, "amaçlılık biçimi"ne denk düşmesidir.

Kant, "amaçlılık" çerçevesinde, güzeli, şeyin niteliksel "mükemmelliği"nden de ayırt eder. Mükemmellik, bir içsel amaçlılık olarak, şeyin çokçeşitliliğinin, şeyin *kavramı* ile yani şeyin ne tür bir şey olması gerektiği düşüncesi ile olan uyumudur. Oysa ki, güzelin dayandığı öznel biçimsel amaçlılık, hiçbir kavramı içermez; yani nesnenin ne tür bir şey olması gerektiği düşüncesini içermez. Dolayısıyla güzel, Baumgarten'de olduğu gibi, karışık (*confusa*) biçimde tasarlanmış mükemmellik olarak kavranamaz.

Güzelin *kiplik* yönünden belirlenmesinde, güzel nesneden duyulan hazzın zorunluluğu postüle edilir. Bir beğeni yargısında, güzelin estetik hoşlanma ile zorunlu bir bağı olduğu ileri sürülür: "Güzel, kavram olmaksızın, *zorunlu* bir hazzın nesnesi olarak bilinen şeydir"(§ 22). Kavrama dayanmayan bu zorunluluk, yalnızca, herkesin bizim yargımıza katılması *gerektiğini* ifade eder. Beğeni yargısının kipliği, yargının başkalarının yargıları ile ilişkisi ya da yargının değerlendirme gücü ile ilgilidir.

Kant beğeni yargılarının bu zorunluluğunu, *öznel* bir ilkeye dayandırır: *Sensus communis* (*ortak duyu*). Kavramlarla değil, fakat *duygu* aracılığıyla hoşa gideni veya hoşa gitmeyeni belirleyen ve yine de *tümel* geçerlilik taşıyan bir ilkedir bu. *Ortak duyu*, beğeni yargımızı, kendisinin bir örneği olarak ortaya koyduğumuz ideal bir *norm*'dur. Ancak böyle bir *norm*'un varsayılması ile yargıda ifade edilen "nesneden duyulan hoşlanma", herkes için bir kural haline dönüştürülür. Beğeni yargımı, *ortak duyu*'nun bir örneği olarak ortaya koyarım ve buna dayanarak herkesin benim yargıma onay vermesi *gerektiğini* ileri sürerim. Özne kendi bireysel yargısı üzerine *düşünümle*, yargısının özel-kişisel koşullarından kopup ayrılmakla ve tümel bir bakış açısına yerleşmekle ancak, *ortak duyu* ilkesine göre yargı verir hale gelebilir. *Ortak duyu*, insanların duygudaki birliğini postüle eder.

Beğeni yargılarının *a priori* temellere dayanan bir tümellik ve zorunluluk iddiasında bulunması, beğeninin bir diyalektiğinin olmasını gerektirir. Bu, beğeni yargılarında kavramların rolüne ilişkin bir *antinomi*'de dile getirilir: *Tez*. Beğeni yargısı kavramlara dayanmaz; çünkü eğer böyle olsaydı, yargı akılsal olarak tartışılabilir olurdu, yani kanıtlarla belirlenebilir olurdu. *Antitez*. Beğeni yargısı kavramlara dayanır; çünkü aksi takdirde, çeşitliliğine rağmen yargı hakkında tartışamazdık; başkalarının bu yargı ile zorunlu uylaşımını iddia edemezdik (§ 56). *Antinomi*'nin çözümü şu şekildedir: Beğeni yargılarında hiçbir *belirlenimli* kavram içerilmez; fakat nesnenin ve yargı veren öznenin temelinde bulunan duyularüstü'nün *belirlenimsiz* bir kavramı içerilir. Duyularüstü'nün bu kavramı aracılığıyla, beğeni yargısının herkes için geçerlilik talebi, metafiziksel bir dayanak kazanır. Bu dayanak *ortak insanlığımıza* işaret eder.

Kant *"yüce"* çözümlemesini, "doğanın amaçlılığını estetik olarak yargılayışımıza yalnızca bir ek" olarak karakterize eder. Yüce yargısı da bir estetik düşünüm yargısıdır; fakat yüce diye adlandırdığımız nesne "biçim almamış" olmakla, yargıgücünün amaçlılığına karşıttır ve bu yönüyle güzelden ayrılır. Yüce izlenimi, bizim bir nesne karşısında, o nesneyi bütün kavrama gücümüzü aşan bir şey olarak gördüğümüzde ve bu yüzden ne görüde ne de kavramda sınırlı bir bütünlük içine sokamadığı-

mız anda meydana gelir. Kant, yüceyi iki türe ayırarak çözümler: *Matematik* yüce, doğadaki sonsuz *büyüklüğün*; *dinamik* yüce ise doğadaki ezici *gücün* estetik değerlendirilmesi ile ilgilidir. Kant, her iki durumda da meydana gelen duyguyu, aklın kendi "yüceliği"ne ve insanın ahlaki hedeflerine (yazgısına) ilişkin bir duygu olarak açıklar. Bu yüzden, "yüce doğadaki nesnelerde değil, fakat aklın idelerinde aranmalıdır"(§ 25). Matematik yücede, hayalgücü mutlak büyük izlenimi yaratan sınırsız nesne karşısında; sayı dizileri aracılığıyla sonsuzca ilerleyen parçaların algılanışını tek bir görü içinde kavramada başarısız kalır ve aklın sonsuz bütünlük idesi ile ilgiye girer. Bu zihinsel hareket, "vital gücün bir anlık engellenmesi ve peşi sıra güçlü bir şekilde boşalması" aracılığıyla meydana gelen bir hoşlanma duygusuna yol açar. Biz bu noktada, akılsal yeterliğimizin duyarlığa olan üstünlüğünü görürüz ve akıl varlığı olarak yükselişimizi duyumsarız.

Dinamik yücede ise doğadaki ezici güç karşısında ortaya çıkan empirik ben'imizin zayıflığı, bir karşıtlık aracılığıyla, ahlaki varlıklar olarak kendi değerimizin (alt edilemez gücümüzün) farkına varmamızı sağlar. Kant'a göre, bir estetik yargıda, doğayı, bizim üzerimizde hiçbir egemenliği olmayan bir güç olarak gördüğümüzde, doğa dinamik olarak yücedir. Doğayı yüce olarak yargılamak için, onu korku uyandırıcı olarak tasarlamamız fakat ondan edimsel bir korku duymamamız gerekir. Yani, hem nesnenin ona direnme yetersizliğimiz ile estetik olarak ölçülebilen ezici gücü, hem de bu güç üzerindeki üstünlüğümüzün duyumu, estetik yargıda hissedilmelidir. Böylece, yücenin estetik değerlendirilişinde, öznenin bütün doğa güçlerine olan ahlaki değerinin üstünlüğü bilince çıkar; öznenin doğayı, duyusal varlığı alt edişinden doğan duygu, aynı zamanda ahlaki bir duygu olarak belirir.

Kant'ın *sanat* teorisinin temelinde şu önerme yer alır: "Doğa nasıl ki sanat görünümüne büründüğünde güzel ise; sanat da, biz onun sanat olduğunu bildiğimiz halde, doğa gibi göründüğünde güzeldir"(§ 45). Burada sanata ilişkin olarak söylenen şudur: Sanat bir amaçla bağıntı içinde gerçekleştirilen bir insan edimi olmakla birlikte; bu edimin ürünü, tıpkı doğa gü-

zelliğinde olduğu gibi, ilgiden ve kavramdan bağımsız şekilde ortaya çıktığında güzel izlenimi uyandırır. Sanat eserinde, tasarımın amaçlılığı, sanatçının bu yöndeki niyeti ne olursa olsun, belirlenimli bir amaçtan yoksundur ve o kavramlar veya kurallar tarafından belirlenemez. Bu tür bir amacın işe karışması, bilgi yetilerinin özgür oyununu engeller ve eser güzel olarak algılanmaz. Sanat eseri karşısındaki *duruşumuz*, onda, bildiğimiz gerçeklikle ilgili *neyin* temsil edildiğine ilişkin bir *amaca uygunluk* arayışını içermez. Sanata, onun neye benzediğini görmek için bakmayız. Tersine, ona tıpkı doğa gibi, salt estetik değerlendirilmesinde hoşa giden bir şey olarak bakarız.

Sanatın doğa gibi görünmesini sağlayan, yani her sanat için gerek duyulan *amaçlı* tasarımı, *amaçsız* hale getiren, Kant'ın *"deha"* diye adlandırdığı, sanatçının üretici yetisidir. Deha, sanata kuralını veren yetenek veya doğa vergisidir. Bu kuralların özelliği, onların asla kavramsallaştırılamaz olmasıdır. Bu kurallar ne sanat eserini üreten sanatçı ne de onu güzel olarak yargılayan alımlayıcı tarafından bilinebilir. Güzel sanatın kuralı, sanatçımn doğasmdan veya sanatçıdaki *doğa*'dan çıkar: "Deha, kendisi aracılığıyla doğanın sanata kuralını verdiği doğuştan zihin yeteneğidir (*ingenium*)"(§ 46). Dolayısıyla güzel sanat, ancak dehanın ürünü olarak mümkündür. Deha orijinal üretme gücüdür ve onun meydana getirdiği şey, biricik ve tekrarlanamaz bir şeydir. Güzel sanat eserinin kuralı, tasarım yetilerinin kendine özgü uyumlu bir düzenlenişine karşılık gelir. Bu uyumlu düzenlenmeye uygun olarak, sanat eseri, kendi *güzel biçimini* görünüşe çıkarır ki bu, belirlenimsiz salt bir biçim olmak durumundadır. Bu biçim, sanatçıdaki doğanın bir ifadesi olmakla, "amaçsız bir amaçlılık" sunar.

Nihai belirleniminde, sanat, *"estetik ideler"*in ifadesidir. Kant'ın tanımıyla estetik ide, "hiçbir belirlenimli düşüncenin, yani bir kavramın, kendisine karşılık gelmediği; fakat daha fazla düşünceye yol açan, hayalgücünün bir tasarımıdır" (§ 49). Estetik ideler, *üretici* (yaratıcı) hayalgücünün şekillendirdiği tasarımlardır. Hayalgücü, doğanın sağladığı malzemeyi, yani duyusal görü verilerini işlemek suretiyle; onları tamamen farklı bir şeye, doğayı aşan bir şeye dönüştürerek estetik ideler şe-

killendirir. Estetik ideler, *duyularüstü*'nün dolaylı gösterimlerini (sunumlarını) vermek suretiyle doğayı aşan tasarımlardır.

Böylece estetik idelerin ifadesi olarak sanat, insanın yüksek bilgi yetilerini uyum içine sokan duyularüstü dayanağa bağlanır. Bu bakımdan sanat eseri, duyusal bir varlık tarzına sahip olmakla birlikte; duyusal olanı aşar. Deha estetik ideler keşfetme ve bunları ifade etme yeterliğidir. Estetik idelerin tasarımı aracılığıyla, dehanın sanatı, verilmiş bir kavramı sınırsızca genişletir ve zihin yetilerinin özgür oyununu teşvik eder. Böylece sanat, insanın bütün zihinsel güç ve yetilerinin "estetik durum" içindeki bütünselliği demek olan *"yaşama duygusu"*nu (*Lebensgefühl*) güçlendirir ve yükseltir.

Schiller. Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi* kitabı, çağının düşünce dünyası üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Bu etkinin, yeni bir estetik düşünce yaratacak şekilde, dramatik şiir yazarı Schiller'de ortaya çıktığını görüyoruz. Schiller, üzerinde düşündüğü kültür ve özgürlük sorunlarının çözümü için gerek duyduğu teorik tutamakları Kant'ın bu eserinde bulmuştur. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* (1795) adlı eserinde, Kant'ın bilgi yetilerinin uyumu anlayışını, uygarlık ve kültür tarihi üzerine bir düşünümle birleştirir. İnsan hayatında ve kültüründe sanatın rolünü soru konusu yapan Schiller, insanın ulaşmaya çalıştığı en yüksek ahlakiliğe, insanın duyusal doğasını *olumsuzlamakla* ulaşılamayacağını, ancak bu duyusal doğayı daha yüksek bir senteze taşımakla ulaşılabileceğini ileri sürer. İnsan kendisindeki 'insanlığa' erişmek için, farklı güç ve yetilerinin bir uyumunu bulmak zorundadır. Böyle bir tinsel-duyusal uyumun imkânı ise ancak *güzel*'in insanlığın zorunlu koşulu olduğunun gösterilmesi ile sağlanabilir.

Schiller'e göre, insan ikili bir doğaya sahiptir; o hem sürekli değişen bir duyu dünyasında yaşar hem de duyu içeriğini yasa içinde organize eden içsel bir öz-benliği muhafaza eder. İnsanın bu ikili doğası, onun iki köklü içtepisinde temel bulur: *Duyu* içtepisi (*Stofftrieb*) ve *Biçim* içtepisi (*Formtrieb*). Duyu içtepisi, insanı zamanın akışı içinde doğaya bağlar. Duyu içtepisi varoluşun gerçekliği ve algılarımızın içeriği yönünde bize itilim verir. Fakat aynı zamanda, insanı bir duyumlar dizisi ha-

linde madde dünyasına bağlayarak kısıtlar. Biçim içtepisi ise insanın akılsal doğasından çıkar ve insana, görünüşlerin çeşitliliğini bir birlik haline getirme özgürlüğü verir. Biçim içtepisi yasalar koyar ve insanı akılsal zorunluluk alanına yerleştirir; zamanın sınırlarını ortadan kaldırarak insanı mutlak varlık alanına açar (12. Mektup). Bu iki yeti (içtepi), ancak karşıtlıkları içerisinde birbirini geliştirebilir; fakat birinin diğeri üzerinde egemenlik kurması insanın bütünselliğini zedeler ve insanı tek yanlı kılar. Bu iki içtepinin böyle tahakkümcü bir şekilde işlemesi, insanı ya *vahşi* ya da *barbar* yapar. İnsan, "duyguları ilkelerine egemen olduğunda bir vahşi; ilkeleri duygularını yok ettiği zaman bir barbar" (4. Mektup) haline gelir.

Birbirine karşıt bu iki içtepiyi, onları daha yüksek bir düzeye çıkarmak suretiyle birleştiren *üçüncü* içtepiyi, Schiller, *Oyun* içtepisi (*Spieltrieb*) diye adlandırır. Oyun, bu anlamda, Kant'ın hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki uyum düşüncesinin daha somut bir çeşitlemesidir. Oyun içtepisi özgürlük ve zorunluluğun özel bir birleşimini içerir ve bu da oyun adına kurallara gönüllü olarak tâbi olmada ortaya çıkar. Oyun, kuralların bir baskı yaratmadığı, özgür bir uyumlu düzenlenmeye işaret eder. Oyun içtepisine başvurmakla ve insanın yüksek "ben"ini duyusal doğasının veya akılsal doğasının egemenliğinden kurtarmakla; sanat insanı 'insan' kılar ve ona gerçek toplumsallığını kazandırır: "İnsan sözcüğün tam anlamında insan olduğu zaman oynar ve o ancak *oynadığı zaman tam anlamıyla insandır.*" (15. Mektup).

Duyu içtepisi nesnesi olarak *hayatı*, biçim içtepisi ise nesnesi olarak *biçimi* aldığına göre; oyun içtepisine karşılık gelen şey de *"canlı biçim"* (*Lebensform*) yani *güzellik* olacaktır. Güzel, bir *biçim*'dir çünkü onu seyrederiz; güzel aynı zamanda *hayat*'tır çünkü onu duyumsarız (yaşarız). Duyu içtepisi ve biçim içtepisi, böylece, güzelde uyumlu hale gelir. Güzel, insanın duyusal varoluştan akılsal varoluşa geçişini, duyusalı ortadan kaldırmaksızın sağlar. Bu bakımdan, duyu insanını akılsal kılmanın, onu önce estetik kılmaktan başka yolu yoktur. Schiller'e göre, ihtiyaç insanı toplum içinde olmaya zorlar ve akıl onda sosyal ilkeleri kökleştirirse de; ancak *güzel*, ona sosyal bir karakter ve-

rebilir. Sadece *beğeni*, toplumu uyum içine sokar çünkü yalnızca o, bireyde uyumu tesis eder. Diğer bütün algılama biçimleri, insan varlığının ya duyusal ya da akılsal yanlarına dayandığı için insanı böler; ancak güzelin algısı onu bir bütün yapar; çünkü insanın her iki doğası da güzelde uyum içine girer (27. Mektup). Güzel sanat, insanı, yüksek 'ben'ini gerçekleştirme yönünde özgür kılar. Güzelin sürekli deneyimi aracılığıyla, politik sistemin, düzen ve özgürlüğü bağdaştırması sağlanabilir: "Akıl, insanlık olsun buyruğunu verir vermez; güzellik olsun diyen yasayı da ortaya koymuştur."

Schiller, oyun içtepisinin nesnesi olan canlı biçimi (estetik nitelik), "estetik görünüş" kavramı çerçevesinde yorumlar. Oyun içtepisi, insan nesnede biçimi ve görünüşü fark ettiği zaman ortaya çıkar. Bu, insanda "görme hazzı"nın uyanmasıyla eşzamanlıdır. İnsan göz aracılığıyla haz duymaya başlayıp, görme insan için bağımsız bir değer kazanır kazanmaz; o, estetik olarak özgür hale gelir ve bu durumda oyun içtepisi uyanır. İnsan görünüşü gerçekliğin üstünde değerlendirmeyi öğrendiği zaman uygarlaşır. Estetik görünüşün özü olan biçimin alımlanışı, uyarım olarak salt duyumdan ayırt edilebilir niteliktedir. Estetik görünüş, bu özelliğiyle, nesnenin gerçek varlığından bağımsızlaşır ve dolayısıyla salt duyusal ve yararcı ilgileri dışta bırakır. Nerede görünüşün ilgiden bağımsız, koşulsuz değerlendirilişinin izlerini bulursak, demektedir Schiller, orada insanın gerçekten insan olmaya başladığını görürüz (27. Mektup). Estetik görünüş, ne gerçekliği temsil etmeye çalışan ne de gerçeklik tarafından temsil edilme gereği duyan bir görünüş olduğu için aldatıcı değildir, *'halis'*tir. Sanatı gerçeklikten ayırt eden şey, bütün sanatların özünü oluşturan *"estetik görünüş"*tür. "Şeylerin gerçekliği bizzat şeylerin eseridir; şeylerin görünüşü insanın eseridir. Görünüşle beslenen ruh, artık aldığı şeyden değil, yaptığı şeyden zevk alır." (26. Mektup).

Hegel. Güzel sanat üzerine verdiği derslerin derlenmesiyle oluşturulmuş *"Vorlesungen über die Ästhetik"* (Estetik Üzerine Dersler, 1835) adlı eserinde, Hegel, güzeli, İdea'nın duyusal görünüşü olarak tanımlar. "Duyu dünyasının görünüşleri içinde Mutlakın ya da İdeanın ışıldaması, işte güzel budur." Burada

güzel için "duyusal olma" ve "görünüş" belirleyici terimlerdir. Güzel nesnenin duyusal olma gerekliliği, güzel idesi için özseldir. Güzel nesne, duyulara sunulan gerçek (edimsel) bir nesne ya da duyusal bir nesnenin zihinsel imgesi olmalıdır. Zihnin Mutlakı kavradığı *ilk* tarzın karakteristiği, *dolaysızlıktır*: duyusal kavrama. Öte yandan güzelin bir *görünüş* olması, gelip geçici dünyanın dolaysızlığını belirten bir anlamda alınmamalıdır. Hegel estetik görünüşü bir yanılsama veya aldanım olarak görmez. Burada görünüş, gerçekliğe ve hakikate bir karşıtlık anlamı taşımaz. Tam tersine burada görünüş, hakikat için özseldir. Aslında görünüş (*Schein*) bizzat özdür (*Wesen*); hakikat görünür olmasaydı, hakikat olmazdı. O halde, sanattaki görünüşler, yalnızca görünüş olmaktan çok, empirik gerçekliğe göre çok daha yüksek bir gerçekliğe ve çok daha hakiki bir varoluşa sahiptir. Yalnızca gelip geçici olan dolaysız empirik gerçekliğin tersine, sanatsal görünüş kendi ötesinde *tinsel* bir şeye işaret eder. Hegel,"görünüş"ün, gelip geçici dünyanın dolaysızlığını belirttiğini kabul etse de; sanatın bu empirik dünyayı değiştirdiğini ve ona daha yüksek bir *tinsel* gerçeklik verdiğini ileri sürer.

İdeanın duyusal biçim içerisinde cisimleşmesi, *güzel*'dir. İdea mutlak hakikat olduğuna göre, bundan hakikat ve güzelin özdeş olduğu sonucu çıkar. Fakat aynı zamanda onlar birbirlerinden farklıdırlar da. Güzel, duyusal biçim içinde görünüşe çıkan İdeadır, *sanatta* ya da *doğada güzel*'de kavranan İdeadır. Hakikat ise saf düşünmede kavranan İdeadır. Fakat duyusal olan sanatta tinselleştirildiği zaman, burada da hakikatin bir açımlanması bulunur. Doğada güzel, İdeayı belli bir derecede cisimleştirme yeterliğindedir; fakat sanat güzelliğinde, İdea en yüksek cisimleşmesine kavuşur. İnsan ancak sanatta, tam olarak, kendisinin ne olduğunu ve ne olabileceğini kendisine açık kılar. Bu yüzden Hegel'in estetik teorisinde, sanat eserlerindeki güzel, doğada güzelden daha yüksek bir statüye sahiptir. Güzel, doğa dünyasının dolaysız hoşlanma veren bir seyrine değil; fakat tinin kendisine ilişkin bilgisinin gelişmesine dayanır. Bu bakımdan, doğa güzelliği, ancak *tine* ait olan güzelin, sanat güzelliğinin bir yansıması olarak ortaya çıkar.

Dolayısıyla, Hegel'in estetik üzerine dersleri, temelde, onun güzel sanat olarak düşündüğü şeyle ilgilidir. Güzel sanat, kendisini tinin hakikati ile ilişkilendirmiş olan sanattır. Böyle bir sanat, tinin kendisini kendisine ifade etmesinin önemli bir tarzını oluşturur. Sanat tinin kendisini tam ve somut olarak olduğu şey kılmasının zorunlu bir aracıdır. Bu yüzden, sanat, tinin mutlak bir "gereksinimi"dir. Tin, İdeası ile edimselliğini bağdaştırmak ve kavramına göre olması gerektiği şey haline gelmek için, sanata gerek duyar. Sanatta, tinin görünüşte birbiriyle çatışan yönleri (sonlu ile sonsuz, duyulur olan ile duyularüstü, ideal ile real) arasındaki bölünme giderilir. Mutlakın duyusal sunumunu amaçlamakla sanat, tine duyusal imgesel bir şekil verir. Sanat meydana getirmekle insan, kendi tinini, bilinci için bir nesne haline getirir; kendisini bu şekilde dışsallaştırır ve bu dışsallaştırmalarda kendisini tanır. Bu tanıma aracılığıyla, insan kendisinin daha yüksek bir tinsel boyutuna ulaşır. İnsan sanat yaratmakla, aslında kendi tinini yaratır.

Özünde tinin kendini-yaratma yeterliğine ait olmakla sanat, mutlak tinin bir alanını oluşturur. Çünkü sanat, tini sonlu olanın üzerine yükseltir; onu kendinde ve kendisi-için kılar ve böylece onun özgür hale gelmesini sağlar. Mutlak tinin bir biçimi olmakla sanat, ancak tinsel *anlamla* bağıntısı içinde kavranabilir. Sanatın esas amacı, doğanın taklidi, duygu uyandırmak ya da ahlaki mükemmelliği öğretmek değildir. Sanatın nihai amacı, yalnızca tinin sunumudur. Görüldüğü gibi, Hegel yalnızca sanatın biçimsel özellikleri ile değil; fakat esas olarak sanatın içeriği ya da anlamı ile ilgilidir. "Sanat eseri kendi-merkezli değildir; o, özünde ruha bir soru, tepki veren yüreğe bir hitap, zihne ve tine bir çağrıdır." Bu, Hegel'in 'genişletilmiş deneyim' kavramı ile ilişkilidir. Buna göre insanlar, dünyayı ve kendilerini yalnızca bilgi (felsefe=bilim) aracılığıyla değil; fakat aynı zamanda sanat ve din aracılığıyla da kavrarlar. Tinin bu biçimleri, önceden keşfetmiş olduğumuz şeyi güzelleştirme ya da kutsallaştırma yolları değildir yalnızca; fakat dünyayı ve kendimizi keşfetme yollarıdır. Hegel'e göre, sanat, din ve felsefe tinin kendini kendisine sunma; Mutlakı, "insan varlıklarının en yüksek ilgisini" bilince getirme amacına hizmet eder. Mut-

lak tinin bu üç alanının her biri, içeriği olarak tini alır fakat her biri tini farklı bir şekilde sunar. Sanat mutlakı duyulur algıda; din imgesel tasarımda; felsefe kavramsal düşüncede kavrar. Sanatın özelliği, tinin sunumunu duyusal biçim içerisinde yapmasıdır. Tini, duyulur algının dolaysız biçimi içerisinde görünür kılmakla sanat, *güzeli*, yani İdeanın duyusal görünüşünü, meydana getirmeyi başarır.

Hegel *"güzel"*i hem biçim hem de içeriğe ilişkin bütün sanatsal değerleri kuşatan bir anlamda alır. Buna göre, güzel sanat eserinin iki yönü vardır: tinsel içerik ve maddesel cisimleşme ya da biçim. Tinsel içerik, sanat eserine birlik veren öznelliktir. Sanat eserinin bu *birlik* yönü, kendi içine kapalı soyut birlik olarak kalmaz; o kendisini farklılıklar çokluğu içerisinde görünür kılar. Sanat eserinin bu *çokluk* yönü, İdeanın kendisini görünüşe çıkardığı maddesel cisimleşmedir. Tinsel içerik, maddesel cisimleşmenin her bir parçasına yayılıp nüfuz eden birliğin merkezidir; o, sanat eserinin ruhudur. Bu yüzden sanat eseri, bu içsel birlikten ya da tinsel içerikten çıktığı ya da onun tarafından belirlendiği gösterilemeyen her şeyi, salt dışsal ya da olumsal olan her şeyi dışta bırakmalıdır. Bir sanat eserinin, organik birlik oluşturacak şekilde, bütün parçalarının tek bir merkezi birlik tarafından denetlenmesi, İdeanın duyusal ortam içinde görünüşe çıkmasının zorunlu koşuludur.

Gelgelelim, tinin sunumunda, içerik ve biçimin bu mükemmel uyum ve birliğine, yani İdeal sanata her zaman ulaşılamaz. İnsanın sanatsal yaratım süreci, kavramsal gelişmesi içerisinde, içerik ve biçimin mümkün farklı bağıntıları çerçevesinde şekillenir ve bu mantıksal süreç, tarihsel gelişme ile büyük ölçüde örtüşür. Sanatın İdeale doğru kavramsal gelişmesi, onun çeşitli tarihsel kültürler ve dönemler içerisindeki ilerlemesi ile birlikte gider. Sanat tinin tamuygun bir sunumunu vermeye çalıştığı için, İdeayı kavrama ve onu somut biçimi içinde ifade etme *derecelerine* bağlı olarak çeşitli biçimlere bürünür. Buna göre tin, kendisini *Sembolik, Klasik* ve *Romantik* sanat biçimleri içerisinde, kendisine ilişkin bilgisini ilerleten bir şekilde cisimleştirir.

Nietzsche. Nietzsche'yi diğer filozoflardan ayırt eden yön, sanatı felsefenin doğası ile ilişkilendirmek suretiyle, sanata te-

mel bir rol atfetmesidir. Sanata hayatın perspektifinden bakmakla, Nietzsche, onu insan hayatının "asıl metafizik etkinliği" olarak görür. Estetik etkinlik, "biçimler yaratma ve empoze etme"dir. Böyle görüldüğünde, katlanılır olsun ya da olmasın, hayatm kendisi de bir estetik fenomendir. Çünkü hayatın özü, kendiliğinden etkin, yaygın, biçim-verici güçlerden oluşur. Sanat farklı yaşama yollarının hem bir işlevi hem de temel belirtisidir. Sanatçı olmak, bir yaşama yoludur. Bu yüzden Nietzsche, sanatı (ve hayatı) sanatçının *yaratıcı davranışı* çerçevesinde kavrar. Güç-İstemi, kendini-ileri sürme olarak, sürekli bir yaratımdır.

Nietzsche'nin Schopenhauer etkisi altında yazdığı ilk eseri, *"Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu"*(1872), iki temel içtepinin birleşiminden doğan bir tragedya teorisi (sanat teorisi) sunar. Bunlar, iki Grek Tanrısmm adıyla anılan, insan ruhunun Dionysosçu ve Apolloncu içtepileridir. Metafiziksel anlamı içinde, Dionysosçu yön, şeylerin karanlık "ilksel birliği" ile ilişkilidir ve Schopenhauer'in "İrade"sini temsil eder. O, kendinden geçmenin, çılgınlığın, akılsal kavramanın ötesine geçen bir deneyimin alanıdır. Dionysosçu içtepi, "bireyleştirme ilkesi"ni, yani bizi evrenin geri kalanından ayrı bir şeye dönüştüren ilkeyi yıkar. Dionysosçu tin, kendisi olarak görünüşe çıkamaz, yalnızca onun etkileri görünür. Bu görünüşlerin çoğu, onların altında yatan yıkıcı ve kaotik doğayı gizleme yollarıdır aslında.

Apolloncu içtepi ya da tin, genel olarak *"biçim"*in alanıdır; düzen, ölçü, denge ve sınırlamayı içerir. Apolloncu öge, Schopenhauer'ın "İradenin Tasarımları"na karşılık gelir ve o yanılsamanın, "salt görünüşler"in dünyasına aittir. Her bilginin görünüşün bilgisi olduğu bir *düş kurma* durumunu belirtir. Dionysosçu gücün yıkıcılığına karşı bu içtepi, "bireyleştirme ilkesi"ni korur; bireyi kendi sınırları içerisinde tutar.

Grek tragedyası, işte bu Dionysosçu ve Apolloncu öğelerin *birliği* ile varlığa gelmiştir. Nietzsche'nin temel iddiası şudur: Halis trajik sanat eserlerinde Dionysosçu ve Apolloncu ilkeler birbirlerini verimli kılıp zenginleştirir; böylece tragedyada varoluşun metafiziksel dehşeti aynı zamanda hem açık kılınır hem de katlanılabilir hale gelir. "Dionysos Apollon'un dilini ve Apollon Dionysos'un dilini konuştuğunda," tragedya ve bütün

sanat en yüksek amacına erişir. *Zamanın* sanatı, Dionysosçu yönden, trajik ruhtan yoksun olsa da; yine de "büyük sanat"ın *müzik* aracılığıyla bu yönü yeniden canlandırması umulabilir.

Metafiziksel anlamda Apolloncu bilincin nesnesi, bireyleştirme ilkesine tâbi olan dünyadır ve o güzel olarak deneyimlenebilir. Böyle bir dünya, zihnin tasarım yetilerine uygun olarak deneyimlenmiş bir dünya olmakla güzeldir. Apolloncu durumda, "*güzel görünüşler*"den haz duyarız; bu görünüşler içerisinde, "önemsiz ve yüzeysel hiçbir şeyin bulunmadığı biçimler bizimle konuşur". Estetik anlamda Dionysosçu olan ise, Kant'ın "yüce" diye adlandırdığı ezici, korku uyandırıcı ama yine de tini yükseltici deneyimlerdir. İşte tragedyada, kendinden geçmenin yıkıcılığı, Apolloncu *düşler* tarafından biçimi değiştirilerek güzelleştirilir. Tragedya, yüzüne ölçü, denge ve sınırlamadan oluşan Apolloncu güzellik maskesini takarak, Dionysosçu coşumu, yıkıcılığı ve doğa ile bir olma tutkusunu bize sunar. Tragedyanın bu başarısında *sanatın gücü* ortaya çıkar: "Ancak *estetik bir fenomen* olarak, varoluş ve dünya, ebediyen haklı gösterilebilir."

Nietzsche, "*İnsanca, Çok İnsanca*"da (1878), bu konumunun dışına çıkmış görünür. İlk eserinde muhafaza ettiği, Kant ve Schopenhauer'den gelen görünüş / gerçeklik ayrımını, metafiziksel karşıtlığından çözerek, insani deneyimin gerçek dünyasına aktarır. Gerçeklik ve görünüş ayrımı, şimdi "yalanlar" (güzel görünüşler) ve hakikat arasındaki ayrıma dönüşür. Varoluş, estetik bir fenomen olarak bizim için katlanılabilir hale gelir. Sanat, dünya hakkmda katlanılamaz olan hakikatler ile bizim aramıza bir "yalanlar" örtüsü koyarak hayatı güzelleştirir. Buradaki "yalan olarak sanat" anlayışı, yapısal olarak Apolloncu yön ile örtüşür. Hayat ancak sanatın kutsal yalanları sayesinde yaşanabilir hale gelir: "Hakikat yüzünden ölmeyelim diye sanat vardır."

Sanatın hayat perspektifinden görülmesi, Nietzsche'nin sanatsal etkinliği "değer"le ilişkilendirmesinde de esastır. Sanatçının temel içtepisi sanata ama daha çok da sanatın *anlamına*, yani *hayata* yönelmiştir. Sanatçının yaptığı iş, aslında hayatın içindeki birtakım şeyleri seçmek, takdir etmek, övmek ve yüceltmektir. Bütün bunları yapmakla sanat, belli değerlendir-

meleri, "değer biçmeleri" güçlendirir veya zayıflatır. Bu değer biçmeler esas olarak iki çeşittir: Hayatı olumlayan ve hayatı reddeden değerlendirmeler. Başkalarını değil de belli şeyleri seçmekle ve onları takdir edip yüceltmekle sanatçı, hayat karşısındaki kendi değerlendirici duruşunu açık kılar ve onları övmekle *temel* değerlendirmeyi güçlendirir; böylece hayata "Evet" diyen yönümüzü, yaşama duygumuzu teşvik edip güçlendirir.

Buna karşılık *sanat*, hayata "Hayır" diyen istemenin her türlüsüne (Hıristiyan, Budist, nihilist) karşı duran biricik güçtür. Fakat sanat, yalnızca seçmeyi, övmeyi ve yüceltmeyi kapsamaz; o aynı zamanda "biçimler yaratmayı ve biçimler empoze etmeyi" de kapsar. Sanatçının mevcudiyetinde yeni bir şey ortaya çıkar: Canlı, hayatla dolu bir kurallı yapıdır bu. Parçaların ve işlevlerin sınırlandırıldığı ve koordine edildiği; bütünle ilişkili bir anlam üstlenmeyen hiçbir şeyin içinde yer bulamadığı bir yapı. Bir *biçim* olarak sanat eseridir bu. Biçim yaratma, her türden dönüştürme ve yorumlama etkinliğini içerir. Bu bağlamda, Nietzsche, insanın kendi karakterine bir *üslûp* vermesini de bir sanat olarak görür. İnsan, tam anlamında, sanatsal etkinliğin öznesi olarak, yani sanat yaratan özne olarak *varolur.*

Postmodern estetik. Sanatta postmodernizm, modernizmin estetik düzeninden bir kopma olarak konumlanır. Bu kopma, sanatın tanımlanması, sanatın değerlendirilmesi (yorumlanması) ve bilişsel içeriği, sanat eserinin alımlanması ve sanat eserlerinin var olma biçimlerine ilişkin *modernist* anlayışın topyekûn dönüştürülmesi (indirgenmesi) girişimini içerir. Bu yönde postmodern pratik, sanatın bütün bu var oluş tarzlarındaki modernist *"kapanışları"* kırıp açmak, onların "yapısını çözmek", böylece de sanatların modernist düzenini merkezsizleştirmek amacıyla, *özerk sanat* kavramına saldırır. Postmodernizm sanat eserini güzel kılan şeyin, eserin içkin biçimsel özellikleri olmadığını; tikel bir kültür dönemini rastlantısal olarak karakterize eden, tarihsel olarak edinilmiş değerler ve uzlaşımlar olduğunu ileri sürer. Böylelikle, kendine yeterli *özerk* bir fenomen olarak sanat (tikel kültürlerden ve zamanlardan bağımsız olarak var olan sanat) anlayışı, yerini *genişletilmiş* bir "sanat pratiği" alanına bırakır.

Modernizme göre, sanatı hayattan ayıran içkin sanat-yapma (yaratım) özellikleri ve sanata özgü belli, apaçık sınırlar vardır. Sanatın bu içsel sınırlar içinde kendi başına var olması, onu hayattan kopup ayırsa da, aslında onun bu bağımsız sanatsal doğası, kültürler ve zamanlar boyunca süregiden gerçek *değerleri* taşıma yeterliğini belirtir. Postmodern sanat, sanatın bu modernist *sınırlarına* bir saldırı ile başlar. Postmodern sanat, sanatı hayattan ayrı saf biçimsel bir *kendilik* olarak görmeyi reddeder; gündelik hayatın elde-hazır nesnelerini kendine mal eder ve onları sanat başlığı altına koyar. Böylece, sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırlar aşılır. Sanat ile sanat-olmayanı birbirinden ayıran hiçbir içkin özellik bulunmadığını ileri süren bu görüş, bir zanaat ürününü de, sıradan bir kullanım nesnesini de sanat olarak tanımlar. Yüksek modernizmin "Başkası" haline gelen *kitsch* ve kültür endüstrisi ürünleri, bu genişletilmiş sanat alanının içine alınır. Yüksek sanat ile kitle sanatı veya popüler sanat arasındaki hiyerarşik ayrım aşındırılarak ortadan kaldırılır. Bu girişim, her türden tümel değerin aşındırılması ile karakterize olan postmodern zihin durumu ile örtüşür.

Modernizm, sanatın yaratıcısı olarak bireyin değerini, özerkliğini ve başarısını vurgular. Sanat eserlerini üstün yetenekli bireylerin imgelemsel çabalarıyla yarattıkları "biricik" güzel nesneler olarak görür. Deha idesi bununla ilişkilidir: çizgi dışı doğal yeteneğe sahip bireylerin *yaratımıdır* sanat. Postmodernizm ile birlikte, sanatsal yaratımın orijinalliği ve bunu temellendiren deha idesi yerinden edilir; sanatın ancak *"yineleyici"* olabileceği sayıltısı bir ilke haline gelir. Dehaya sahip orijinal sanatçı ve *"biricik"* sanat eseri, şimdi "tüketilmiş pratikler" olarak görülür. Postmodern sanatçı, bu tür eserleri var ettiğini düşündüğü sanat-tarihsel uzlaşımları, yalnızca bunlardan kopup ayrılmak için arayıp tarar. Ortaya koyduğu eser, her şeyin her şey ile yan yana getirilebileceği, birbiriyle bağdaştırılabileceği bulamaç bir *eklektizmle* karakterize olur. Kodların karışımını yeğleyen bir üslûp karışıklığı; parodi, *pastiche*, ironi, oyun ve kültürün yüzeydeki *"derinliksizliği"*nin kutsanması, bu sanatın karakteristik özelliğidir.

Postmodern ürün, orijinal yazarın ve nihai anlamın damgasını taşıyan bir "eser" olmaktan çok; çoğul bir kodlar dokusu olarak okunan bir "*metin*" olarak görülür. Roland Barthes, bu "metinselliği" şöyle tanımlar: "Bir metin tek bir teolojik anlamı (Tanrı-Yazarın bildirisini) serbest bırakan bir sözcükler dizisi değildir; fakat içerisinde, hiçbiri orijinal olmayan çeşitli yazıların birbirine karıştığı ve birbiriyle çatıştığı çok boyutlu bir uzaydır." *Metin* olarak sanat eseri, bir göndermeler örgüsü içinde veya bir göndermeler örgüsü olarak var olur; sanatsal etkinliği, sabit biçimde yerleşmiş olduğu yerleşim bölgelerinden çıkarır ve estetik etkinliğin tayfı içersine dağıtır. Biçimsel kapanışların sınırlarını aşmak, imgeler çalmak, verilmiş göstergelerin doğasını bozmak, gönderme etkinliğini sorun yapmak, bütün bunlar postmodern sanatın belli başlı taktikleridir. Postmodern "metin", göstergenin sabit olmadığı düşüncesinde temel bulur; göstereni gösterilenden, göstergeyi anlamdan ayıran mesafe üzerinde oynar. Anlamı, parçalı, metinsel veya gelip geçici biçimler içersine dağıtır. Böyle bir metin, göstergelerin *değişken* bağıntılarının oluşturduğu "anlam tabakaları" üretir; her gösterge daima önceden bir başka gösterge tarafından eklemlendiği için, "her resmin altında daima başka bir resim vardır".

Sanat eserinin değerlendirilmesi ya da *yorumlanması* konusunda, postmodern tez, *doğru yorum* diye bir şeyin olamayacağını çünkü eserde sabit kılınmış bir anlam bulunamayacağını ileri sürer. Derrida, herhangi bir "göstergeler dizgesi"nden (bir sözceden, bir metinden, bir resimden) elde edilebilen anlamı *sınırlayan*, doğrudan kavranabilir hiçbir metin-dışı veya dil-dışı olgu bulunamayacağı kanısındadır. Bu durumda, göstergenin ötesinde, hakkında konuşabileceğimiz ve doğrudan bilebileceğimiz hiçbir şey yoktur. Her göstergenin, anlamını diğer göstergelerle ilişkisi aracılığıyla edindiği yerde; elimizde "göstergelerin oyunu"ndan başka bir şey bulunmaz. Anlam, göstergelerin sürekli değişen ve yeniden şekillenen bağıntılarında bulunabilir ancak. Burada, göstergelerin oyununu tek ve doğru biçimde yorumlamamızı sağlayacak yönlendirici hiçbir *metin-dışı* gerçeklik bulunmamaktadır.

Barthes, bu postyapısalcı "metinsellik" anlayışının okuru edilgin bir alımlayıcı olmaktan çıkarıp, etkin bir anlamlandırıcı haline getireceği görüşündedir. "Edebi metnin amacı, artık okuru metnin bir tüketicisi değil fakat bir üreticisi haline getirmektir." Barthes'ın önerdiği yorumlama ya da "yazarca okuma", eserde bulunan anlamların okur tarafından özgürce yaratılmasıdır. Bu durumda "metin", okurun etkin yaratıcılığının, yazarca okumasının meydana getirdiği bir "yöntemsel alan" olarak tanımlanır. Biricik bir anlamın yaratıcısı olarak "yazarın ölümü"nü ilan eden bu *yazarca okuma* bağlamında, verilmiş bir yorumun metne uygun olup olmadığını sormanın da bir anlamı kalmaz.

Postmodern sanatın *hakikati* yoktur; çünkü hakikat yorumlardan bir yorum haline gelmiş ve ortadan kaybolmuştur.

Yararlanılan Kaynaklar

Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*, Çev.: C. Lenhardt, Routledge&Kegan Paul, London 1984.

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialectics*, Çev.: E. B. Ashton, Routledge&Kegan Paul, London 1973.

Altuğ, Taylan: *Kant Estetiği*, Payel Yayınevi, İstanbul 2007.

Aristoteles: *Poetika*, Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987.

Barthes, Roland: *Image-Music-Text*, Çev.: Stephen Heath, Hill and Wang, New York 1977.

Beardsley, Monroe C.: *Aesthetics. From Classical Greece to the Present*, The Macmillan Company, New York 1966.

Benjamin, Andrew: *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, Routledge, London and New York 1991.

Benjamin, Andrew (Ed.): *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Routledge, London and New York 1992.

Benjamin, Walter: *Illuminations*, Çev.: Harry Zohn, Schocken Books, New York 1969.

Bosanquet, Bernard: *Three Lectures on Aesthetic*, Macmillan: Kraus Reprinted Co. New York 1968.

Bosanquet, Bernard: *A History of Aesthetic*, George Allen-Unwin Ltd. London 1922.

Bowie, Andrew: *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, Manchester and New York 1990.

Bruin, John: "Heidegger and Two Kinds of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No 4, Autumn 1994, s. 447-457.

Bungay, Stephen: *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1987.

Clark, Timothy: *Martin Heidegger*, Routledge, London and New York 2002.
Desmond, William: *Art and The Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics*, State University of New York Press, Albany 1986.
Dufrenne, Mikel: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Çev.: Edward S. Casey, Northwestern University Press, Evanston 1973.
Edwards, Paul (Ed.): *The Encyclopaedia of Philosophy*, The Macmillan Company, New York and London 1967, Vol I, s. 35-56.
Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*, The Crossroad Publishing Company, New York 1984.
Gadamer, Hans-Georg: *The Relevance of The Beautiful*, Çev.: Nicholas Walker, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
Gadamer, Hans-Georg: *Heidegger's Ways*, Çev.: John W. Stanley, State University of New York Press, Albany 1994.
Gibson, Nigel-Rubin, Andrew (Ed.): *Adorno: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd. Oxford 2002.
Halliwell, Stephen: *Aristotle's Poetics*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1986.
Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002.
Hammermeister, Kai: *The Germain Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
Hegel, G.W.F.: *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Çev.: T. M. Knox, Oxford Clarendon Press 1975.
Hegel, G.W.F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.
Hegel, G.W.F.: *Phenomenology of Spirit*, Çev.: A. V. Miller, Oxford University Press, Oxford and New York 1979.
Heidegger, Martin: *Poetry, Language, Thought*, Çev.: Albert Hofstadter, Harper&Row, New York 1975.
Heidegger, Martin: *On The Way to Language*, Çev.: Peter D. Hertz, Harper&Row, New York 1982.
Heidegger, Martin: *Nietzsche*, Çev.: David Farrell Krell, Harper&Row, San Francisco 1991.
Houlgate, Stephen (Ed.): *Hegel and the Arts*, Northwestern University Press, Evanston 2007.
Houlgate, Stephen: "Hegel and the 'End' of Art", *The Owl of Minerva*, 29, 1, Fall 1997.

Huhn, Tom-Zuidervaart, Lambert (Ed.): *The Semblance of Subjectivity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1997.

Hume, David: *Essays Moral, Political and Literary*, Liberty Classics, Indianapolis 1985.

Hyppolite, Jean: *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*, Çev.: Samuel Cherniak-John Heckman, Northwestern University Press, Evanston 1974.

Inwood, Michael: *Heidegger*, Oxford University Press, Oxford 1997.

Jaeger, Hans: "Heidegger and the Work of Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 17, No 1, September 1958, s. 58-71.

Jameson, Fredric: *Marxism and Form*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1974.

Kaminsky, Jack: *Hegel on Art*, State University of New York, New York 1962.

Kant, Immanuel: *Critique of Judgement*, Çev.: James Creed Meredith, Oxford University Press, Oxford-London-Glasgow 1980.

Kockelmans, Joseph J.: *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1985.

Lacoue-Labarthe, Philippe: *Heidegger, Art and Politics*, Çev.: Chris Turner, Basil Blackwell, Oxford 1990.

Lopes, Dominic (ed.): *Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001.

Magnus, Kathleen Dow: *Hegel and The Symbolic Mediation of Spirit*, State University of New York Press, Albany 2001.

Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization*, Sphere Books, London 1970.

McCormick, Peter J.: *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*, Carnell University Press, Ithaca and London 1990.

Nietzsche, Friedrich: *The Birth of Tragedy*, Çev.: Walter Kaufmann, Vintage Press, New York 1966.

Osborne, H.: *Aesthetics*, Oxford University Press, London 1972.

Pillow, Kirk: *Sublime Understanding*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2000.

Platon: *Şölen*, Çev.: Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

Platon: *Ion*, Çev.: Tanju Gökçöl, *Eflatun I*, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1973.

Platon: *Kratylos*, Çev.: Teoman Aktürel, *Diyaloglar I*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.

Platon: *Devlet*, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul 1962.

Richardson, William J.: *Heidegger. Through Phenomenology to Thought*, Martinus Nijhoff, The Hague 1963.

Ricœur, Paul: "Aesthetic Experience", *Philosophy&Social Criticism*, Vol 24, No 2/3, s. 25-39.

Risser, James (Ed.): *Heidegger Toward to Turn: Essays on the Work of 1930s*, State University of New York Press, Albanny 1999.

Schapiro, Meyer: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, George Braziller Inc. New York 1994.

Schiller, Friedrich: *On The Aesthetic Education of Man*, Çev.: Elizabeth M. Wilkinson-L. A. Willoughby, Oxford Clarendon Press 1967.

Schiller, Friedrich: *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev.: Melâhat Özgü, İstanbul Milli Eğitim Basımevi 1965 (1943).

Sing, R. Raj: "Heidegger and the World in an Art Work", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 48, No 3, Summer 1990, s. 215-222.

Stulberg, Robert B.: "Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1973, s. 257-265.

Sukla, Ananta Ch.(Ed.): *Art and Representation*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut 2001.

Tatarkiewicz, W.: *Medieval Aesthetics*, Çev.: R. M. Montgomery, The Hague: Mouton 1970.

Taylor, Charles: *Hegel*, Cambridge University Press, Cambridge 1977.

Townsend, Dabney: *Hume's Aesthetic Theory*, Routledge: London and New York 2001.

Wilkinson, Elizabeth-Willoughby, L. A.: "Introduction, Commentary and Glossary of Terms" to Schiller's *On The Aesthetic Education of Man*

Wolin, Richard (Ed.): *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993.

Young, Julian: *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Young, Julian: *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Zuidervaart, Lambert: *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1991.

Sanatın ve sanat eserlerinin hayatımızda ne kadar yeri var? Sanata nasıl bakıyoruz? Sanat bizim için ne ifade ediyor? Ya da ediyor mu? Bu sorulara yanıt vermeden önce şöyle bir düşünelim. Kendimizle, iç dünyamızla olan bütünlüğümüzü kaybettikçe aklımız da duyular dünyasına yabancılaşmaya başlamıyor mu? Maddi sınırlar içine sıkışıp kalan aklımız, nedensel bağlardan uzaklaşıp bizi ne kadar zenginleştirebiliyor?

Görünen o ki doğadan kopan insana akıl şekil vermeye başladıkça duyular köreliyor. Akıl her şeyi belirler olduğunda bilgi, bilim de uzmanlaşarak bütünselliğini yitiriyor. Uzmanlaşan insan da bütünsel bakış geliştirmekten uzaklaşıyor. Bir alanda uzmanlaşırken birçok alandaki yetilerimiz körelmeye başlıyor. Ve ne yazık ki gelişmenin yegâne yolu da bu olarak görülüyor. Dolayısıyla çoğumuz için biçim içerikten daha önemli bir hale geliyor. Çünkü akıl biçimi meşrulaştırıyor içeriği değil. İşte tam da bu noktada, bu kısırdöngüden çıkabilmek için yukarıdaki soruları sormak önem kazanıyor.

Taylan Altuğ, kitabın adına *Son Bakışta Sanat* demiş. Buradaki "Son Bakış", kendi ifadesiyle ilk elde, felsefi estetiğin sanata ve sanat eserlerine bakışını ima ediyor. Yazar, felsefi estetiğin sonda gelen, sonradan gelen bir son-görü olarak, sanatla olan zorunlu bağına, etkileşimine ve karşılıklı bağımlılığına bir telmihte bulunuyor; bunu yaparken "... zamanımızda salt duyumda duyulara hoş gelen şeyle eyleşip duran postmodern yüzey estetiği içinde ölüp gitmekte olan sanatın" yeniden kazanılıp kazanılamayacağını irdeliyor. Bir umut arayışının: Felsefi estetik çerçevesinde, sanatın bir şeyi ifade ederken aynı zamanda onu gizleyen özelliğinin peşine düşüyor.