payel

ESTETİK

III

GEORG LUKACS

Çeviren: Ahmet Cemal

GEORG LUKACS • ESTETİK III

payel

GEORG LUKACS

□

ESTETİK

III

PAYEL YAYINLARI : 82
Sanat Kuramı Kitapları : 10

Dizgi - Baskı : Tuba Matbaası
Kapak filmleri : Ebru Grafik
Kapak baskısı : Çetin Ofset
Cilt : Esra Mücellithanesi

Georg Szegredi Lukács, 13 Nisan 1885'de Budapeşte'de doğdu. Liseyi bitirdikten sonra Budapeşte Üniversitesi'nde önce hukuk ve iktisat öğrenimi gördü; daha sonra da edebiyat, sanat tarihi ve felsefe okudu. 1906 yılında doktorasını verdi. 1909-1910 yıllarında Berlin'de bilimsel çalışmalar yaptı. 1911-1917 yılları arasında Almanya, Fransa ve İtalya'da bulundu. Çok genç yaşlarda toplumcu düşünceleri benimseyen Lukács, 1919 yılında Bela-Kun hükümetinde kültür bakanlığı yaptı. 1933-1944 yıllarında Moskova Bilimler Akademisi'nde çalıştı ve 1945'de Macaristan'a dönerek Budapeşte Üniversitesi'ne estetik ve kültür felsefesi profesörü olarak atandı. 1956'da İmre Nagy hükümetinde yeniden kültür bakanlığına getirildi. Ağustos 1970'de kendisine *Goethe Ödülü* verildi. 4 Haziran 1971'de Budapeşte'de öldü. (Lukács hakkında daha ayrıntılı ve geniş bilgiyi I. cildin içinde bulabilirsiniz.)

Yapıtın özgün adı : Asthetik

●

Türkçe birinci basım : Şubat 1988

GEORG LUKACS

ESTETİK

III

Almanca aslından çeviren
AHMET CEMAL



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

GEORG LUKACS'ın
yayınlarımızdan çıkan öteki yapıtları:

ÇAĞDAŞ GERÇEKÇİLİĞİN
ANLAMI
3. basım

●

AVRUPA GERÇEKÇİLİĞİ
2. basım

●

ESTETİK I
2. basım

●

ESTETİK II

Bilmiyorlar, ama yapıyorlar.
Marx

ÜÇÜNCÜ CİLDİN ÖNSÖZÜ

Estetik'in ikinci cildi —o cilde yazdığım önsözde ayrıntılı belirtildiği gibi— ilk cildin kuramsal düzeyde irdelenmiş sorunlarını daha somut düzeyde ele almış, sanatın din-büyü-sanat bütününden nasıl ayrımlaştığını, sanat yapıtının oluşturduğu kendine özgü dünya ile bireyin bu dünya karşısındaki olası konumlarına eğilmişti.

«Estetiğin Genel Kategorisi Olarak Katharsis» bölümüyle başlayan üçüncü ciltte Lukàcs, katharsis konusunu tüm yanlarıyla irdeledikten sonra, kendiiçin varolan bir olgu niteliğiyle sanat yapıtını irdelemekte, ardından da estetik mimesis'in uç örnekleri olarak müzik alanını ve hoşa giden kategorisi'ni sergilemektedir. Bu sonuncu kategori, «Gerçek sanat yapıtı neye denir?» sorusuna yanıt almak için ortaya atıldığından, Lukàcs'ın estetik kuramında bir temel niteliğindedir.

Estetik'in son kitabı olan dördüncü ciltte ise, doğadaki güzel kavramı, bu bağlamda olmak üzere ethik ile estetik arasındaki ilişkiler ve yaşamın bir öğesi olarak doğadaki güzel olgusu gibi konular ele alınmakta, daha sonra son ve bağlayıcı bölüm olan sanatın özgürleşme savaşımı'na geçilmektedir.

Bundan önceki ciltlerde olduğu gibi, üçüncü ciltte de felsefe dilimizde bugüne değin bulunmayan kavramları yeni terimlerle anlatma zorunluluğuyla karşılaştım. Türkçe karşılıkları ilk kez yaratılan bu kavramların kesin doğrular olduğunu asla savunmuyorum. Estetik'in çevirmeni olarak dileğim, kendi buluşum olan terimlerin, ilerde bu alanda benden çok daha yetkili uzmanlarca tamamlanması ve değiştirilmesidir.

Ahmet Cemal
Moda, 11 Haziran 1987

DOKUZUNCU BÖLÜM
Estetiğin Genel Kategorisi Olarak Katharsis

Yapıtın etkisi, yaratma sürecinin yolununkine ters düşen bir yönü izler. Yaratma süreci, estetik açıdan arındırılmış ve bağdaşık bir konuma getirilmiş yaşam içeriklerini biçimsel yetkinliğe, içerik ile biçimin özdeşleşmesine, içeriğin yapıtın somut biçimi içersinde doruklaşmasına götürür. Yapıtın etkisi ise alımlayıcıyı, biçim dizgesine temel olan ve bu dizgeyi olanaklı kılan bağdaşık ortamın yardımıyla yapıtın dünyasına sokar. Bu noktada biçim, içeriğe dönüşür. Alımlamaya ilişkin bu en yalın ve dolaysız bağıntının düşünce düzeyinde doğru kavranabilmesi, bu bağıntının iki ayrı yönünün göz önünde tutulması koşuluna bağlıdır. Bu yönlerden biri, yaşantının (Erlebnis) tümüyle içeriksel nitelik taşıyan ya da içeriksel yanı ağır basan özyapısıdır. Gerek yazın ve resim sanatı, gerekse mimarlık ve müzik alanlarında alımlayıcı, kendisi için yeni olan, ama çok kısa sürede artık yabancılık çekmeyeceği bir dünyaya götürülür. Yapıtın dünyası ile bu türden bir yakınlık oluşturulamadığında, gerçek anlamda estetik etkinin oluşabilmesi de olanaksızdır. Musil'i yineleyerek şöyle diyebiliriz: Salt çekici bulmak, bu çekiciliğe kapılmak, içerik ile —başka deyişle burada da birinci derecede içerikle— düşünce yönü ağır basan bir bağıntının kurulmasını ve teknik yetkinliğe hayranlık duyulmasını sağlar. Ama bu bağıntının estetik bir bağıntı düzeyine gelmesi, ancak onun kaynağını bilinçli olarak içeriğin uyandırılmasında bulması koşulu-

na bağlıdır. Yeni bir dünyaya ilişkin olan, yapıtın yol açtığı bu yaşantıları görmezlikten gelme olanağı yoktur; yaşantının ana içeriği ise, belli bir içeriğin benimsenip alınmasıdır. Öte yandan bu yaşantı, ancak sanat yapıtının biçimlerince uyandırıldığında estetik düzeye gelebilir. Duygu yükü ne denli ağır basarsa bassın, bir içeriğin salt iletilmesi olgusu, biçimin yukarda sözü edilen aracı ve uyandırıcı işlevi görmediği sürece salt bir yaşam içeriği olarak kalır; bu içerik, hiç kuşkusuz yaşamda olduğu gibi burada da çeşitli duygular, coşkular, düşünceler vb. uyandırabilir; gelgelelim bütün bunlar, estetik açısından özgül nitelik taşıyan çift yapılılık niteliğinden yoksundur. Bu nitelik, gerçeklikle ilintiyi yitirmeksizin günlük yaşamın düzeyinden çıkmayı dile getirir. Bizim sanat yapıtlarının dünyaya dönüklüğü diye adlandırmış olduğumuz da, aslında alımlayıcı ile gerçekliğin özü arasındaki bu tür bir karşılaşmadır; karşılaşmanın yapısından ötürü de sözü edilen öz, artık dolaysız yaşamın kendisi değil, «salt» sanatsal yansıtılması olabilir. Yaratma süreci içersinde biçim-içerik özdeşliği yapıtın yapısı olarak gerçekleşene değin, içeriğin biçimle beslenmesi gibi, salt alımlanabilir nitelikteki yaşantının konusunu oluşturan içerik, ya da «dünya» da, daha başlangıçtan ve en küçük zerresine varana değin yapıtın somut içeriğine imzasını atan özel biçimin bir ürünüdür.

Öz bakımından içeriksel olan, tümüyle doğal olarak alımlanabilir nitelik taşıyan yaşantının biçim tarafından belirlenmişliği, gerekçesini daha önce açıkladığımız bir olguda, gerçekliğin estetik yansıtılmasının kendine özgü yapısında bulur. Bu kendine özgü yapı her sanat türünün, her sanat yapıtının temelinde yatan bağdaşık ortama ve sanat alanındaki biçimlemenin bu ortama sıkı sıkıya bağlı, yaşantıları yönetici işlevine ilişkin olan özgül yapısıdır. Çeşitli bağdaşık ortamlar yalnızca sanat türlerinden ötürü değil, sanatçıların kişiliklerinden, dahası aynı sanatçının yarattığı yapıtların değişik çizgilerinden ötürü birbirlerinden çok farklı olabilirler. Ancak tümünün de alımlayıcıyı her yapıtın kendine özgü «dünya»sına sokmaları —burada

müzikte doğru ses perdesinin bulunması, yöneltme gibi biçim öğeleri düşünülmelidir— ve onu bağdaşıklıklarıyla, uyandırılan yaşantıları planlı biçimde yönetmeleriyle bu dünyada tutmaları, sözü edilen bağdaşık ortamları ortak bir düzeyde birleştirmektedir. Biçimlemedeki başarısızlık, ancak sanatçının amaçladığı bağdaşıklığı, dolayısıyla bu bağdaşıklığın içerdiği yönetme gücünü yapıtına kazandıramaması olarak anlaşılabilir. Bu olguyu sanatçıların kendilerinin dile getirmeleriyle, uzmanların, eleştirmenlerin vb. sanatsal amaç, sanat istencinin birlik ve bütünlüğü açısından belirtmeleri arasında fark yoktur; çünkü bu tür saptamaların nesnel anlamı her zaman içerik bakımından dolu bir bağdaşıklığa ilişkin yönelimin başarıya ulaşamadığıdır. Başka bağlamlar içersinde daha önce tanıtlamış olduğumuz gibi, yukarda sözü edilen yönelim, bağdaşık bir «dünya» oluşturan bu türden bir eğilimi içermeseydi, anlamsız bir oyundan başka bir şey olmazdı.

Bu konuma alımlanan yaşantı açısından bakıldığında, daha önce ele alınmış olan bir sorun, günlük insan'ın nesnelleşmeye yönelik insan'a (bir bağdaşık ortamın tümelliğine yönelik insana) dönüşmesi sorunu bir kez daha karşımıza çıkar. Bu dönüşümün insansal içeriğini şöyle dile getirebiliriz: Yaşamın dolaysız bağlamından —biraz aşağıda göreceğimiz gibi, göreli olarak— uzaklaşan insan, dünyayı, bu dünyanın —belli bir anlayış doğrultusunda bakıldığında ortaya çıkan— temel kurallarının yoğun bir bütünselliği olarak yansıtan, somut ve yaşama ilişkin bir bakış açısından gözlemlenmesine kendini tümüyle, ama geçici olarak vermeyi amaçlar. Yaratma sürecinin bunu karşılayan davranış biçimi ile arada var olan fark, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır; yaratma sürecinde egemen ilke, etkin (aktif) ilkedir; dünya karşısında alımlayıcı konum, bu davranış biçiminin etkinliğini sürekli koruyan, nesnel olarak varlığı kesinlikle gerekli bir öğesidir. Ancak etkinlik öğesi, başka deyişle yaşam içeriğinin giderek yapıttaki içerik-biçim özdeşliğine dönüşmesi, ağır basan öğe olarak kalmak zorundadır. Tamamlanmış yapıt karşısındaki do-

laysız alımlama içersinde de, yine doğal olarak, alma öğesi ağır basar; dahası bu tutum, dolaysız ve başlangıçta kesinkes alımlayıcı bir tutumdur. Bu arada örneğin imgelemin etkin konuma gelmesi, tamamlayıcı ve/veya yorumlayıcı bir işlevle ortaya çıkması, temel tutum olan alıcı tutumunu ortadan kaldırmaz; dahası, her türlü ruhsal etkinliğin bu yardımcılık işlevi, gözlemin birincil işlevini çok açık biçimde dile getirir. Daha önce de gösterildiği gibi, insandaki etkin olma eğilimleriyle, çevrenin somut olaylarına doğrudan karışma istencinin ertelenmesi, günlük düşünce içersinde de belli bir ereğin saptanması ve bunun somut olarak gerçekleştirilmesi arasında çoğu kez varlığı kesinlikle gerekli bir ara dönemi oluşturur. Bilimsel araştırmanın bu tutumu da bir öğe olarak göz önünde bulundurmak zorunda olması doğaldır.

Nitelik bakımından estetik alımlama, bu her iki durumdan da farklıdır. Birinci durum ile aradaki fark, özellikle insanın kendisinin somut biçimde saptayarak ortaya koyduğu bir ereğin, etkinliğin ertelenmesinin nedeni niteliğiyle var olmayışında belirginleşir. Farkı ortaya koyan ikinci nokta, yaşam içersinde somut etkinliklerin ertelenmesinin, gösterilen nedenlerden ötürü, etkin olmaya ilişkin yönelimi ortadan kaldırmamasıdır. Başka deyişle bu erteleme, daha iyi bir sıçrayış için geri geri gitmekten başkaca bir anlam taşımaz. Böylece de özne, yani günlük insan, gerek erteleme süreci içersinde, gerekse ertelemenin öncesinde ve sonrasında bir değişime uğramaksızın aynı insan olarak kalır. Estetik alımlama açısından ise etkinliğin ertelenmesi ile erek saptama işinin aynı zamanda hem bilinçli olarak geçici nitelikte olması, hem de mutlak bir anlam taşıması, günlük insanın nesnelleşmeye yönelik insana dönüşmesi zorunluluğunu doğurur. Bağdaşık ortamın yönetici ve uyandırıcı gücü, alımlayıcının ruhsal yaşamına zorla girerek onun alışılagelmiş dünyayı gözlemleme biçimini boyunduruk altına alır; alımlayıcıya her şeyden önce yeni bir «dünya»yı zorla benimseterek ruhsal yaşamını yepyeni, ya da aslında zaten var olmakla birlikte yeni ayrımsanan içe-

riklerle doldurur. Böylece alımlayıcı, bu «dünya»yı yenilenmiş, gençleşmiş duyularla ve düşünce biçimleriyle iç dünyasına almaya yöneltilmiş olur. Demek ki günlük insanın nesnelleşmeye yönelik insana dönüşmesi, bu noktada insanın ruhunda içeriksel ve biçimsel açıdan, gerçek ve olası bir genişlemeye, zenginleşmeye yol açmaktadır. Yeni içerikler, alımlayıcının yaşantı dağarcığını büyütmektedir. Alımlayıcı yapıtın bağdaşık ortamınca bu yaşantıları almaya, onların içinden içeriksel açıdan yeni olanı benimsemeye itilmekte, bununla eşzamanlı olarak da yeni nesne biçimlerini, bağıntıları vb. yeni olgular niteliğiyle tanıyabilmesini ve onların zevkine varabilmesini sağlayan algılama yeteneği gelişmiş olmaktadır.

Alımlayıcı tutuma ilişkin böyle bir görüş kendi başına ele alındığında, içerdiği yeni'ler azdır. Ancak bu tutumu gerçekten doğru olarak anlamak ve değerlendirmek istiyorsak, yapmamız gereken —ki bu, çağdaş estetik alanında çok ender yapılmaktadır— söz konusu tutumu insan yaşamının tümünün bağlamı içersinde ele almaktır. Çünkü yapıtın etkisi bakımından alımlayıcıyı —çoğu kez yapıldığı gibi— yapıtın etkisinin istediği gibi doldurabileceği bir *tabula rasa*, ya da henüz boş olan bir gramafon plağı saymak, durumun yanlış değerlendirilmesine yol açar. Öte yandan bunun kadar eksik ve karışıklık yaratıcı bir tutum da, estetik etkiyi hemencecik kendi dolaysızlığı ile özdeş tutmak ve bu etkinin, son bulduktan sonra, bu kez varlığının uzantısını alımlayıcıda sürdürdüğünü düşünmemektir. İnancımız odur ki, gerçek estetik etkinin bu önce ve sonrası göz önünde tutulmaksızın insanın kendi özünü eksiksiz, dolayısıyla da gerçeklere uygun biçimde tanımlayabilmesi olanaksızdır. Şu noktayı özellikle vurgulayalım: Alımlayıcı, sanat yapıtının karşısında hiçbir zaman üzeri istendiği gibi şifrelerle doldurulabilecek boş bir kâğıt konumunda değildir. Alımlayıcı, bir çocuk bile olsa, izlenimlerle, yaşantılarla, düşünceler ve deneyimlerle yüklü olarak yaşamdan gelen kişidir; bütün bunlar zamanın, doğanın, kişinin geldiği sınıfın vb. etkisiyle alımlayıcının iç dünyasında şu ya

da bu ölçüde belli bir yer edinmiştir. Ayrıca yine bütün bu biçimleyici etkenlerin bir geçiş döneminin bireysel ya da toplumsal bunalım evresinde bulunabileceği de kuşkusuzdur. Daha önce başvurmuş olduğumuz bir anlatım, kanımızca yerindeydi: Bağdaşık ortam, geçici olarak alımlayıcı konumuna giren günlük insanı gerçek anlamda estetik alımlayıcıya, başka deyişle öteki somut çabalarını erteleyerek kendini tümüyle yapıtın etkisine veren bir insana dönüştürmek istiyorsa, bu insanın ruhsal yaşamına girmek zorundadır. Bu bağlam içersinde ortaya çıkan çatışmalar, gerek bireysel anlamda gerekse doğrudan toplumsal alanda, başka deyişle sınıfsal öğelerin belirlediği alanda o denli çeşitlidir ki, burada geçici nitelikte bir tipleştirme girişimine kalkışmamız bile olanaksızdır. Yalnızca şu kadarını belirtelim ki, sanat yapıtlarının etkileme olanaklarının toplumsal açıdan mutlak nitelikte olmak üzere sınırlandırılması, örneğin proleter sınıf temeline dayanarak oluşan bir yapıtın burjuva sınıfı içersinde hiç etkin olamayacağını ya da bunun tersini ileri sürmek, çok yüzeysel ve gerçekliği çarpıtıcı bir tutum olur; çünkü çok sayıda örnek (Beaumarchais'nin «Figaro»su, zamanımızda Gorki'nin yapıtları, Potemkin filmi, Brecht vb.) bu savın tersini canlı biçimde ortaya koymaktadır. Buna karşılık kendini bir alımlayıcı olarak yapıta verme çabasının önüne dikilen bu türden bireysel ve toplumsal kökenli engellerin, sanata karşı bir eğilimi ortaya koyduğunu varsaymak, sorunu onaylanması olanaksız yalınlıkta bir düzeye getirmek olur; çünkü bu durumun tam tersine, canlı, dahası tutkulu bir sanat duygusunun, gerçekliğin günlük insanının yaşam görevleri ile bir çatışmaya girmesi olanaklıdır.

Önemi bundan daha az olmayan ve kuramsal alanda da üzerinde en az bunun kadar yeterince durulmamış bir nokta da, estetik alımlama ile etkinin sonrası arasındaki bağıntıdır. Günlük insanın somut çabalarının, somut erek saptayışlarının ertelenmesini estetik açısından günlük yaşamdan farklı kılan en önemli nokta, şudur: Estetik alanda daha yüksek düzeyde sürdürülen çaba, somut olarak erişil-

mek istenen erek, uğruna ertelemenin gerçekleştirildiği çaba ve erektir; oysa estetik ertelemeden yaşama dönüş, sürekli akışı sanatsal yaşantı ile kesintiye uğratılan etkinliklere dönüş demektir. Sanatsal yaşantının kendisi ise ancak çok ender durumlarda sözü edilen etkinliklerle doğrudan bir bağıntı içersindedir ve böyle olduğu zaman bile oluşan bağlam, yaşantının estetik özyapısı açısından bakıldığında, çoğunlukla rastlantısal nitelikte, ya da en azından belli bir ölçüde dolaylı nitelik taşıyan bir bağlamdır. Sanatsal yaşantıların yaşamdan kopukmuş izlenimini bırakan bu özyapıları, idealist görüşteki çok sayıda estetikçiyi sözü edilen yaşantıları tümüyle, ya da neredeyse tümüyle insanların normal var oluşlarından ayrı ele almaya götürmüştür. Bu eğilim en açık biçimde daha önce başka bağlamlar içersinde biraz değindiğimiz bir öğretide, Kant'ın estetik davranışın «pratik yarar düşüncesinden uzaklığı» öğretisinde belirginleşmektedir. Görünüşe bakılırsa, bu öğretiden estetik öğenin gerçek yaşamdan önemli ölçüde kopuk oluşu gibi bir durum kaynaklanmaktadır; böyle bir durumun öngörülebilmesi olanağı, ancak estetik etkinin somut sonrası tümüyle yanlış değerlendirildiğinde —ve o zaman da ancak somut olarak— olanaklıdır. Estetik alanında antik çağın, aydınlanma çağının, Rusya'daki devrimci demokratlarınkiler vb. gibi etkin olmuş ilerici akımlar, sanatın büyük toplumsal rolüne her zaman birinci derecede önem vermişlerdir; bu rolün büyüklüğü binlerce yıllık bir uygulamadan temellenmekle kalmayıp, kuramsal alanda da sanatın özünden inandırıcı biçimde türetilebilmektedir. Ama bunun koşulu, estetik yaşantı ile bu yaşantının günlük yaşamdaki sonrası arasındaki bağıntının önyargıdan uzak ve yeterince açıklanmasıdır. Sanatın bütün sorunlarını toplumsal sorunlar, ya da toplumsal eğitimin sorunları sayan antik çağ estetiği, bu sorunu çok açık biçimde görmüştür. Çağdaş estetik ise —yalnızca birkaç istisnanın dışında— antik çağ karşısında bir gerilemeyi simgelemektedir. Bu geri kalış bir ölçüde sanatsal etkinin bu gerçekleşme biçiminin tümüyle, dahası ilke olarak bir yana bırakılmasından ve sanatın

alımlanmasının özü açısından bir atölye bilgisi düzeyine indirgenmesinden ileri gelmektedir. Gerilemenin ikinci nedeni ise, sanatsal etkinin sözü edilen gerçekleşme biçiminin bu toplumsal öneminin tanınması, ama bu etkinin aşırı dolaysız, aşırı somut ve içeriksel olarak ortaya konması, sanki sanatın varlık nedeni belli somut toplumsal görevlerin gerçekleştirilmesini doğrudan kolaylaştırmakmış gibi davranılmasıdır.

Bu iki aşırı uç karşısında antik çağ estetiği (ve onun yeniçağda sayıları çok az olan gerçek mirasçıları) sanatın gerçek toplumsal işlevine geniş ölçüde uygun düşen bir konumdadır. Antik çağ estetiği, estetik yaşantıların insanları geniş ölçüde etkileyen, dahası kimi koşullar altında onu değişime uğratan gücünü onaylar; bunu onayladığı ölçüde de estetik öğeyi toplumsal yaşamdan koparmayı, yalıtmayı amaçlayan her kuramı daha başında geri çevirir. Bununla birlikte yine antik çağ estetiği, sözü edilen toplumsal işlevi şu ya da bu somut ve güncel ereğe hizmet eden bir edim saymaz; bu estetik anlayışına göre toplumsal işlevin önemi belli sanatların belli yöndeki uygulamasının insan yaşamına, buna bağlı olarak da toplumsal yaşama yön veren güçler arasında yer almasında belirginleşir; sanat insanları, belli insan tiplerinin gelişmesi, belli insan tiplerinin gelişmesini de önleyici yönde etkilemek için elverişli bir araçtır. Bundan ötürü Aristoteles, müziğin salt duyusal haz veren etkisini, bununla hiç kuşkusuz derinden bağlı olan, ahlâki etkiden, başka deyişle «ruh ve karakter üzerinde etkin olan» etkiden ayırır. Aristoteles'e göre bu ahlâki etki, yani insan ruhunda coşku aracılığıyla ahlâki duyguların uyandırılması, asıl odak noktası niteliğindeki sorunu oluşturur: «Ancak coşku, ethik yaşamın taşıyıcısı olan ruhun bir etkilenimidir. Ritim ve ezgi kullanılmaksızın, salt öykünme yoluyla canlandırma bile tüm yüreklerde ortak bir duygu üretir. Ancak gerçek anlamda sevinmek, sevmek ve nefret etmek nasıl erdem işiyse, bize haz vermek de müziğe özgüdür; bu nedenle müzik konusunda en öğrenilmesi ve benimsenilmesi gereken,

doğru ahlâki duygu ve erdemli geleneklerle soylu eylemlerdir. Birer yansı olarak ritimler ve ezgilerle, gerek öfkenin ve yumuşakbaşlılığın, atılganlığın ve ölçülülüğün ve bunların tersinin gerçek özleri, gerekse başkaca ethik duygular ve nitelikler arasında yakın bir ilinti vardır. Bu, deneyimin gösterdiği bir sonuçtur. Böyle ezgileri duyduğumuzda içinde bulunduğumuz ruhsal konum değişime uğrar. Benzer şeylere üzülmek ya da sevinmek hususunda edinilen alışkanlıkla, gerçeklik karşısında bunun aynı tutum almak arasındaki uzaklık, fazla değildir.»[1] Aristoteles, aynı saptamayı bunu izleyen ve güzel sanatlara ilişkin gözlemlerinde de yapar; yazınla ilgili olarak da böyle düşündüğü ise, burada daha ayrıntılı tanıtlamaya gerek bırakmayacak denli iyi bilinen bir olgudur. Antik felsefenin bu nedenle sanattan beklediği toplumsal etki belki de en iyi biçimde Lessing'in daha önce belirttiğimiz sözleriyle özetlenebilir; Lessing, yalnızca bu temel eğilimi çağdaşlık doğrultusunda yenilemeyi amaçlamakla kalmayıp, her alanda antik çağın deneyimlerini, özellikle de Aristoteles'in katharsis kuramını kılavuz edinmiştir. Lessing, temel niteliktek toplumsal erek saptayışı «tutkuların erdemli becerilere dönüştürülmesi»[2] diye dile getirir. Bunu, Aristoteles'in katharsis öğretisinin yanlış yorumlarına karşı yürüttüğü bir kalem tartışmasında açıklamıştır. Katharsis öğretisinin Aristoteles'teki biçimiyle yalnızca tragedyaya, korku ve acıma duygulanımlarına uygulanması, estetik yazınında yaygın bir gelenektir. Buna karşılık bize göre katharsis kavramının kapsamı çok daha geniştir. Estetiğin önemli tüm kategorilerinde olduğu gibi bu kategori de birincil olarak sanattan yaşama değil, ama yaşamdan sanata geçmiştir. Katharsis, toplumsal yaşamın sürekli ve önemli bir öğesi olduğu, bu niteliğini de koruduğu için, yansıtılmasının sanatsal yaratma sürecinde hep yeniden ele alınan bir konu olması zorunludur; ama katharsis bununla da kalmayarak,

---

1 Aristoteles: **Politika,** VIII. Kitap, Bölüm 5.

2 Lessing: **Hamburgische Dramaturgie,** 82. Stück.

gerçekliğin estetik aracılığıyla yansıtılmasının biçimleyici güçleri arasında yer alır. Makarenko'ya ilişkin denememde yaşam olgusu, yansıtma ve yaşama bilinçli olarak uygulama arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi Makarenko'nun eğitbilimiyle olan bağıntısı açısından ayrıntılarıyla anlatmıştım[3]. Ayrıca o denemede katharsis görüngüsünün gerçi doğrudan yaşamın içersinde trajik olan ile bir benzerlik taşıdığını, bu yüzden de en açık biçimde trajikte nesnelleştiğini, ama içerik bakımından kapsamının yalnızca trajik öğe ile sınırlandırılamayacağını göstermeye çalışmıştım. Şimdi karşımıza, bu saptamanın daha ileri ölçüde bir genelleştirmeye izin verip vermediği sorusu çıktığında, yapmamız gereken, estetiğin tapıncakçılıktan arındırıcı özyapısına ilişkin eski açıklamalarımızı ve bununla bağıntılı olarak estetiğin olumlu içeriğini anımsatmaktır: Her sanat, sanattan kaynaklanan her etki, insan yaşamının çekirdeğinin bir uyandırılışını içerir —bu arada her alımlayıcı için kaynağını Goethe'de bulan soru, yani alımlayıcının kendisinin çekirdek mi, yoksa kabuk mu olduğu sorusu ortaya çıkar—, aynı zamanda da, ilkine kopmaz biçimde bağlı olarak, yaşamın (toplumun ve toplum ile doğa arasında toplumca kurulmuş bağıntıların) bir eleştirisini içerir. Şimdi, daha önce gösterildiği gibi, alımlanacak yaşantının doğrudan içeriksel bir yaşantı olması gerektiğinden, söz konusu yaşantı bu sorun karmaşasını sanat yapıtının kendisinde, yani bu yaşantıda belirginleştirdiği «dünya»nın temel içeriği niteliğiyle sergiler. Her sanat yapıtı alımlayıcıya karşı kendini biriciklik niteliğine sahip bir yapıt bireyselliği içersinde biriciklik niteliğinin taşıyıcısı bir somut içerik olarak açığa vurduğundan, bu sorun karmaşası ancak çok ender konumlarda doğrudan ortaya çıkar. Ama göze görünmeksizin her yerde vardır. Estetik biçimin içeriğini işleyi-

[3] G. Lukàcs: **der russische Realismus in der Weltliteratur** (Dünya Yazınında Rus Gerçekçiliği), Berlin 1952, s. 423 vd.; Werke Band 5: **Probleme des Realismus II** (Gerçekçiliğin Sorunları II), Neuwied-Berlin 1964, s. 417 vd.

şi, bu içeriği bağdaşık ortam içersinde ve bu ortam aracılığıyla etkin kılışı, gerçek sanat yapıtlarının bu en genel nitelikteki içeriğini ortaya çıkarır; aynı zamanda da biçimlerin alımlayıcının yaşantılarını yönlendirici gücüne, bu odak noktasına ilişkin bir yönelim kazandırır. Günlük insan'ın, somut bir sanat yapıtının alımlayıcısının nesnelleşmeye yönelik insan'ına dönüşmesi, özellikle böyle bir doğrultuda, başka deyişle tümüyle bireyselleştirilmiş, ama aynı zamanda da en genel nitelikteki bir katharsis doğrultusunda gerçekleşir.

Bu tür etkileri daha iyi anlayabilmek için, estetik alanın önem taşıyan ve daha önce üzerinde çoğu kez durmuş olduğumuz bir başka belirleyici özelliğini, yani bu alanın ilke olarak taşıdığı çokçuluğu anımsamamız gerekir. Bu sorunu şimdiye değin sanatın oluşum ve etkin oluş koşulları açısından irdeledik. Şimdi bir bütün olarak insanların yaşamları içersinde bu sorunun toplumsal ve insancı işlevi ön plana çıkıyor. İnsanın başlangıçta sahip bulunduğu özgün, ama bu nedenle de son derece kısıtlı nitelikteki birlik ve bütünlüğünün, günlük insan olarak doğrudan varlığının uygarlığın ilerlemesiyle birlikte —elbet yalnızca görece nitelikte— az çok gerilemesi zorunludur. İnsanın parçalanmasına, çeşitli uzmanlık alanlarına dağılmasına yönelik romantik eleştiriyi göz önünde tutmaksızın, şunu söyleyebiliriz: Bazı gelişmiş toplumlarda, özellikle kapitalist toplumlarda bu yönlerdeki eğilimlerin etkinlik kazandığı yadsınamaz. Sanatın tapıncakçılıktan arındırıcı işlevi üzerinde bu denli ayrıntılı durmakla, bu süreç içersinde sanata bir düzenleyici, ya da ilerlemenin beraberinde getirdiği belli hastalıkları iyileştiren bir doktor rolü düştüğünü de göstermiş olduk. Normal konum, yani insanların sağlıklı konumu, onların her yönde gelişme olanağına sahip bulunmalarıdır; bu konumu, gelişmenin belli dönemleri, en azından egemen sınıfların bir bölümü için gerçekleştirmiştir; devrimci demokratik ve toplumcu nitelikteki eğilimler ise bu konumu tüm insanlık için istemekte, ilke olarak da bunu gerçekleştirebilecek güce sahip bulunmaktadır. Birey

açısından tüm yeteneklerin gelişmesi, yaşamla olan akla gelebilecek tüm canlı ilişkiler bakımından söz konusu olan bu çokyönlülük, bir idealdir; bununla hem erişilmeye değer olan, hem de salt erişme çabası konumu birlikte dile getirilmiş olmaktadır. Her sanat yapıtı, her sanat türü, bildiğimiz gibi nesnelleşmeye yönelik insanı hedef alır; böylece belirginleşen konum, şu olmaktadır: Bu noktada gerçekleşen birlik ve bütünlük, yaşamda başka hiçbir yerde rastlanamayacak denli salt ve yoğun bir birlik ve bütünlük olmasına karşın, çokyönlü insanın ancak bir yanını güncel kılabilmektedir. Sanat türlerinin çokçuluğu ve yapıt bireylikleri* içersinde çokyönlü insanın gerçek birlik ve bütünlüğü nesnelleşir; bu birlik ve bütünlüğün varlığı ve bir gizilgüç niteliğiyle her zaman varolan etkinliği, bu idealin gerçi henüz hiçbir yerde gerçekleştirilmediğini, ama hiçbir deneyüstü yanının (aynı zamanda deneyüstü bir gerekliliğinin) bulunmadığını, tersine insanlığın varoluşunun, gerçek gelişmesinin bir yansıması olduğunu gösterir. Sanat türlerinin ve yapıt bireyliklerinin çokçuluğu, bir yandan gerçeklikle olan bu bağıntıların her birinin iç yetkinliğini, yoğun sonsuzluğunu, böylece de —nesnelleşmeye yönelik insan biçimi içersinde— insanın bütünlüğüne yönelmişliğini, öte yandan da bununla eşzamanlı olarak insanın her defasında bu bağıntılardan yalnızca birini gerçekleştirebileceğini, bu gerçekleştirme konumunun genel biçiminin olağanüstü çokyönlü nitelik taşıdığını, somut biçiminin ise tek sözcükle sonsuza uzandığını dile getirir. Demek ki, her sanat yapıtı idealin gerçekleştirilmesi niteliğiyle ne denli yetkin olursa olsun, alımlanışı ne denli tam bir doyumu olanaklı kılarsa kılsın —böyle bir konumda ideal kavramı görünüşte ortadan kalkmaktadır—, çokyönlü insanın bu tür eylemlerden oluşma bir birikim içersinde fiilen tam gerçekleşmesi de o denli ulaşılamaz bir hedeftir; insan açısından kendi çokyönlülüğü de aynı ölçüde ve belli bir an-

---

* Yapıt bireyliği (Werhindividualität): Sanat yapıtının her bağlam dışında, kendi bağımsız varlığı. (Ç. N.)

lamda yine de bir ideal olarak, daha iyi deyişle, sonsuza uzanan bir yaklaşma sürecinin hedefi olarak kalmalıdır.

İç'le Dış'ın özdeşliği düşüncesi, açıklamalarımıza uzun zamandan bu yana yabancı değil. Ve insanın kendi kişiliğinde gerçek bir çekirdek oluşturmasına yardım eden, onunla dünya arasında varolan ilişkiyle insanların bu türden gözlemleri arasında çok sıkı bir bağın bulunduğu çıkarımı da artık kimseyi şaşırtmayacaktır; aynı durum, dünyaya bu tür bakışın estetiği hedef aldığı, sanat yapıtından özellikle yansıyan dünyanın, bu eğilimin somut biçimde gerçekleşebileceği tek dünya olduğu saptaması için de geçerlidir. Goethe de bu insanla bağıntılı oluş konumunu, nesneler dünyasının insan üzerinde odaklaşmasını, sürekli olarak estetiğin sınırlarını aşan, doğal olarak da bu bakımdan, ama yalnızca bu bakımdan felsefe düzeyinde her zaman savunulamayacak bir biçimde dile getirir. Örneğin şöyle der: «İnsanla bağıntılı olmayan bir dünya tanımıyoruz; bu bağıntının yansıması olmayan bir sanat istemiyoruz.»[4] Bu insanbiçimleştirici gözlem biçiminin —ki bu, sanat için önemlidir; dünyayla, doğayla olan bağıntı ve doğanın gerçek kendindeliğinin yansıtılması açısından sorunsal niteliğindedir— salt saptanmasını, Goethe haklı olarak yeterli bulmamaktadır. Şöyle der: «Güzel sanatlar görülebilenden, doğal'ın dış görünüşünden bağımlıdır.»[5] Ama bunun ardından da hemen saptadığı bir şey daha vardır: Doğal kavramı yalnızca görsel bir nesnelliği değil, ama aynı zamanda insani bir şeyi, bir ahlâklılığı, başka deyişle toplumsal açıdan ahlâklılığı da içerir. Şimdi Kant'ın öznelci ethik'inin Goethe ve Schiller tarafından yaklaşık olarak «Wilhelm Meister»in yazıldığı günlerde gerçekleştirilen eleştirisinden başlayıp, bu eğilimin Hegel'in «Hukuk Felsefesi»nde, ahlâklılık (Moralitaet) ile nesnel ahlâklılığın (Sittlichkeit) karşılaştırılmasıyla en yetkin düzeye varan

---

4 Goethe: **Maximen und Reflexionen** (Özdeyişler ve Düşünceler), Jubilaeumsausgabe, Band XXXV, s. 320.

5 Goethe: **a.g.y.**, s. 303.

gerçekleşmesine değin uzanan dönemdeki ahlâklılığın anlayışını düşünecek olursak, o zaman açıkça görürüz ki burada belirtilmek istenen, insanın toplumsal bakımdan etkin nitelik taşıyan çabasıdır. Bu nedenle Goethe'nin biraz önce yer verdiğimiz özdeyişini tamamlayan görüşü, sanatın her konusunun «doğal'ın ahlâklılığı içeren bir anlatım» olabilme bakımından elverişliliğinin araştırılması gerektiği yolundaki görüşü özel bir ağırlık kazanmaktadır.

Goethe böylece bizim katharsis'e ilişkin genelleştirmemizin felsefe düzeyindeki temelini hem sanatın tümü için, hem de özelde güzel sanatlar için atmış olmaktadır. Çünkü eğer insanın doğal nesnelerle, bunların toplamıyla olan görsel ilişkisi bir ahlâki ilişkiyse —burada yine toplum ile doğa arasında gerçekleşen metabolizmanın yansıtılmasına ilişkin açıklamalarımızı anımsatmak isteriz—, o zaman bu ilişkinin sanat yoluyla yansıtılmasının yol açtığı etkiye haklı olarak ahlâki diye belirlenebilecek bir sarsıntı da eşlik eder. Alımlayıcı yeni ile karşılaştığında, belli bir yapıt bireyliğinin yol açtığı heyecana, buna olumsuz yönde eşlik eden bir duygu da doğrudan karışır: Bu duygu, sanatsal yaratıda bu denli «doğal» biçimde kendini sergileyen bir şeyi gerçekte, kendi yaşamında hiçbir zaman algılamamış olmaktan kaynaklanan bir yakınma, bir tür utanç duygusudur. Bu karşıtlaşma ve sarsıntının, dünyaya ilişkin olarak daha önce gerçekleşmiş, tapıncaklaştırıcı nitelikte bir gözlemi, dünyanın sanat yapıtından yansıyan, tapıncaklaşmadan arınmış görünümü aracılığıyla bu gözlemin yıkılışını ve öznelliğin özeleştirisini içerdiğini kanımızca ayrıntılı olarak açıklamaya gerek bulunmamaktadır. Rilke, bir defasında arkayik bir Apollon torsosunun şiirsel betimlemesini yapmıştır. Şiir —tümüyle daha önceki açıklamalarımız doğrultusunda— heykelin izleyiciye yönelik çağrısında doruk noktasına varır: «Sen, yaşamını değiştirmek zorundasın.» Güzel sanatlar alanında yaratılmış her hakiki sanat yapıtının yol açtığı zenginleşme ve derinleşme, böylece de insanda sanat duygusunun uyandırılması ve geliştirilmesi, böyle bir karşılaştırmadan yoksun olarak düşünülemez; bu

karşılaştırma, bilinç yoluyla ancak belli belirsiz algılanmış bir yan duygu niteliğini taşıyabilir, ya da duygusal vurgusu daha güçlü veya daha zayıf bir etki yaratabilir; sonuç açısından bunlar önemli değildir. (Alımlama yoluyla gerçekleşen sanatsal yaşantının Önce göz önünde bulundurulmaksızın kavranamayacağı, burada bir kez daha belirginleşmektedir.) Önce'ye yönelik suçlama, Sonra'ya sağlanan destek —bu ikisi, yaşantının dolaysızlığı karşısında neredeyse silinip gitmiş izlenimini bıraksa bile—, bizim daha önce katharsis'in en genelleştirilmiş biçimi diye belirlediğimizin önemli bir içeriğini oluşturur: Başka deyişle burada, alımlayıcının öznelliğinin, onun yaşamında etkin olan tutkuların yeni içerikler, yeni yönler kazanmasını, bu yolla da arınarak «erdemli becerilerin» ruhsal bir temelıne dönüşmelerini sağlayabilecek ölçüde sarsılması söz konusudur.

Aristoteles'in, trajik katharsis'in içerikleri olarak korku ve acıma üzerine somut savlarını tartışmaya kalkmaksızın, burada bir noktayı belirtmek istiyoruz: Bir defa, trajedinin içeriğini insanla çevresi arasındaki ilişkilerin en uç noktada yer alanları oluşturur; insanın varoluşunun bu ilişkiler içersinde açığa çıkan olağanüstü çelişkili yapısı, bu içeriğe uyan bir şiddet ve yoğunlukla insanın kendine yönelik bilincini etkiler, böylece de katharsis'in klasik biçimini doğurur. Bu nedenle, düşünce düzeyinde önce bu kuramın parçalara ayrılıp yorumlanmış olmasında, bu kuramın yoğunluğu karşısında öteki bütün açıklama biçimlerinin az çok geriye itilmişliğinde şaşılacak bir yan bulunmamaktadır. Ama Aristoteles'in müziğe ilişkin toplumsal-eğitbilimsel nitelikteki ve daha önce açıklamış olduğumuz düşüncelerini anımsayacak olursak —ve bu soruna yöntembilimsel yaklaşım açısından, varolan başkaca ayrımlara karşın Platon'un düşüncelerinin de aynı yönelimde olduğu rahatlıkla söylenebilir—, o zaman, farklı içeriklerle, değişik derinlikte, yoğunlukta vb. olsa bile, başka «erdemli becerilere» yönelik katharsis etkilerinin düşünülmüş

olduğunu görürüz; aynı durum, antik estetikteki açık atıflara göre, güzel sanatlar için de geçerlidir.

Öte yandan trajedinin çözümlemesi yapılırken, trajedinin içeriğinin ve özgül biçimlenişinin özellikle Dış'la İç'in birlik ve bütünlüğüne yönelik olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Trajik tutku, önüne geçilmez bir güç niteliğiyle ruhun sınırlarını aştığı için, normal-günlük bilincin bakış açısından ruh karşısında «dışta olan» bir şeye dönüşür; çevrede oluşan yazgı ise trajik çatışkının akışı boyunca ilgili kişinin kendi zorunluluğu, onun kendi yazgısı niteliğiyle gelişir. Kahramanla yazgı arasında böyle bir iç bağlantı kurulmadığı takdirde, en derin trajik sarsıntı da zorunlu olarak gerçekleşemez; trajik-olan, tarihin akışı boyunca sık sık görüldüğü gibi, ya anlamsız bir korkunçluğun boyutunda çarpıtılır, ya da sıradan bir duyarlığın sığlığına oturur. Ve şurası kesindir ki, trajedinin estetik önemi —bundan ayrılmaz biçimde aynı zamanda da ethik ve toplumsal önemi—, özellikle bu noktada, sanatın arındırılmış ve yoğunlaştırılmış olarak yansıttığı yaşam gerçekliğinde yatar. Bundan çıkan sonuç, bireyselliğin gerçekliğinin ancak en uç konumla sınandıktan sonra varlığını kanıtlayabileceği, bu bireyselliğin çekirdek mi, yoksa kabuk mu olduğu sorusunun kesin biçimde uygun yanıtını ancak burada bulabileceğidir. Bundan ötürü trajedi, katharsis'in en net ve en özgün biçimini oluşturur. Ancak Dış ve İç ikileminin çözülüşü bir yaşam sorunu olarak her yerde —kişinin çekirdek olma özelliği ile en yoğun bağlam içersinde— ortaya çıktığından, ayrıca estetik alanın çokçu yapısı nedeniyle yaşamdan kaynaklanan her soru tipinin karşısında, sanatın toplumsal zorunluluk ürünü bir yanıt tipi doğmuş ve hep yeniden doğmakta olduğundan, kanımızca bizim katharsis kavramına ilişkin genelleştirmemiz bir kurgu olmayıp, estetiğin özünün belli bir açıdan dile getirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Katharsis yaşantısının kapsamı, bizce çok yerinde olarak, her gerçek sanatın yine gerçekten derin etkilerini de içine alacak biçimde genişletilirken, bazı noktaların da bir

kısıtlama getirmek amacıyla hemen saklı tutulması gerekir; bunu yapmak, katharsis kavramının estetik-ethik somutluğuna ilişkin ve diyalektik olmaktan uzak bir genelleştirmenin, kavramın belirlenmişliğini ortadan kaldırmasının ya da en azından köreltmesinin önüne geçmek için gereklidir. Önce şu noktadan yola çıkılmalıdır: Her estetik katharsis, özgün biçimleri yaşamın kendisinde bulunabilen sarsıntıların bilinçli olarak yaratılan, yoğunlaştırılmış yansımasıdır; yaşamda bu sarsıntılar doğal olarak eylemlerin ve olayların akışı içersinde kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatın yol açtığı ve katharsis'ten kaynaklanan bunalımın, alımlayıcıda bu tür yaşam konumlarının başlıca çizgilerini yansıttığını saptamak, gereklidir. Bu bakımdan yaşamda her zaman ethik bir sorun söz konusudur; onun için de bu sorunun estetik yaşamın içeriğinin çekirdeğini oluşturması, zorunludur. İnsan yaşamının ethik tarafından düzenlenişinde katharsis'ten kaynaklanan dönüşüm, düşünülebilecek ethik kararlar dizgesi içersinde hiç kuşkusuz yalnızca özgül bir uç nokta niteliğindedir; temel sorulardan yalnızca birini belirtecek olursak diyebiliriz ki, bunun yanı sıra tümüyle coşkudan uzak kararların varlığı da söz konusu olabilir; bunlar katharsis'ten kaynaklanan sarsıntılardan birçok durumlarda çok daha güçlü, sürekli, dirençli ethik tutumlar yaratabilirler. Ethik açısından tutarlı bir dayanma konumunun, en tutkulu, en içten ve en derinden duyumsanmış coşkulardan daha yüksek tutulması, ethik'in özü gereğidir. Demek ki Dostoyevski'nin yerinde bir deyişle «acele kahramanlık» diye dile getirdiği konum, ethik alanda haklı olarak sürekli ve eleştirel nitelikte bir kuşkuyla karşılanır. Bu tür bir ethik kuşku, yazın alanında da sürekli yinelenmiştir; bunun için Karenin, Anna ve Wronski'ye ilişkin olarak Tolstoy'un verdiği görkemli betimlemeyi anımsamak, yeterlidir; bunların tümü de Anna'nın hasta yatağının başında derinden duyumsanan, gerçek bir katharsis'i yaşamış, yaşamlarının temellerinde köklü değişimler yapabileceklerine içtenlikle inanmışlardır; ama bunun ardından yeniden günlük ruhsal konumlarının akışına kapı-

lıp, eski varoluş biçimlerine sürüklenirler. İnsanların ahlâki yaşamında bile kaynağını katharsis'te bulan «acele kahramanlıklar» karşısındaki bu çok yerinde ethik kuşku —oysa böyle bunalımlardan yeni ethik değerlerin doğduğu da pek ender değildir—, gerçekliğin sanat yoluyla oluşturulan yansılarında daha da belirgindir. Daha sonraki açıklamalarımızda ayrıntılarıyla ele alacağımız gibi, insan kendini yaşamda zorunlu olarak belli eylemlere, kararlara vb. göre yönlendirir; oysa sanat yapıtı karşısındaki tutumunda özellikle yaşantıların, gerçekliğin bu tür somut görünümleriyle olan bağıntısı kimi zaman ertelenir; böylece de insan kendini kişiliğinin bütünüyle o andaki estetik izlenime bırakır ve bu etkilerin ethik sonuçları ancak alımlamanın sonrasında ortaya çıkabilir; bu nedenle de sözü edilen sonuçların, pratik yaşamın yol açtığı etkilerden daha çok anlamlı ve çok kesitli olması zorunludur.

Katharsis'in —yine çeşitli bakımlardan— olumsuz bir nitelik de taşıyabilmesi, bu çokanlamlılığı daha da yoğunlaştıran bir başka nedendir. Burada belirtmek istediğimiz nokta, katharsis'in etkisinin kimi zaman, özellikle büyük komedilerde görüldüğü gibi, bilinçli biçimde kötüyü ortaya çıkaran, korkutucu bir etki niteliğini taşıması değil. Gogol, «Müfettiş»te gülmenin, alay etmenin katharsis'ten kaynaklanan bu olumsuz etkisini sergiler; komiser, olayın gelişmesiyle içyüzü ortaya çıktığı anda: «Ne gülüyorsunuz? Sizler kendinize gülüyorsunuz!» sözcükleriyle izleyiciye döner. Ama katharsis'ten kaynaklanan etki bunun dışında —yalnız yazarın amacından değil, yapıtın içeriğinden de bağımsız olarak— ethik açıdan sorun yaratıcı, dahası olumsuz bir yöne sapabilir. Alımlama eyleminin belli dolaysız görünüş biçimlerinde odaklaşması, buna karşılık amaçlanan ve gerçekleştirilenin bütünselliğinin yanından geçip gitmesi, görece olarak basit bir şıktır. Bu durum özellikle çok güçlü etki yaratan yapıtlar bakımından gerçekleşebilir ve katharsis'i kaypak, ahlâki yönden düşündürücü yollara götürebilir. Goethe, bu eğilime «Werther»in yayımlanışından hemen sonra değinmiştir; Goethe'nin, yapıtın ge-

niş kitlelerce benimsenişinin temelinin taslağını çizen küçük şiiri, sevilen ve kendisine sık sık öykünülen kahramanın okurlarına yönelttiği şu sözcüklerle son bulur: «Güçlü ol, ve beni izleme.»

Ancak katharsis'ten kaynaklanan etkinin, dönüşümü salt ahlâki nitelikteki olumsuzluğa değin yoğunlaştırılabilir. Böylece ortaya çıkan sorunları bu gözlemler çerçevesinde çok karmaşık nitelikteki somut ayrıntılarına değin izleyebilmek, olanaksızdır; çünkü bunu yapabilmek için bu noktada önem taşıyan ethik kategorilerin yeterince belirlenmesi ve birbirleriyle doğru bir orantıya yerleştirilmesi gerekir. Biz burada yalnızca iki olguyu, o da son derece hızlı olarak, vurgulayabiliriz. İlk olgu, bu kategorilerin somut dışlaşmasında tarihsellik, bununla bağıntılı olarak da tarihsel görecelik ve çelişkililik olgusudur; toplumsal-tarihsel açıdan yeni ve ilerici olan, çoğu kez egemen ethik görüşlerden bir kopma, bundan ötürü de Kötü anlamını taşır; buna, yeni ve ilerici olanın çok çelişkili biçimler içersinde ortaya çıkabileceğini ve dahası insani açıdan son derece çelişkili olabileceğini de eklemek gerekir. Bu, hiç kuşkusuz her şeyden önce doğrudan yaşamın kendisinden kaynaklanan bir sorundur. Örnek olarak Napoleon ve onun kişiliğinin Rastignac, Julien Sorel ya da Raskolnikov gibi (bunlar burada somut ve gerçek toplumsal konumların tipleri olarak alınmışlardır) birbirlerinden çok değişik tipler üzerindeki etkisi gösterilebilir. Bunların yazgılarının yansıtılmasından kaynaklanan katharsis etkisinin kolaylıkla ahlâk açısından tartışmalı konuma, dahası salt olumsuza dönüşebileceği açıktır. Raskolnikov trajedisinin daha sonra toplumcu-devrimci yazar Savinkov-Ropşin tarafından yansıtılışını anımsayalım. Bu tür etkilerin doğma olasılığını —ikinci olarak— temellendiren ve güçlendiren bir durum da şudur: Ahlâk açısından suçlanması gereken davranışın, her zaman insanların ahlâk normlarının büyüklüğü karşısında salt birer «canlı» olarak acizliklerinden doğması diye bir zorunluluk kesinlikle yoktur; bu davranış, kötü temel kuralların (maksimlerin) konuluşuna değin varabilir.

Böyle durumlarda söz konusu olan, insanların ahlâkın buyrukları karşısında ürkmeleri, salt dolaysızlığın, alışılmışın, içgüdülerin vb. kaosuna gömülmeleri değil, tersine kendini bu düzeyin üzerine yükseltme, biçimsel olarak kendi tikelliğini benzer yoldan izleme, ahlâki eylem aracılığıyla ulaşılana benzer biçimde insanın kendini yükseltmesi söz konusudur. Burada iyi ile kötüyü birbirinden ayıran, temel kuralın insanı biçimleyen gücü değil, içeriğidir. Estetik katharsis her şeyden önce doğrudan doğruya insanın kendi sıradanlığının üzerine yükselmesini sağladığından, bu tür bir tutuma dönüşmek ilke olarak asla olanaksız değildir; daha önce değinilen tarihsel diyalektik ve çelişkililik bazı durumlarda bu dönüşümün gerçekleşmesini kolaylaştırır.

Demek ki Lessing'in, Aristoteles'in katharsis öğretisine ilişkin yorumu —dünya tarihi anlamında— ne denli açık olursa olsun, uygulamaya ilişkin bir çözümleme, etkileri göz önünde tutulduğunda, ethik kesinliği bakımından kolaylıkla kuşkulara ve kaygılara yol açabilir. Yaşlı Goethe, geç döneminin ürünü olan «*Aristoteles'in Poetika'sını Yeniden Okurken*» başlıklı yapıtında bu tür duyguları dile getirmiştir: «Gerçekten ahlâki nitelikte bir iç eğitimin yolunda ilerleyen kişi, trajedilerin ve trajik romanların ruhu asla yatıştırmadıklarını, tersine ruhu ve yürek diye adlandırdığımızı tedirginliğe, bulanık ve belirsiz bir konuma sürüklediğini hem duyumsayacak, hem de saklamayacaktır; gençlik bu konumu sever ve bu tür yapıtlara tutkuyla bağlanır.»[6]

Goethe'nin gözlemleri her şeyden önce trajediye yöneliktir; ama bu gözlemler Goethe'de bile tüm sanatlarla, özellikle de müzikle bağıntılıdır. Çünkü müzikte —tıpkı başka biçimler içersinde ortaya çıkmakla birlikte, güzel sanatlar alanında da olduğu gibi—, ruhsal ve ahlâki anlamda belirsizlik ve çokanlamlılık, yazın için belirlediğimiz sınırla-

---

6 Goethe: **Nachlese zu Aristoteles' Poetik** (Aristoteles'in Poetika'sını Yeniden Okurken), **a.g.y.**, Band XXXVIII, s. 81.

rı çok geride bırakır. Thomas Mann —«Tristan»dan «Faustus»a değin— bu sorunsalı çok ayrıntılı biçimde betimlemiştir; ama Hermann Hesse gibi çok daha yumuşak yaradılışlı ve Thomas Mann'a oranla daha kesinlikten uzak bir yazar da örneğin «*Step Kurdu*»nda müziğin ethik etkisinin tartışmalı yapısını ele almıştır. Hesse'nin kahramanı, bu düşünceleri Almanların gelişmesine ilişkin bir düşünceyle birleştirir ve özeleştiriyi içeren, tutkulu bir monologda şöyle der: «Biz maneviyat dünyasının adamları, yürekli biçimde direnecek ve ruha, Logos'a, söze boyun eğecek, bunların dinlenmesini sağlayacak yerde, tümümüz dile getirilemez olanı anlatan, biçimlenemeyeni betimleyen sözcüklerden yoksun bir dili düşlemekteyiz. Maneviyat dünyasının insanı olan Alman insanı, çalgısını olabildiğince sadık ve dürüst biçimde çalacak yerde hep söze, akla karşı çıkmış ve müziğe kur yapmıştır. Ve müziğin atmosferinde, görkemli, mutluluk verici ton yapıtları arasında, olağanüstü güzellikteki, ama hiçbir zaman gerçekleştirilmesine çalışılmayan duygular içersinde Alman ruhu, kendini esrikliğe kaptırmış ve gerçek görevlerinin çoğunu unutmuştur.» Burada tam karşıta dönüşüm, belirginleşmektedir. Heinrich Mann'ın «Bağımlı»sında Richard Wagner'i sergileyiş biçimini belki bir yana bırakabiliriz, çünkü burada Wagner'in sanatına yönelik bir eleştiriye de en azından yer verilmek istenmiştir; ama partizan lider Çapayev'in yaşamını konu alan o güzel Sovyet filmi örnek gösterilebilir; filmdeki acımasız, kana susamış beyaz Rus generali, boş zamanlarında coşkuyla ve üstelik hiç de fena sayılmayacak biçimde Beethoven çalar; bu örnek, sözünü ettiğimiz çokanlamlılığı açıkça göz önünde tutmamızı sağlayabilir.

Bütün bu düşünceler bir araya getirildiğinde, doğrudan doğruya katharsis'in özü —müzik bir yana—, trajedide bile sanki kendi kendini eritir gibidir. Platon ve Aristoteles'te antik estetiğin son derece açık olan tutumu bir kez daha anımsandığında, bu karşıtlık çok belirgin biçimde ortaya çıkar. Üstelik bu tutum, yükseliş döneminde estetikle ethik arasındaki bağın hiç kuşkusuz çok daha net ve zo-

runlu olduğu Polis bakımından bir çöküş belirtisi niteliğindedir. (Platon'un sanatı yadsıması da polis'in yıkımından temellenen bu bunalımın bir ürünüydü.) Ancak kanımızca bu karşıtlık, her şeyi dışlayıcı bir karşıtlık değildir. Polis'in yükseliş döneminde vatandaşlık ile ethik arasındaki (buna bağlı olarak da estetikle ethik arasındaki) yoğun bağlantı, dünya tarihinde bir eşi daha bulunmayan bir konumdu. Bireyin özel yaşamının daha Stoa'da ve Epikür'de açıkça duyumsanan ağırlığı, toplumsal-tarihsel gelişmenin akışı boyunca giderek geçerlik kazanır ve toplum tekiyle insan türü arasındaki bağı, içerdiği tüm ilişkilerle birlikte daha karmaşık bir konuma sokar; ama bu bağı ve ilişkileri ortadan kaldırmaz; tam tersine, onları hep yeni içeriklerle zenginleştirir. Lessing'in neredeyse antik diye adlandırılabilecek tutumu, yeniden yaşama kavuşturulmak istenen bir polis'e ilişkin «kahramanca yanılsamalar» arasında yer alır; bu yanılsamalar Büyük Fransız Devrimi'nde doruk noktasına varır. Bu yanılsamaların ortadan kaldırılması (en geniş anlamda olmak üzere), bizim çözümlemesini yaptığımız, karmaşık ve çokanlamlı görüngüleri yaratan toplumsal, bireysel ve ideolojik konumu oluşturur. Ancak bu konum, estetik katharsis ile ethik tutum arasındaki bağı yalnızca daha karmaşık kılar, yoksa bu bağın varlığına son vermez. Bu bağdan vazgeçmek, yüksek düzeydeki her türlü sanattan da vazgeçmek anlamına gelirdi. Bu tür bir vazgeçişe günümüzde doğal olarak çok sık rastlanmaktadır; bu vazgeçiş, gerçek sanatı hoşa gitmeyi ya da sürükleyiciliği amaçlayan bir zaman öldürme sanatının düzeyine indiren güçlerden biridir. Brecht gibi büyük bir sanat ahlâkçısında ise, katharsis'in özüne bağlı kalış, sanatın coşkusal nitelikteki her türlü etkisi karşısında duyulan derin güvensizlik açıkça belirgindir. Estetik sorunsalından bu yapıtın başka bölümlerinde söz edilecek olan yabancılaştırma etkisi, salt doğrudan ve geçici yaşantı niteliğindeki katharsis'i ortadan kaldırıp, günlük insanı akıl yoluyla sarsacak gerçek bir değişime zorlayan bir katharsis'i kurmayı amaçlar. Demek ki, Rilke ile Brecht arasındaki tüm kutuplaş-

maya karşın, Rilke'nin: «Yaşamını değiştirmek zorundasın» sözü, Brecht'in sanatsal amacı açısından da bir belit (Axiom) niteliğindedir.

Bu durumda, katharsis kavramına ilişkin olarak gerçekleştirdiğimiz genelleştirmenin haklılığına inanmamıza karşın, gerekçemizin estetik özyapısını da doğru biçimde sergileyebilmek için bir noktayı daha saklı tutmamız gerekmektedir. Salt estetik açısından, gerçek sanat yapıtlarına ilişkin tüm alımlayıcılarda öz bakımından benzer sarsıntılar meydana gelir. Ama bu sarsıntılar arasında nitel ayrımlar vardır. Bu ayrımlar yalnızca her sanat yapıtının doğal olarak farklı duyumsamalara yol açması, bu duyumsamaların aynı yapıtın değişik alımlayıcılarında bile kaçınılmaz farklılıklar taşıması anlamında değil, ama daha genel bir düzeyde de söz konusudur. Çeşitli sanatlar ve sanat türlerinden ilke olarak farklılıklar kaynaklanır, böylece de tek tek duyumların sonsuz değişkenliği çokçu yapıdaki bir evrende gerçekleşir. Beethoven, Rembrandt ya da Michelangelo'da rastlanan bazı noktalar çok haklı olarak trajik diye nitelendirilebilir; ama bunlar en genel ve kesin bütünlükleri içersinde Sophokles ya da Shakespeare ile karşılaştırıldıklarında, aynı zamanda kökleri derinlere uzanan, özgül ve nitel farklılıkları da hemen belirginleşir. Saklı tuttuğumuz bu noktalara karşın, tümüne ortak olanın da vurgulanmasının yerinde olduğu kanısındayız. Çünkü gerçek estetik içerik, ancak bu kutuplar arasındaki gerilimden, bu kutupların kendiliğinden gerçekleşen etkinliğinden ve varlığından kaynaklanabilir.

Bilimsel yansıtmada dolaysızlığın geçersiz kılınmasına koşut olarak, estetik yansıtmanın dolaysızlığının vurgulanması gerekliydi; gelgelelim günlük yaşamdaki dolaysızlıkla karşılaştırıldığında, estetik dolaysızlık da geçersiz kılınmış bir dolaysızlıktır; bu geçersiz kılmanın yeni ve başkaca hiçbir yerde rastlanamayacak bir dolaysızlığın kurulmasıyla gerçekleştirilmesi, estetik alandaki yaratma eyleminin özelliğidir. Günlük yaşamın dolaysızlığı içersinde öz, yani genel-olan, örtük biçimde vardır; ama bu özün —geçersiz

kılma yoluyla— gizliliğinden kurtarılması gerekir. Sanat yapıtının dolaysızlığı içersinde ise öz, genel-olan, aynı zamanda hem gizlidir, hem de açıkça belirgindir. Böylece sanat yapıtının içersinde bir yandan görünüş biçimiyle varolan (ve bilimin tanıdığı) gerçeklikten nitel bakımdan, ilke olarak farklı bulunan, öte yandan ise o gerçekliğin özdeki yapısını, kategorik yapısını koruyan bir «dünya» oluşur; bu dünya sözü edilen yapıda ancak onu insanoğlunun alımlama yeteneği ve yaşantı gereksinimleri için uygun kılacak ölçüde bir işlev değişikliği, bir öbek değişimi yaratır. Bu sorun üzerinde de şimdiye değin birkaç kez durulduu; yalnızca böyle bir uygunluktan söz edildiği ve bu uygunluğun hedonist-dolaysız geçersiz kılınışının yadsındığı yerde değil, ama Goethe doğrultusunda bu «dünya»nın doğallığının dile geldiği yerde de değinildi. Her iki tanımlamanın da konusu aynıdır: burada belirttiğimiz, dolaysızlık ile anlam yüklü oluş arasındaki gerilim; görünüşün yardımıyla özün bilincine varılması; sanatsal dünyanın içinde doğal olarak barındırdığı yetkinlik ve devingen bütünlük; sözü edilen dünya bu yönden —ama yalnızca bu yönden— insanın önünde varolan nesnel gerçekliğin sınırlarını aşar, ve özellikle alışılmış sınırları böylece aşmakla varlığının mutlak gerçekliğini onaylamış olur.

Keller, olgunun doğru tanımına yanlış bir tutumun tanımını da ekler, böylece de aslında istemiş olmaksızın, estetik yansıtmanın gerçekliğine ilişkin yanlış bir görüşün sağlam bir eleştirisini getirmiş olur. Burada belirtmek istediğimiz, yanılsama kuramı'dır (Illusions-theorie). Keller'in Panraz'ı, şöyle der: «Geri kalan her şey bu denli doğru ve bir bütün olarak göründüğünden, ben de bunu gerçek ve doğru olan dünya saydığımdan, kendimi tümüyle... ona teslim ettim...» Böylece Pankraz, Don Quixote'nin şövalye romanlarında yaptığı gibi, Shakespeare'in gerçekliği sadık biçimde yansıtmasını bir yanılsamaya dönüştürür ve Don Quixote'ninkine benzer bir yazgıyı paylaşır. Böylece, yanılsama kuramına ilişkin bir eleştiri de getirilmiş olmaktadır. Modern felsefenin doğuş dönemi, yanılsamalarla ilgili yar-

gılarında çok acımasızdı; yanılsamalar, yanılgılar, düşler, dünyanın bilinmesine ilişkin hedeflerin ve yöntemlerin şaşırılması diye nitelendiriliyordu. Bu bakımdan Bacon, Descartes ve Spinoza arasında tam bir görüş birliği vardı. Bu tutum her ne kadar yanılsamaların pratik sonuçlarının gözden kaçırılmasına yol açmışsa da, 17-19. yüzyılların büyük devrimleri özellikle dünya tarihi açısından ilerici nitelikteki yanılsamalarla, öznel kalan boş yanılsamalar arasındaki ayrıma ilişkin olarak önemli deneyimler kazandırmıştır; devrimlerin bu dersini en yetkin biçimde işleyen ise Marx olmuştur. Ancak bu dönem de geride kaldıktan, yanılsamalar artık salt boş düşlere dönüştükten, Don Kişotluğun yerini Oblomovluk aldıktan sonradır ki, estetik düzeyde yansıtılmış dünyanın gizi —«bilinçli»— bir yanılsamada bulunmaya çalışıldı. Buraya kadarki açıklamalarımız, bu görüşün gerekçeden yoksunluğunu fazla kalem tartışmasına gerek kalmaksızın göstermektedir. Bu kuramdan burada söz etmiş oluşumuzun tek nedeni, gösterdiğimiz, gerçeklikle estetik yansıtma arasında bulunan ilişkiyi bir karşıtlık olarak daha aydınlığa kavuşturmasıdır. Yanılsama, ilk olarak salt öznel özyapıdadır, ikinci olarak da nesnel gerçekliği bu öznellikten yola çıkarak düzeltmek ister, ya da daha iyi bir deyişle, nesnel gerçekliğin karşısına öznel düşlerden örülü «daha iyi» bir gerçekliği çıkarmak amacındadır. Modern öznelci bilgi kuramları da bu tür anlayışların geliştirilmesine yardımcı olmaktadır. Ama bu, gerekçeden yoksun oluşlarında bir değişiklik yaratmamaktadır. Estetik oluşumların gerçekliğin yansıma biçimleri olarak, öznelciliği devreden çıkartmak istememeleri, çıkartabilecek durumda da olmamaları, bunların yardımıyla oluşan özgül nesnelliği ortadan kaldırmaz; gerek yaratıcının, gerekse alımlayıcının estetik eylemlerin ve oluşumların yansıtma özyapılarının bilincine varmış bulunmalarının yanılsamanın özüyle hiçbir ortak yanı yoktur. Doğal olarak bunu demekle, bu eylemlerin toplumsal etkinlikle bağıntı kurulmaksızın gerçekleştirilebileceklerini söylemek istemiyoruz. Bu noktada ortaya çıkan sorunlar üzerinde pek

yakında, estetik alımlamanın sonra'sını ele aldığımızda, daha ayrıntılı olarak duracağız. Estetik yansıtma, özü gereği toplumsal etkinliğin doğrudan temeli olamaz; aynı durum, özü gereği gerçekliğin doğru ve uygulamada değerlendirilmesi olası bir yansısıyla —yanlış olarak— karıştırılan yanılsama için de geçerlidir. Yanılsamanın sözde bilinçli diye nitelendirilen türü, sanatı gündüz görülen bir düşün düzeyine indirir, olası etkileri arasından, en yetkin biçimini tarafımızdan betimlenen katharsis'in oluşturduğu etkiyi, yani estetik düzeyde yansıtılan nesnel gerçeklikle günlük yaşamın salt öznelliği arasındaki çatışmadan kaynaklanan etkiyi ortadan kaldırır.

Katharsis'in bu genel düzeydeki geçerliği ve her türlü yanılsama kuramının yadsınması, değişik yönlerden estetiğin aynı temel görüngüsüne atıfta bulunur: estetik oluşumlarda bulunan, mutlak bir yetkinlikteki dünyaya dönüklük konumunun doğallığı, bu oluşumların dolaysız-günlük gerçekliği yoğunluk bakımından, önemli kuralların somut sonsuzluğu bakımından, özle görünüş arasında örtüşmeye değin varan yakınlık bakımından, içerikle biçimin mutlak özdeşliği bakımından aşmaları. Birbirinden ayrılan, dahası birbirinin karşıtı olan eğilimlerin bu çiftyönlülüğü ve bütünlüğü, katharsis yaşantısında dile gelir; bu nedenle de sözü edilen katharsis'in gerçekleşmesi de birleşik bir ikili özyapı taşır: katharsis, hem belli bir yapıtın sanatsal yetkinliğinin önemli bir ölçütüdür, hem de sanatın önemli olan toplumsal işlevi açısından, etkilerinin Sonrası'nın yapısı açısından, sanatın yaşam içersinde yayılması açısından, başka deyişle, günlük insanın insan olarak kendini tümüyle bir sanat yapıtının etkisine açmasından ve katharsis'ten kaynaklanan sarsıntıyı yaşamasından sonra, yaşama dönüşü açısından belirleyici bir ilke niteliğindedir. Her iki sorunun da yeri özleri bakımından ikinci bölümün sorunlar bütünüdür; biz burada bu vazgeçilemez ilkelerin yalnızca bazılarına kısaca değinebiliriz. Şimdiye değin sık sık biçim karşısında içeriğin önceliği vurgulanmıştı. Şimdi ise salt ilkeler düzeyinde kaldığımız takdirde bile, genel çiz-

gileri içersinde yeniden ortaya çıkacak olan gerçek şudur: İçeriğin taşıdığı bu öncelik, biçimlerin önemini asla azaltmaz; tam tersine, tekyanlı bir biçimciliğin yapabileceğinden çok daha kesin biçimde vurgular. Çünkü ancak bu nokta hareket noktası alındığı takdirdedir ki, biçimlerin özgül işlevleri gereğince değerlendirilebilir ve biçimin gerçek ustaları, salt yorumcu konumunda olanlardan açıkça ayrılabilir. Biçimlerin bu özgül işlevleri, insanlık için önemli olan bir içeriği genelde yaşanabilir kılma amacında yoğunlaşır. Gerçek anlamda, doğuştan büyük sanatçı olanların yollarını kendileri düzeyinde olmayanların yollarından ayıran nokta şudur: Büyük sanatçılar, önlerinde açık olan yaşam malzemesi içersinde bu katıksız içeriği, içeriğin belli biçimlere —ve eğer gerekiyorsa, bunların somut biçimde yenilenmesine— uygunluğunu şaşmaz bir kesinlikle anlar ve gerçekleştirirler; bu düzeyde olmayan sanatçılar ise bu noktada az çok ne yapacaklarını bilmeksizin dolanıp dururlar; gerçekten katıksız bir içerikle karşılaştıklarında, işleri genellikle rastlantıya kalmıştır.

İçerikle biçim arasında böyle bir karşılaşma gerçekleşmediği takdirde —burada gerçek sanatçılardan söz ediyoruz—, o zaman yazın alanında çok doğru olarak vakit geçirme yazını (Belletriktik) diye adlandırılan olgu ortaya çıkar; benzer olgular doğal olarak güzel sanatlar ve müzik alanlarında da vardır. Bu vakit geçirme yazını, salt biçimsel açıdan —biçemiyle, yapısıyla, psikolojisiyle vb.— gerçekten yüksek bir düzeyde bulunabilir; ama sürekli etkileri bakımından yalnızca sürükleyici olmanın, eğlendirmenin, kimi zaman da semeresiz bir gerilimin ötesine hiçbir zaman geçmeyecektir; bu ürünler alımlayıcıda zaten varolan deneyimleri onayladıkları, ya da yeni malzemeyle bu deneyimleri nitel açıdan genişlettikleri için, hoşa giderler; ama katharsis yaşantısının insanın bakış açısına kazandırdığı genişliği ve derinliği asla sağlayamazlar. Theodor Fontane, Joseph Conrad ya da Sinclair Lewis gibi gerçekten büyük yazarların yapıtları bir bütün olarak düşünüldüğünde, üretimlerinin belli bir bölümünde, başyapıtlarındaki du-

rumun tam tersine, yüksek sanatın salt vakit geçirme yazını düzeyine düşüşü çok açık biçimde görülebilir; bu yazarlar üretimlerinin düşük düzeydeki bu bölümüyle, alanları hiçbir değer taşımayan, boş bir eğlendirmeyi amaçlayan yazılardan oluşma yığına yaklaşırlar. Belli dönemlerin eğilimleri, bu alana ilişkin net bir fikir edinebilmeyi sürekli olarak güçleştirir. Günün olaylarının etkisiyle, bu olayları iyi ya da ustaca yansıtan bir vakit geçirme yazını da kimi zaman derin sarsıntıların kaynağı olabilir. Ortada vakit geçirme yazınından başka bir şey bulunmadığını ancak tarihsel gelişme, zaman zaman fazla da gecikmeksizin gösterir. Bu tür etkiler bazen son derece önemli bir toplumsal göreve yakınlık gösteren, ama sanatsal açıdan değersiz ürünlerin ortaya çıkmasına neden olurlar. Örneğin burjuva tiyatrosunun oluşma dönemini, bu arada da Lillo'nun «London Merchant»ını anımsayalım. Biçim ile içeriğin katıksız özdeşliğinin önemi, özellikle bu noktada açıkça belirginleşmiştir: Ancak insanlığın yazgısıyla şu ya da bu biçimde yoğun bir bağ kuran bir içerik, gerçekten derinlere uzanan bir verime yol açabilir; çünkü bildiğimiz gibi, sanatsal biçim, her zaman belli bir içeriğin biçimidir; bu bağıntının eksik olması durumunda ise biçime ilişkin en ustaca işleyiş, toplumsal görevin en sadık biçimde yerine getirilmesi bile böyle bir özdeşliği sağlayamaz; yalnızca geçici, çabuk eskiyen ve yalnızca konudan kaynaklanan bir etki doğurabilir, o kadar. Burada yineleyelim: Vakit geçirme ürünü dediğimiz görüngü, asla yalnızca yazınsal bir görüngü olmayıp, tüm sanatlara ortaktır[7]. Bu türün bir başka tipi de, Kitsch diye adlandırageldiğimiz olgudur. Ancak zaman geçirme ürünü diye adlandırılan görüngünün, değişik toplumsal biçimler içersinde değişik görünümler sergileyebilmesine karşın, şu ya da bu ölçüde varlığını her zaman sürdür-

---

7 Alban Berg, müzikle bağıntılı olarak bu görüngüye açıkça atıfta bulunur. Karş.: **Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage.** Alıntı: **Musiker über Musik** (hrsg. v. J. Rufer), Darmstadt 1956, s. 211 vd.

müş bir görüngü olmasına karşılık, Kitsch daha geç gelişme aşamalarının bir özelliğidir ve uzun dönemler boyunca hemen hiç bilinmemiştir; son iki yüzyılda ise özel bir yoğunlukla kendini göstermiştir. Bundan ötürü açıkça ve genellikle toplumsal-tarihsel bir görünüm olarak tanınan Kitsch, bu nedenle estetiğin tarihsel-materyalist bölümüne girer. Burada Kitsch'in yalnızca şu anda konumuz olan sorunla ilgili yönleri ele alınacaktır. Bu görüngünün tartışmasız biçimde doğrudan toplumdan kaynaklandığını girişte belirtmekle yetiniyoruz; bunu belirtmemizin nedeni, sanatın topluma bağımlılığını yadsıyagelen çevrelerin de, iş bu noktaya geldiğinde toplumu neden olarak göstermeleridir. Hermann Broch, Kitsch'in toplumsal çözümlemesine ilişkin olarak doğru bir giriş yapar: «Çünkü eğer Kitsch'i seven, bir sanat üreticisi olarak onu yaratmak isteyen, ve sanatın tüketicisi olarak da onu satın almaya, dahası karşılığında iyi para vermeye hazır Kitsch insanı olmasaydı, Kitsch denen olgu da ne ortaya çıkabilir, ne de varlığını sürdürebilirdi. En geniş anlamıyla alındığı takdirde sanat, her zaman belli bir insanın yansısıdır, ve eğer Kitsch, —sık sık ve haklı olarak adlandırıldığı gibi—, yalandan başka bir şey değilse, bunun suçu, kendini tanımak ve belli bir zevkle kendi yalanlarından yana çıkmak için bu tür yalanları ve yalnızca iyi yanları gösteren bir aynayı gereksinen insanındır.»[8] Broch'un «Kitsch İnsanı» diye adlandırdığı insan, yazarın haklı olarak belirttiği gibi, yalanı temel alır: insanın toplumsal gerçeklikle olan bağıntısına, sınıfı karşısındaki tutumuna, bu sınıf içersindeki yazgısına, buna bağlı olarak da kendi kişiliğinin yapısına ve bu yapıya uygun düşen yazgıya ilişkin tasarım, çoğunlukla bilincine pek varılmamış, çarpıtılmış, yanılsamalara dayanan bir tasarımdır. (Estetik oluşumların yansıtma özyapısının bilincinde oluşun, yanılsamalarla hiçbir ortak yanının bulunmadığı, burada elle tutulur gözle görülür biçimde belirginleşmektedir.) Demek ki Kitsch'te söz konusu olan, gerçekliğin

---

8 H. Broch: **Essays,** Zürich 1955, Band 1, s. 259.

yansıtılmasına ve bu yansıtmanın biçimlenişine yaklaşımın —öznel olarak ne denli bilinçli yapılırsa yapılsın— nesnel bakımdan çarpıtılmış bir «dünya görüşü» temelinde gerçekleşmesidir; böylece yaratmanın yöneliminin amacı, dünyayı doğru biçimde yansıtarak insanın özüne geri dönmek değil, tam tersine, bu yansıtmayı nesnel olarak haklı bir gerekçeden yoksun isteklere ve yanılsamalara uyduracak, onları sergiletecek biçimde çarpıtmak, içerik ve boyutlarını bu doğrultuda biçimlemektir. Biçimin estetik özü, yani onun yalnızca belli bir içeriğin biçimi olması, bu tür olumsuz konumlarda çarpıcı bir açıklıkla sınanmış olur: Bu öz de yalan temeline oturtulur ve çarpıtılır; üreticinin kişiliğinde ne denli teknik becerinin, biçimsel buluşların vb. biriktiği ve üretimde kullanıldığı, bu bakımdan önemli değildir. Kitsch'in sonsuza uzanan somut değişebilirliği, bayağı ya da ustaca, «sağlıklı» ya da bir çürüme biçiminde, biçimsel olarak iyi ya da kötü, yetenek ürünü olarak ya da olmayarak ortaya çıkarılışı, yalandan kaynaklanan yapısının hangi sınıfsal yapıya oturduğu konularına burada değinmemiz bile olanaksızdır. Ayrıca böyle bir şeye gerek de bulunmamaktadır; çünkü şurası açıktır ki, bizim gerçekliğin estetik yansıtılmasına ilişkin anlayışımız açısından bir Rönesans ya da Barok sarayı görünümüyle maskelenmiş bir apartmanla, Courths-Mahler'in romanları ya da milyonerin oğluyla sekreter kızın evlendikleri bir film arasında ilke bakımından hiçbir ayrım yoktur.

Estetik ilkeden ayrılışın burada üzerinde kısaca duracağımız üçüncü tipi, sanatın gelişmesine başlangıçlarından günümüze değin eşlik etmiştir. Bu konuda bizi burada yalnızca retorik eğilimlerle gazetecilik eğilimlerinin sanatın alanına girmesi ilgilendirmektedir; retorikle gazeteciliğin sık sık estetik araçlardan yararlanmaları, sanatın burada üzerinde durmamız gerekmeyen toplumsal yansımalarından biridir. Retoriği ve tarihçiliği sanat sayan antik görüşe başka bağlamlar içersinde olmak üzere daha önce değinmiştik; ayrıca, Aristoteles'in, retoriğin estetik-benzeri öğesi içersinde bile önemli estetik kategoriler bulmuş olduğunu

da görmüştük. Antik çağın yükseliş döneminde bu sınıflandırma, estetik alana sanata yabancı eğilimlerin girmesi gibi bir sonuç doğurmamıştı. Bu durum, yeniçağda gerçekleşti. Böyle demekle hiç kuşkusuz örneğin ilk ütopyacıların anlatı biçimlerinin dış özelliklerini yazın alanında kullanmış olduklarını söylemek istemiyoruz; bunun için yalnızca Morus'un «Utopia»sı ile «Gulliver»ı karşılaştırmak, yeterlidir; «Gulliver»da —olumlu ve olumsuz— ütopik betimlemeler, yazarın mizah ve estetik dünyası için salt gereç niteliğindedir; «Utopia»da ise anlatı öğesi, bilgilerin anlaşılır ve çoğunluk tarafından benimsenebilir biçimde, gazetecilik biçemiyle ve bilimsel anlatım için, gerek teknik açıdan, gerekse gazetecilik açısından uygun bir kılıf niteliğindedir. Tıpkı, Aiskhylos'un «Persler»inden ve Aristophanes'in komedilerinden başlayarak, antikçağda olduğu gibi, zamanlarının sınıf kavgalarını doğrudan işlemek isteyen yapıtların zorlamasız ortaya çıktıkları da görülmüştür; bu noktada Milton ya da Bunyan'ı anımsamak yeterlidir. Doğal olarak gerek bu nedenlerle, gerekse bunlara benzer başka nedenlerle retorik öğe, çoğu zaman çok yoğun biçimde sanata girmiştir. Bu, yalnızca örneğin retorik öğeyi Brutus ve Antonius'ta salt karakterleri belirleme aracı diye kullanan Shakespeare açısından söz konusu değildir; sözü edilen öğe, Schiller ve Victor Hugo gibi şair ve yazarlarda bile yaratış biçimlerinin bağdaşık öğesini ya da en azından önemli bileşkelerinden birini oluşturur; ama bu yüzden yapıtlarının estetik karakterinin ortadan kalkması diye bir sonuç doğmaz; böyle bir sonucun gerçekleştiği yerde, retorik öğe bağdaşık ortamı parçalamış ve bağımsız bir etkinlik yaratmış demektir. Böylece geçiş dönemi de belirlenmiş olmaktadır. Estetik düzeyleri en iyi olasılıkla bizim daha önce vakit geçirme yazını diye adlandırdığımız düzeye ulaşabilen ve sanatsal özün eksikliğini doğrudan etki gösteren, retorik ya da gazetecilik alanından alınma öğelerle gideren yapıtların sayısı, 19. yüzyıldan başlayarak çoğalır. 20. yüzyılda ise bu durum —montaj diye adlandırılan— kendine özgü bir «yaratıcı yöntem»e bile

kaynaklık eder. Bu tür çabalara ilişkin ilkeyi estetik açısından arayacak olursak, bu noktada özgül estetik yansıtma biçiminin her alanda bir yana bırakıldığını ya da en iyi olasılıkla bir yardımcı araç düzeyine indirgendiğini, bağdaşık ortamın artık betimlenen «dünya»yı bir arada tutamaz, bütünleştiremez olduğunu, alımlamaya ilişkin yaşantıları yönlendiremediğini (montajın ortaya çıktığı dönemde bu eksiklik, yeni bir estetik ilke diye dile getirilmiştir), bu nedenle de etkinin estetik yönelimdeki alımlayıcıya, nesnelleşmeye yönelik insana seslenecek, onda estetik yaşantılar uyandıracak yerde, günlük yaşam uygulaması içersinde yer alan günlük insana yöneldiğini, onu yaşamın güncel bir olgusundan yana ya da bu olguya karşı doğrudan bir tutum almaya ittiğini görürüz.

Bu karşılaştırmayla birlikte, estetik etkinin sonrası sorunsalına da gelmiş bulunuyoruz. Ancak acele bir yargıyı önlemek için hemen belirtmek gerekir ki, buraya kadar söylenenlerle bundan böyle söylenecek olanlar, yalnızca yapıtlara ilişkindir; buna karşılık yazarların ve onların eleştirmenlerinin öznel açıklamaları gözlemlerimizin dışında kalmaktadır. Çünkü sanatsal öğenin, daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, retoriğin ve kitle iletişim araçlarının saldırısına uğramasına, yeni ve gerçek bir estetik dönemi başlatmak bilinci eşlik edebilir, ya da bugüne kadarki estetiğin tümü kuramsal olarak bir yana atılabilir, ama bu arada —yeni kurama karşın— estetik açıdan önemli sanat yapıtları oluşabilir (burada Bertolt Brecht'in olgunluk dönemi üretimi düşünülmelidir). Demek ki bundan böyle yalnız yapıtların kendisi üzerinde duracağız. Bu üç tipin çözümlemesi bize, katharsis kavramının, alımlayıcının yapıt aracılığıyla, Yeni aracılığıyla, o ana değin algılanagelmiş varoluşu genişleten ve derinleştiren öğe aracılığıyla sarsılmasının hiçbir zaman yeterince somut biçimde saptanamayacağını göstermektedir. Çünkü içeriğin zaman geçirme yazınında olduğu gibi, sığ bir konum alması, ya da, Kitsch'de olduğu gibi, anlatılan duygunun yapay, dahası yalandan temellenen bir yapıda olması durumunda, alım-

lanan izlenim olsa olsa biçimsel dış görünüşler bakımından gerçek estetik öğeye benzeyebilir. Ele alman son tipte ise durum daha karmaşıktır. Çünkü burada yapıta temel olan duygu dünyası gerçek ve içten olabilir, sergilenen gerçeklik görünümü gerçeğe sadık olabilir, ama buna karşın —yapıtın içeriği ve yapısı gereği— estetik bir etki doğmaz.

Durumu daha iyi aydınlatmak için, öteki uçtan örnek alalım: Petöfi, Mayakovski ya da Eluard'ın şiirlerini ve Goya'yla Daumier'nin resimlerini düşünelim; o zaman en güncel kavgalara karışma konumunun, yüksek düzeydeki bir sanatın taşıyıcısı olabileceğini görürüz. Bu arada, harekete geçirici nedenin rolünü küçümsememek, bu nedeni yalnızca kendisinden estetik açıdan ayrılabilir bir şeyi dünyaya getirmiş bir neden saymamak gerekir. Bu tür yapıtlar —özellikle estetik anlamda— onları dünyaya getirmiş olan «güncel istemler»le ayrılmaz biçimde bağlıdır. Sözü edilen yapıtlar, tarihin o anını biricikliği ve eşsizliğiyle, aynı zamanda da tipik, toplumsal ve insan bakımından var olan önemiyle kavrayıp biçimledikleri için, normal olarak tasarımlanması olanaksız şiddette ve yoğunlukta bir etkiyi hemen yaratabilirler; bu etkinin üretici anın geçmesi, soluklaşması, dahası unutulmasıyla, vurucu yoğunluğundan da yitirmesi zorunlu değildir.

Oluş (Genesis) içersindeki, biçimlenmiş varlık içersindeki bu ikili konum, etki ve sonraki etki açısından da geçerli olan konum, estetik ilkeyi her türlü kitle iletişim aracının karşıtı olarak, dış sanatsal kalıp içersinde dile getirir. İletişim araçları bir yandan birbirinden kopuk, ya da birbirine soyut biçimde bağlı olguların tikelliğinin sınırlarını aşamazken, öte yandan oradan doğrudan doğruya genel-olan'lara sıçrar; bu genel-olan'lar, tek başlarına ele alındıkta doğru ya da yanlış, derin ya da sığ soyutlamalar niteliğini taşıyabilirler, ama hiçbir zaman insanın insanlığıyla bağıntılı değillerdir. Demek ki ayrım, daha önce de birkaç kez belirtildiği gibi, olgulara ilişkin böyle bir betimlemenin, öbekleştirmenin, genelleştirmenin coşkulara kaynaklık edememesi değildir. Belli koşullar altında en soyut,

en bilimsel kuramlar bile sanatın yanından uzaktan olsun geçmeksizin böyle coşkulara yol açabilirler; kurbanları ve cellatlarıyla birlikte, Kopernik kuramının yol açtığı dünya bunalımını, Fransız Devriminde «Toplum Sözleşmesi» nin, işçi hareketlerinde ve bu hareketlerin düşmanlarında Marksizmin yarattığı etkileri anımsayalım. Yadsınması olanaksız gerçeklerden biri de, yaşamın olgularının kitle iletişim kanalıyla işlenmeksizin, çok daha kötü bir işleme biçimi sonucunda çok şiddetli duygu patlamalarına yol açabilecekleridir. Demek ki burada söz konusu olan, genel olarak coşku ya da onun salt akıl yoluyla gerçekleşen tamalgılama ile oluşturduğu karşıtlık değil, ama özel estetik coşkunun her ikisi ile olan bağıntısıdır. Böyle bir coşku hiç kuşkusuz kitle iletişim araçlarına özgü anlatım araçlarının estetik bir örgüye yerleştirilmesi ve kendilerinden böyle bir örgü içersinde yararlanılması sonucu da ortaya çıkabilir; daha önce retorikle ilgili olarak Schiller'e ve Victor Hugo'ya atıfta bulunmuştuk; burada Çernişevski'nin romanlarına değinmemiz yeterlidir[9]. Demek ki kullanılan betimleme araçları da asıl önemli öğe olmaktan uzaktır; estetiğe ait oluş konusunda asıl yönlendirici nokta, yapıtın insanın insan oluşuyla bağıntısının ne denli kapsamlı ve yoğun olduğu noktasıdır. Çernişevski'nin romanını gazetecilik üslubuyla kaleme alınmış öteki romanlardan ve oyunlardan özellikle ayıran nokta, onun romanlarında Çarlığın gerici tepkisiyle, bu yönetim içersinde egemen olan törelerin savunulmasının olanaksızlığıyla insanlığa aykırılığının ve devrimcilerin karşı hareketlerinin bireysel insan tiplerinde somutlaşması, bunların son derece kişisel bir belirlenmişlik taşıyan yazgılarının pro ve contra'yı kendi içlerinde yoğunlaştırmalarıdır. Daumier'nin hiciv niteliğinde-

9 Bu konuda, dünya yazınındaki başka benzer görünümlere de atıfta bulunduğum, **«Was tun?»** (Ne Yapmalı?) adlı romana ilişkin İncelememe bak. **Der russische Realismus in der Weltliteratur** (Dünya Yazınında Rus Gerçekçiliği), s. 125 vd.; **Werke** Band 5: **Probleme des Realismus** (Gerçekçiliğin Sorunları) II, Neuwied-Berlin 1964, s. 126 vd.

ki bir resmi, ne denli ilerici anlayışla çizilmiş olursa olsun, salt gazetecilik üslubuyla yapılmış bir karikatürle karşılaştırıldığı zaman da elde edilen sonuç aynıdır: karikatürde tikel nitelikte, çoğu zaman da salt çarpıtılmış, fotoğrafı andırır bir olumsuzlama belirginleşirken, Daumier'nin sanat düzeyindeki çizgilerinde ve kompozisyonunda tipik bir biçimlemenin aracılığıyla, gerek insanın, gerekse toplumsal çöküntüsü içersinde bütün bir dönemin aşağılanması dile gelir.

ONUNCU BÖLÜM
Kendiiçin Var Olan Bir Olgu Niteliğiyle Sanat Yapıtı

Bilim ve sanat aynı gerçekliği yansıttıklarından, kendinde (Ansich) ve bizimiçin (Füruns) gibi temel kategorilerin her ikisinde de bulunması gerektiği, açıktır. Ancak bu kategoriler, özellikle de kendinde kategorisi tam anlamıyla varlık'ın (Sein) kategorileri olduklarından, dolayısıyla da ağırlık noktaları belli nesnelerin öyle-oluşu'nu (Geradesosein) anlatmak amacında toplanmadığından —bu nokta ancak bizimiçin kategorisinde önem kazanır—, bilimle sanat alanında aranılan gerçeklikler arasındaki ayrım, hemen başlangıçta açıkça belirir: Bilimin yöneldiği hedef, varlık'ı varlık olarak, her türlü öznel katkıdan olabildiğince arındırılmış biçimi içersinde yansıtmaktır; estetik belirlemelerin yöneldiği varlık ise, her zaman insanın dünyasıdır. Ancak daha önceki açıklamalardan bildiğimiz gibi, sanatsal yansıtma alanında da gelişigüzel bir öznelcilikten, hele öznelci bir başına buyrukluktan söz edilemez. Özneyi arındırmaya yönelik bir süreç, bu alanda da gerçekleşir —ve bu süreçle, kendinde kategorisinin estetik anlamı arasında çok yoğun bir bağlılık vardır—; ama bu süreç, öznelliği olabildiğince ortadan kaldırmak ve özneyi salt nesnel gerçekliği almaya yarayan bir organ düzeyine indirgeme eğilimine değin varmaz; sözü edilen sürecin yönelimi, öznede salt tikel nitelikte olanı uzaklaştırmaktır. Ama bu, soyut köktenci bir tutumla değil —çünkü insan kişiliğinin belli tikel çizgileri de çoğu kez kişiliğin özüyle çok içten bir bağlılık içersindedir—, geniş ölçüde koruyucu bir

tutumla, yani ancak gerçekten salt bir tikelliğin var olduğu durumlarda yapılır. Özellikle büyük sanatçılarda çok sık görülen bu tür tutumların çözümlemesi, estetik alanda kendinde kategorisinin ortaya çıkış biçimi konusunda açık bir göstergeyi içerir. İnsanbiçimcilikten arındırılmış konumdaki bilimsel yansıtma düzeyinde kendinde kategorisinin soyutluğu niteliğiyle ortaya çıkan, bu noktada dolaysız kavramsal düzeyde anlaşılabilmesi güç bir somutluğa dönüşür: Estetik eylem içersinde kendinde, eşzamanlı olarak hem her yerdedir, hem de hiçbir yerde; yine eşzamanlı olarak hem tek tek her anı buyurgan biçimde belirler, hem de yaratıcı eylem tarafından sürekli olarak —çoğu kez algılanmasını olanaksız kılacak ölçüde— perdelenir.

Estetik yansıtmanın —başka bağlamlar içersinde üzerinde ayrıntılı olarak durduğumuz— özgül çizgileri, bu en soyut düzeydeki çözümleme içersinde bile açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu çizgilerin biraz daha yakından gözlemlenmesi, dahası salt sayılması —daha önce edinilen bilgiler de göz önünde tutulmak koşuluyla— şu noktaları kolaylıkla gösterir: Bir defa estetik-olan, yalnızca ve yalnızca insanın dünyasına yöneliktir ve bu nedenle de insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtma ile arasında önemli ayrımların bulunması zorunludur. Öte yandan bu genel çizgiden sapan eğilim, hiçbir zaman kendinde kategorisinin nesnelliğini geçersiz kılmayı amaçlamaz; tam tersine, bu eğilimden —son çözümlemede, doğal olarak yalnızca son çözümlemede— diyalektik-materyalist doğrultudaki kendinde ve bizimiçin' le tam bir uygunluk gösteren sonuçlar kaynaklanır. Bu son saptama, yalnızca —isteyerek ya da istemeksizin— günlük yaşamın kendiliğinden materyalizminin ve kendiliğinden diyalektiğinin yanından geçip gidenleri, çağdaş önyargıların etkisiyle estetik yaratma içersinde ayakta kalmış, yaşama yakın temel eğilimleri görmezlikten gelmeye, ya da en azından önemsememeye alışmış olanları şaşırtabilir. Estetik-olan içersindeki bu kendiliğinden materyalizm, en çarpıcı biçimde önemli sanatçıların doğa karşısındaki tutumlarında dile gelir.

Ancak bunların temelinde yatan, gerçeklikle olan bağıntının çözümlemesi yapıldığında, estetik yansıtma bakımından birinci derecede belirleyici nitelikte, ilginç bir ikilemle karşılaşılır. Öznenin herhangi bir biçimde işe karışmasının kabul edilmemesi, hem kendinde, hem de bizim için bakımından söz konusudur; yaratıcının doğayı düzeltmeye kalkışmasının, onaylanması olanaksız, aynı zamanda da gerçek bir sanat yapıtının oluşumu açısından son derece tehlikeli olduğu söylenir; ama aynı zamanda ve bununla sıkı sıkıya bağlı olarak, yaratıcının bilincinde öznel yansının öznellik karşısında, özellikle de tikel öznellik karşısında dokunulmazlık taşıdığı belirtilir.

Burada tek tek sanatçıların etkisiz kalan istekleri ya da içinde bulundukları atmosfer değil, estetik düzeydeki oluşturmanın temel bir olgusu söz konusudur. Bunu görmek, şöyle olasıdır: Tıpkı bilimsel yansıtmada doğruyla yanlışın birbirlerinden ayrılmaları gibi, yapıtlarda da öznelliğin dünyanın kendindeliğini kavramak için kendi kendisiyle giriştiği bu savaşımın nerede başarılı olduğu, nerede yenilgiyle sonuçlandığı kesin biçimde saptanabilir. Dolayısıyla kendinde sorunu, estetik-olan için de varlığını sürdürmektedir. Sürdürmektedir ama, çok önemli bazı değişimlere uğramaktadır. Bu değişimler, gerçekliğin estetik yansıtılmasının yarattığı toplumsal gereksinimden kaynaklanırlar. Çünkü insanın dünyasının, estetik yansıtmanın en önemli ve son konusuna dönüşmesiyle birlikte, sanatın erişilebilir ve erişilmesi gereken nesnesinde öznellikle nesnellik arasında, bunların birbirinden ayrılmasını olanaksız kılan bir içiçelik ve birliktelik de gerçekleşmiş olmaktadır. Toplum tekinin bilinci için bu dünya, ondan bağımsız, kendindelik niteliğini taşıyan bir gerçekliktir. Ama bu nesnellikten ayrılması olanaksız olan bu dünya, aynı zamanda tüm insanların, insanlığın ortak çabasının ürünüdür. Bilimsel yansıtmada, bu noktada var olan nesnelliğin ağır basan öğe niteliğini taşıması, zorunludur. İnsanlık tarihi ile doğa tarihi arasında var olan, Vico'yu alıntılayan Marx'ın belirttiği gibi, «birini bizim yapmış olmamızdan, ötekini ise

bizim yapmamış olmamızdan» kaynaklanan[1] ayrım, tek tek bilimlerin yöntemi için ne denli önem taşırsa taşısın, bu konumda bir değişiklik yaratmaz. Sanatsal yansıtmada ise durum başkadır; burada yalnızca insanın dünyasının en geniş anlamda kavranması değil —doğa, bu yansıtmada ancak bu bağlamda vardır—, ama dünyanın kendisiyle insan arasında yine doğrudan bir bağıntı kurulması söz konusudur.

Her estetik çözümlemede sanatın uyandırıcı özyapısının ön planda bulunması, şu andaki gözlemlerimiz açısından insanın dünyasıyla insan arasında yeniden bir bağıntı kurulmasından, temel niteliğinde bir bağıntı kurulmasından başka bir şey değildir. Çünkü sanatsal uyandırmanın ilk amacı, alımlayıcının insanın nesnel dünyasının bu tür bir yansısını kendine ait bir şey niteliğiyle yaşamasını sağlamaktır. İnsan, bu yansıda kendini —kendi geçmişini ya da bugününü— yeniden bulmalı, böylece de insanlığın ve gelişmesinin bir parçası olarak kendisinin bilincine varmalıdır. Yapıt, insanın özbilincini sözcüğün en yüce anlamında uyandırabilir ve geliştirebilir. Böyle bir erek saptayış, kendinde'nin betimlenen nesne içersinde aslına sadık yansıtılması olmaksızın gerçekleştirilebilmesi, olanaksızdır. Çünkü sanat aracılığıyla uyandırılan özbilincin içeriği, eğer —son çözümlemede— insanlığın gelişmesi açısından —kendinde niteliğiyle nasıl var idiyse ya da varsa— önemli bir uğrak (Moment) olmasaydı, o zaman bu özbilinç bir yanılsamadan, boş bir sözcükten, dahası bir aldatmacadan öteye gidemezdi. Bu nedenle kendinde, daha önce belirtildiği gibi, estetik yansıtmada sürekli olarak vardır. Ama yine aynı nedenle bu kategori, bilimsel yansıtmadaki konumun tersine, salt biçimi içersinde, yani bilgi kuramı açısından soyut ve içerikten yoksun biçimiyle ortaya çıkamaz. Çünkü somut insanlar üzerinde uyandırıcı bir etki, ancak somut gerçekliğin yansıtılmasıyla yaratılabilir; bu, nesnel-olan'ın önemli tüm çizgilerini dile getiren bir gerçekliktir; bu ger-

1 Marx: **Kapital**, Hamburg 1914, I, s. 336; MEW 23, 389.

çeklik içersinde insanın kendi yarattıklarını gelişme süreci boyunca temsil eden oluşumlar, alımlayıcıda «tua res agitur» (davan yürütülüyor), yaşantısını uyandırma yoluyla yaratmak için daha yoğun biçimde vurgulanır.

Marx, şöyle der: «Nesnelerin görünüş biçimiyle özü dolaysız olarak örtüşseydi, o zaman bilim diye bir şey gereksiz olurdu.»[2] Bilimsel yansıtmanın özle görünüş arasında böyle bir birlikteliği ve ayrılığı sergilediği, kuşkusuzdur. Eğer sanat yapıtı özellikle bu ikisi arasındaki kesin örtüşmeyi biçimliyorsa, o zaman bu noktada belirginleşen yaşamın dolaysızlığına dönüş, yalnızca görünüşte vardır; çünkü bu tür bir dolaysızlık —günlük yaşamın dolaysız uygulamalarında bile— çoğu yalnızca aldatıcı bir görünüş olarak ortaya çıkar. O halde estetik örtüşme bakımından yeni bir dolaysızlığın oluşturulması gerekmektedir; bu, yaşamdaki gibi aldatıcı bir «doğallık» değil, bir tür mucizedir; hiç kuşkusuz, insanlar tarafından derin ve gerçek yaşam bağlamlarını ortaya çıkarabilmek için bilinçli olarak yaratılmış bir mucizedir. Ancak, estetik alandaki yeni dolaysızlık içersinde görünüşle öz arasında gerçekleşen bu doğrudan birleşme de bir «buluş» olmayıp, kendinde var olan gerçekliğin önemli bir yönünü dile getirir. Hegel, bu noktada doğan ilişkiyi şöyle anlatır: «Bu nedenle görünüş, yasaya karşın bütünselliktir, çünkü hem yasayı, hem de bundan öte, kendi kendini devindiren biçimin öğesini içerir.»[3] Hiç kuşkusuz bilim de karmaşık dolaylı yollardan geçerek böyle bir bütünselliğin kavranılmasına yaklaşabilir. Ancak bu bütünselliği dolaysız nitelikte, uno actu (tek bir eylemle) sergilemek, sanat yapıtlarının yeni dolaysızlığının belirleyici özelliğidir. Estetik gerçekleştirmenin özü, bu gerçekleştirme içersinde «kendinde» ile «kendinde ve kendiiçin» in sonunda ayırdedilmelerini olanaksız kılacak denli birbirlerine yaklaşmalarıdır. Bilimsel yansıtmada bir ölçüde va-

---

[2] Marx: **a.g.y.,** III. II. s. 352; MEW 25, 825.

[3] Hegel: **Logik,** Jubilaeumsausgabe Berlin 1841, cilt IV, s. 146; 6, 154 vd.

rılan son sonuç niteliğini taşıyan, burada başlangıca dönüşmektedir. Çünkü görünüşle özün doğrudan örtüşmesi biçimsel değil de, içerikli ve nitelikli bir düzeyde gerçekleşecekse, o zaman kendindeliğin, ancak kendinde-ve-kendi-için'in sahip olduğu somutlukta bir gerçekliğin taşıyıcısı olması gerekir. Bilgi kuramıyla somut araştırma arasında yapılan ve insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtmayı belirleyen kesin ayırım, burada ortadan kalkar: Varlığın bilinçten bağımsızlığı, her somut görünüşün sanatsal yaşantısında somut biçimde bulunduğu için, bağımsız nesnelleştirilmiş bir anlatım içersinde dile getirilmek zorunda değildir.

Burada özellikle şu saptama önemlidir: Estetik alanda estetik olan, yalnızca uygulama düzeyinde bir saptama çerçevesinde, kendi eylemine ilişkin herhangi bir bilinç taşımaksızın gerçekleştiği anda, felsefenin bu denli güçlükle edinebildiği, görünüşün nesnelliğine ilişkin görüş ve görünüşün özle olan karşılıklı etkileşimi her yaratma eyleminin zorunlu temeline dönüşmüştür. Görünüşle öz arasındaki ilişkiye değgin bu özgün sanatsal anlayış, estetik alanda kendinde ve bizimiçin bağıntısında yeni bir karmaşıklığa götürür. Kendinde kategorisinin soyut genelliği bilimsel yansıtmada, özle görünüşün oluşturduğu gerçek bağlamın mekanizmasını, iletişimlerden oluşan dinamik sistemi ortaya çıkarmak ve anlaşılır kılmak işlevini üstlenir; estetik yansıtma ise görünüşle öz arasında başlangıçta var olan nesnel birliği ve ayrılmazlığı, yaşantıya dolaysız bir yakınlık konumuna yükseltir. Her ikisi de kendindeliğe ilişkin bakış açıları olduklarından, her iki yansıtma biçimi de eşit ölçüde gerçeğe uygundur. Bunların karşıtlığı ise, estetik konumun, insanla bağıntısından, uyandırıcı yöneliminden ötürü kendindenin içinde insana yönelik bir öğe içerme zorunluluğunda belirginleşir; başka deyişle, kendinde kategorisi estetik yansıtmada bünyesinde bizimiçin kategorisinin öğelerini barındırır. Çelişkili bir ek niteliğindeki bu konum ise, işlevini uyandırıcı biçimde yerine getirmesi öngörülen —ki bu, estetik düzeydeki gerçekleştirmenin yapısından kaynaklanmaktadır— estetik bizimiçinin kendini yeni

bir kendinde niteliğiyle nesnelleştirme zorunda kalması sonucunu doğurur. Böylece kendinde ile bizimiçin arasındaki estetik ilişkinin çok önemli bir belirleyici özelliğine gelmiş bulunuyoruz. Bu özelliğin gerçek özyapısı ve sonuçları kapsamlı olan önemi, ancak bu kavramları daha başka bazı bakış açılarından da ele aldığımız takdirde tümüyle aydınlığa kavuşabilir.

Estetik yansıtmada —bilimsel yansıtmadaki konumun karşıtı olarak— ayrıcalıklı ve odak noktası niteliğinde bir yer alan özellikten başlayalım. Estetik yansıtmada, her genelin ve her tekilin özellik düzeyine getirilmesini içeren özelliğin yer aldığı bu orta konum, biraz önce değinilen kendinde-bizimiçin sorununa kapsamını ve derinliğini veren asıl öğedir. Çünkü yansıtılan gerçekliğin insana, insanlığa atıfta bulunması, salt bir öznelliğin zorunlu olarak nesnel nitelikte bir kendindenin kapsamı içersine sokulduğu izlenimini doğrudan yaratır. Estetik düzeydeki gerçekleştirmede yer alan özelliğin odak noktası niteliğindeki konumundan gerekli sonuçlar çıkarıldığı takdirde, bu görünüş düzeltilmiş olur. Çünkü orta konum olarak özellik, bireyselleştirme ile genelleştirme arasında da bir orta konum anlamını taşır; bu orta konum, bilimsel yansıtmada da bulunan basit bir aracı niteliğiyle değil, ama her nesnenin, her bağıntının vb. kendi içersinde bir bütünün parçasını ve göreceli olarak yüksek düzeyde bir genelleştirmeyi, aynı zamanda ve birbirinden ayrılmaz biçimde birleştirmesini, bu bireşimden kaynaklanan ışıkların yansımasını sağlayan etkin bir güç niteliğiyle belirginleşir. Bu kategorik konumda estetik nesnenin —nesnenin kendindeliğinin ve bizimiçinliğinin— insanlarla ve insanlığın gelişmesiyle olan bağıntısı, nesnellik düzeyine yükseltilmiş olarak varlığını sürdürmektedir. Hiç kuşkusuz burada insanlıkla olan bağıntıyı özellikle vurgulamak gerekir. Çünkü günlük yaşam içersindeki tek insan da bir zorunluluk sonucu bağıntıyı, yaşamının çoğu olaylarıyla kendisi arasında kurar; bu eylem kendiliğinden ve kesintisiz gerçekleştirilmeseydi, hiçbir uygulama başarılı olamazdı. Ancak günlük yaşamdaki

insan, bunu zorunlu olarak tikel kişiliğiyle, çeşitli somut erek saptayışlarıyla, vb. bağıntılı olarak yapar; kuraldışı olarak yaşamının ve kişiliğinin bütünselliği bağıntı konusu olduğunda da tikellik ortadan kalkmaz. Kategorik olarak belirtmek istersek, şöyle diyebiliriz: söz konusu olan, hep tekildir; örneğin çalışmada olduğu gibi, genelleştirmeye iten bir eğilim ortaya çıktığında, o zaman genel-olan, gerekli ve bu arada özel nitelikteki aracılıkların yardımıyla tekil girişimin başarısını güvence altına almak zorundadır.

Demek ki burada söylenilmek istenen, insanla olan ve günlük yaşamda alışılagelmiş bağıntının sınırlarını epey geride bırakan bir şeydir. Bu açıdan bakıldığında bilimin tümü, insanı nesne almış olmasına karşın, tikel-öznel nitelikteki insan ereklerinin büyük bir ertelenişinden başka bir şey değildir. Estetik gerçekleştirme alanında ise durum çok başkadır. Özelliğin etkin olan orta konumu, bir yandan dondurulmuş, bu nedenle de korunmuş tekil niteliğiyle, arasında tek insanla doğrudan bir bağıntı kurulabilecek denli yaşama yakındır; öte yandan dondurulmuş, ama genelleştirici bir devinim olarak korunmuş genellik, her tekili kendi tikelliğinin üzerine yükseltir, onu salt tikel nitelikteki bağlarından ve ilişkilerinden çözer, dolayısıyla da biçimlendirilmiş nesneler ve bağlamlar içersinde bir tür ara-alan yaratır; bu ara-alan, yaşamın dolaysız görünüşünü görünümler dünyasının saydamlığıyla, özün parlaklığıyla organik olarak birleştirir. Bu türden bir orta konum niteliğiyle özellik içersinde, kendindelik kategorisinin bünyesinde bu kategoriyi insanlık için önemli kılan öğeler gelişir.

Demek ki burada tipik-olan, sözü edilen bu ara-alan dır; bu alan içersinde bireyselliğin insanlardan, konumlardan, eylemlerden vb. oluşma, genelleştirilmiş bir anlamı yer alır; bu yüzden bütün bu sayılanların bireyselliğinin ortadan kalkmasına gerek yoktur; tersine, bu açıdan bir yoğunlaşma söz konusudur. Bu tür nesneliklerin uygun biçimde yansıtılabilmesinin ancak uyandırıcı yolla gerçekleştirilebileceği, açıktır. Gelgelelim böylelikle estetik bizimiçin kate-

gorisinde öne çıkan insanbiçimleştirici öznellik öğesi, bilimsel yansıtmanın ortadan kaldırmayı baş görev edindiği bir öğedir. Bu karşıtlığı ayrıntılarıyla her iki yansıtma türünün de özgül gerçekliğe bağlılıklarından ötürü varlık gerekçesine sahip bulunduklarını gördüğümüzde ele almıştık. Şimdi üzerinde durduğumuz sorun açısından, yalnızca şunu belirtmekle yetinelim: bu yapıda bir bizimiçin kategorisi, ancak insanbiçimleştirici bakış açılarının, uyandırıcı özünün doğrudan kendinde kategorisinde nesnel bir gerekçeye sahip olması durumunda olasıdır. Neden, estetik yansıtmanın nesnesinde, yani insanlığın gelişmesinde yatmaktadır. Bu gelişmenin sürekli olarak yinelediğimiz nesnelliğine zarar vermeksizin ve yine bu gelişmenin doğada ve doğanın yasal bağıntıları içersinde gerçekleştiğini unutmadan, özellikle de bu yasal bağıntılar açısından bir noktayı anımsatmamız gerekir: biz sürekli olarak doğayı değil, ama «toplum ile doğa arasındaki metabolizma ilişkisi»ni estetik yansıtmanın nesnesi diye tanımladık. Bu bile göstermektedir ki, burada nesneye dönüşen, doğanın arı, hiçbir öznel etki altında kalmayan, dahası kalması olasılığı bulunmayan kendindesi değil, ama etkin bir özneyle kesintisiz karşılıklı ilişkiler içersinde bulunan doğadır; sözü edilen özne bireysel değil, kolektif niteliktedir, o andaki toplumdur, onun aracılığıyla da insan türüdür.

Ancak salt bu yolla kendinde kategorisinde bir değişimin gerçekleşmesi, söz konusu olamaz; insanlığın kendi gelişmesine ilişkin bilincini araştırmalarının sonucu olarak ortaya koyan toplumbilimlerinin nesne olma yapısı da bunu göstermektedir. Buna karşılık estetik düzeyde öznelliğin de alınması gibi bir durum ortaya çıktığında, bu dayantılarda (Hypostase) gerçekleşen konumun tersine, hiçbir zaman öznelliğin kendisine yabancı, salt nesnel nitelikte bir alana dışardan sokulması değildir. Öznel öğe, burada özellikle bu nesnenin özgül nesnelliğinin organik ve temel nitelikteki bir bileşkesidir. Demek ki bu öznelliğin özbilinci —ve yalnızca bu özbilinç— estetik yansıtmanın odak noktasına kaydığında, bu noktada yaratıcı öznellik aracılığıyla

yansıtılan nesne içersinde yalnızca bu nesneye doğal olarak içkin bulunan bir şey, gerekçeli biçimde bağımsız kılınmış olur. Burada «gerekçeli biçimde» anlatımı ne denli vurgulansa azdır. Çünkü bu biçime temel olan olgu, yani eylemde bulunan öznelerin kendi kendilerinin bilincine varmaları, nesnel sürecin nesnel bakımdan temel nitelikte bir öğesini oluşturur. Tek tek olayların, evrelerin ve özellikle de çağların başlangıcının eylemde bulunan tek tek insanlardan değil, ama nesnel güçlerden, üretici güçlerin gelişmesinden ve bu güçlerin üretim ilişkilerinde yarattığı değişikliklerden bağımlı olduğu, hiç kuşkusuz doğrudur. Ancak bundan, sözü edilen süreci doğrudan oluşturan insanların ayrı ayrı eylemlerinin sonuçları ve bu sürece etkileri bakımından sıfır düzeyinde bulundukları gibi bir sonuç, asla çıkarılamaz[4]. İkinci olarak eklemek gerekir ki, sürecin akışı boyunca bireylerin eylemlerini doğrudan yaratan, bu eylemlere eşlik eden ya da bu eylemlerden doğan duygulardan, düşüncelerden, tutumlardan vb. oluşan, göze görünmeyen etki de, ister olumlu, ister olumsuz, ister ilerletici, ister geriletici anlamda olsun, toplumsal güçler arasında yer alır. Üçüncü olarak belirtilmesi gereken nokta, bu bütünün —kendindelik yapısında bir değişime uğramaksızın— ayrı ayrı katılanların bakış açısından da gözlemlenebileceğidir. Böyle bir bakış açısı pek çok şeyi —gerçekdışı olmaksızın ve kendinde, içersindeki nesnelliği, bilinçten bağımsızlığı sarsmaksızın— insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtmada olduğundan farklı boyutlarda, farklı düzenlerde ve farklı önem vurgularıyla gösterir. Yalnızca, burada silinmek ya da en azından geri çekilmek zorunda olan başka öğelerin varlığı söz konusu olur; insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtmada ağır basan öğeler ise burada çoğunlukla neredeyse algılanmayan, ama varlığını her an koruyan bir temel oluştururlar.

Bu saptamaların bağlamını bir bütün olarak ele aldı-

4 Engels'ten Bloch'a, 21.9.1890; Marx-Engels: **Ausgewaehlte Briefe,** Moskova-Leningrad 1934, s. 375; MEW 37, 463 vd.

ğımızda, estetik yansıtmadaki bizimiçin'in yine yabancısı olmadığımız bir başka özelliği daha şimdiye dek gördüğümüzden daha belirgin biçimde ortaya çıkar: Bu özellik, bizimiçin'in daha önce yapıt bireyselliği diye adlandırmış olduğumuz, kendi içine kapalı, aynı zamanda da bireysel nitelikteki özüdür. Kesin olan bir nokta, yaşamda olsun, bilimde olsun insanın ele aldığı her bizimiçin'e kendi damgasını belli ölçüde vurduğudur. Bir matematiksel türetmenin bile önemli bir bilim adamınının kişiliğini dile getirebileceğini ve hemcinslerine bir bizimiçin'i ulaştıranın, ya da bu bizimiçin'in öznel biçimde nasıl iletildiğinin yaşamda önem taşıdığını kimse tartışmaya kalkmaz. Buna karşın, burada görünüşte ortaya çıkan benzerlikler, benzeşim aracılığıyla elde edilen çıkarımlar düzeyine götürülmemelidir. Çünkü bilimsel bakımdan ilk planda söz konusu olan, nesnel ve kendi için var olan gerçekliktir; nesnelleştirilmiş bizimiçindeki kişisel öğenin algılanması olası özellikleri, sorunun özünü önemli ölçüde etkileyebilmekten uzak ekler niteliğindedir. Yaşamda ise birincil önem taşıyan, uygulamada elde edilmiş sonuçlardır; bu sonuçlar açısından eylemde bulunan kişilerin ne ve nasıl'ları hiç kuşkusuz büyük bir rol oynayabilir, ama bu noktaların kendi başlarına bir bütün oluşturan yapıtlar içersinde herhangi bir zaman nesnelleşmesi söz konusu değildir. Oysa sanat yapıtlarında yapıt bireysellikleri olarak karşımıza çıkan, doğrudan doğruya bu konumdur. Estetik alandaki bizimiçin'in eşsiz ve, kavramsal düzeyde ele alındığında, çelişki gibi gözüken konumunun ana çizgileri de belirlenmiş olmaktadır: Belli bir yapıt niteliğiyle biçimlendirilmiş, genel ve —ilke olarak— zamana karşı koyan bir geçerlilik kazanmak isteyen, ama aynı zamanda da —yine kendi ilkesi doğrultusunda— kendi içersinde bir bütün oluşturan, bireysel özyapıda bir yansıtma.

Estetik alanda kendinde kategorisi bakımından zorunlu olarak saptadığımız ve öznel bir bileşkenin geçersiz kılınabilmesine ilişkin olanaksızlık, şimdi bu kendindeliğe uyan ve bu kendindeliği yansıtan bizimiçin'in yapısı içer-

sinde belirginleşmektedir. Öznelliğin bu öğesi, burada son derece sivri bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu öznellik, biraz önce gösterildiği gibi, bir yandan gerçekliğin estetik düzeyde yansıtılışı, estetik bizimiçin niteliğiyle, yapıtın nesnel geçerliliğiyle kopmaz bir biçimde bağlıdır. Öte yandan yine bu öznellik, eğer bir yapıt bireyselliği taşımasa estetik bir oluşumun varlığını kazanamayacak olan yapıtın tüm ayrıntılarını son aşamada kesin biçimde belirleyen özüdür. Gelgelelim bu ikili yapı, ancak kavramsal düzeye dönüştürülmüş bu konumda bir çelişki olarak gözükür. Buna karşılık sözünü ettiğimiz konumun özgün nesne yapısına ışık tuttuğumuzda, estetik yansıtmanın kendindeliğinin yapısının, insanlığın belli bir dönemdeki varlığının ve somut evreleriyle aşamaları içersindeki somut gelişmesinin —ki bunlar, özel'e götürülmüş tekil konumun burada ve şimdi'sinde simgeleşmiştir—, ancak böyle bir bizimiçin niteliğiyle insan bilincinin parçası olabileceği hemen anlaşılır. Bu öznellik, estetik bizimiçinlik'in, dolayısıyla yapıt bireyselliğinin tamalgılanışının yalnızca uyandırıcı biçimde gerçekleşebileceği olgusuyla daha da yoğunlaşır. Açıkça var olmadıkları ve bir görünüm almadıkları takdirde yapıt bireyselliğinin de ortadan kalkacağı doğruluk ve nesnellik, temellerini bilinçten bağımsız var olan kendindelikte bulur. Çünkü bundan önceki gözlemler sırasında birkaç kez ve ayrıntılı biçimde anlatılmış olduğu üzere, yapıt bireyselliğinden kaynaklanan uyandırma, bir mimesis'in vurgulu etkinliğidir; bu mimesis'in geçerlik kazanabilmesi için —belirleyici tek neden olmamakla birlikte— doğruya bağlı kalınması kesinlikle gereklidir. Dolayısıyla, yapıt bireyselliği bizimiçin'in öteki bütün görünüş biçimleriyle kendinde'nin doğru yansıtılmasına bağımlılığı paylaşmaktadır. Ancak bu yansıtma biçiminin ilk bakışta çelişki gibi gözüken öznel öğeleri —başka yansıtma biçimlerindeki durumun tersine— kendinde ile bizimiçin uyuşmasını önleyici engeller değildir; ya da bunlar, ancak bu ilişkiyi önemli ölçüde etkilemeyen ekler diye de nitelendirilemez; tam ter-

sine, sözü edilen öğeler yansıtmanın bu özgül biçimini doğrudan olanaklı kılan özgül itici güçlerdir.

Bundan, bizimiçin niteliğiyle yapıt bireyselliğinin başkaca özellikleri ortaya çıkmaktadır; bunların da çoktandır yabancısı değiliz; ancak yansıtmanın başka türleriyle oluşturdukları karşıtlığı doğru kavrayabilmek için, bu sorun açısından sözü edilen özellikleri kısaca anımsamak zorundayız. İlk özellik, yapıt bireyselliğinin her zaman kesinlik niteliğini taşımasıdır. Yaşamda ve bilimde her bizimiçin —ilke olarak— geçici niteliktedir; belli bir andaki en iyi yaklaşımdır, ama yerini her zaman daha iyisi alabilir; oysa yapıt bireyselliği bizimiçin konumundayken, dahası, özellikle bu işlevi üstlendiğinde, daha yetkin olan, gerçekliğe daha iyi bir yaklaşımı dile getiren bir şeye yerini hiçbir zaman bırakmaz; yapıt bireyselliği ya insanlığın gelişmesinin önemli bir aşamasının yaşanabilir özünü uyandırıcı açıdan etkin biçimde —gelecek kuşaklar için de— dile getirir, ya da estetik alan açısından varlığı söz konusu değildir. Ancak bu durum, diyalektik materyalizmin ilke olarak üstlendiği görevde, yani yapıtların estetik varlığını saptamak, bu varlığın içeriksel ve biçimsel ölçütlerini araştırmak görevinde hiçbir değişiklik yaratmaz. Şu anda üzerinde durulacak estetik bizimiçin sorunu için ise, bilimsel bizimiçin'le oluşturulmuş, biraz önce saptadığımız karşıtlık tümüyle yeterlidir.

Estetik bizimiçin'in yukarda ele aldığımız özelliği, estetik alandaki yaratışın yine uzun bir zamandan bu yana bildiğimiz bir başka özelliğiyle, çokçu özyapısıyla yoğun biçimde bağıntılıdır. Bilimsel yansıtmadaki her bizimiçin, zaman zaman tek başına etkinlik gösterse bile, aslında sürekli olarak yalnızca kapsamlı bağlamların kısmi bir öğesi niteliğiyle vardır ve böyle kavranılmak gerekir. Dahası, bilimsel yansıtma ilke olarak dizgesel-somut bir bütünden yana eğilim gösterir; bu bütün içersinde her bizimiçin, ötekilerince tamamlanır, somutlaştırılır, sınırlanır vb. Buna karşılık her yapıt bireyselliği, yalnızca ve yalnızca kendi kendisinin odak noktasıdır. Özgün estetik bakış açısından dü-

şünüldüğünde, nasıl nesnel açıdan alabildiğine derinliğine var olan bütünlükleri ancak sanat felsefesinin yardımıyla kavramsal düzeyde anlaşılabilen çeşitli sanatlar varsa, tek tek her sanata, her türe ilişkin tasarımda da, felsefe düzeyinde gerekçesi bulunmakla birlikte, çok belirli bir soyutlama, özgün estetik-olan'dan düşünce düzeyinde bir uzaklaşma vardır ve bu durum yalnızca tekil yapıt tarafından temsil edilir. Özgün estetik yaratma alanında yalnızca tek tek sanat yapıtlarının varlığı söz konusudur, bunlar —dolaysız alındığında— penceresiz monadlar sayılır. Hiç kuşkusuz ancak dolaysız alındığında bu böyledir; çünkü sözü edilen yapıtların son ve kesin konusu, yani insan türünün ilerlemesi, bu dolaysızlığın felsefe düzeyinde belli bir sınırını açıkça gösterir. Ama dolaysızlık, bu yüzden kesinlikle varlığını yitirmez. İnsanlık nasıl tek tek insanlardan oluşuyorsa ve bunun sonucu olarak da insanlığın özbilinci nasıl tek tek insanların özbilinci niteliğiyle dile gelebiliyorsa, aynı şekilde bu özbilincin nesnelleştirilmesi, genel düzeyde yaşanabilir kılınması da ancak bağımsız kılınmış tek tek sanat yapıtları aracılığıyla gerçekleşebilir. Bu bizimiçin'in nesnel yapısı, bu bizimiçin tarafından yansıtılan kendinde'nin tam bir kopyasıdır. Eğer kavramsal olarak genelleştirilmiş, gerçek bir bizimiçin, böyle gerçek bir somutluk içersinde sanat yapıtının öteki özellikleriyle birlikte doğabilseydi, o zaman insanlığı, kendisini oluşturan, yalnızca maddi bakımdan gerçek tek insanın ötesinde, kendini doğrudan dile getiren bir töz niteliğiyle tasarımlamak gerekirdi; başka deyişle insanlık, önümüzde Hegel anlamında bir Weltgeist (evren ruhu) niteliğiyle belirirdi. Demek ki estetik yansıtmanın tekil sanat yapıtları içersinde ifadesini bulan katıksız doğruluğu, bu sanat yapıtlarınca yansıtılan kendinde gerçekliğin tözüne tam olarak uymaktadır: Bu tözün dolaysız gerçekliği özellikle bu tekillik içersinde, her estetik bizimiçin'in yalnız başınalığında dile gelmektedir; başka deyişle, her yapıtın bir yapıt bireyselliği oluşu, yapıtın burada ve şimdi'sinin, genesis'inin tarihsel büyüklüğünün ve sınırlarının o yapıt içersinde geçersiz kılınması ola-

naksız biçimde birleşmiş görünüşü, sözü edilen dolaysız gerçekliği yansıtmaktadır. Bu töze ilişkin daha geniş kapsamlı, daha derin nitelikteki ve başka zaman ancak kapsamlı iletişimler ve genleştirmelerle erişilebilecek gerçek, yani bu tözün varlığını milyonlarca bireyin ortaya çıkışı ve yitip gidişi aracılığıyla koruduğu, sürekli bir yeniden üretim ve evrim sürecinde bulunduğu, doğrudan doğruya yapıt bireyselliğinin estetik özünde dile gelir. Bu tözün sanatsal biçiminin doğruluğu —son çözümlemede—, sözü edilen tözün geçersiz kılınması olanaksız, uzam ve zaman açısından var olan, duyusal-duyularla algılanabilir somutluğunun, yıkılmaz bireyselliğinin salt bir burada ve şimdi'nin, belli bir konumda bulunuşunun ötesinde bulunması olgusundan kaynaklanır; bu somutluk ve bireysellik içersinde, somut var oluşun içkinliğini parçalamaksızın, yapıtın dünyasının bir bütün oluşturan içkinliğinin ötesine geçmeksizin, tekil insana ilişkin bir olayı insanlığın gelişmesinin akışıyla birleştiren öğeler de yer alır. Böylece de aşamalarından birinde önem taşıyan bir yan insan türünün belleğinin, özbilincinin bir parçası olur. Bu ikili yapının bütünsel bir oluşuma dönüşmesini sağlayan biçim, estetiğin temel bir kategorisi olan özel'dir.

Şu anda üstünde durduğumuz sorunda odaklaşan bütün bu açıklamalar nesnel bakımdan oluşturdukları bütün içersinde ele alındıklarında, estetik bizimiçin'in kendine özgü yapısı da açıkça, cisimleşmiş olarak belirir. Estetik bizimiçin, insanlara türlerine özgü kendindeliğin bilincini aşılayabilmek için, kendi içersinde yeni bir kendinde'nin niteliklerini oluşturmak, bir bizimiçin'in, hakiki işlevlerini yerine getirebilmek için bir kendinde'nin biçimine bürünmek zorundadır. Özgün estetik açıdan bakıldığında, bu olgu doğal bir açıklıktadır. Birbirlerinden nitel bakımdan zorunlu olarak hep farklı bulunan, dahası birbirleriyle karşılaştırılmaları olanaksız estetik yaşantıların biçim açısından özdeşliği bilinç düzeyine çıkarıldığında, genel-soyut bir öğeyi paylaştıkları görülür: Bu öğe, değişime uğratılması olanaksız bir «gerçeklik»le, bir tür kendinde ile kar-

şı karşıya bulunma konumudur. Gerçeklik sözcüğünü tırnak içine aldık; bunun nedeni, estetik alımlamayı başlatan yapıtın doğa ya da toplumsal olgular anlamında bir gerçeklik değil, ama bir insan ürünü niteliğiyle ortaya çıkışının, bu alımlama konumunun özü gereği olmasıdır. Bu sınırlama, doğrudan doğruya gözlemimiz için önem taşıyan noktayı vurgulamaktadır: Yapıt, kavramın kesin anlamı doğrultusunda bir kendinde olmayıp, bir kendinde'nin kalıbında —ama yalnızca kalıbında— ortaya çıkan bir bizim-için'dir.

Yapıtın bu yanı, henüz salt biçimsel nitelik taşıyan önceki saptamayı somutlaştırmaktadır: Yapıtın kendindeliği, gerçek kendindeyi gizlediği, dahası ortadan kaldırdığı izlenimini uyandıracak bir yapıdadır. Yaşamda ya da bilimde her bizimiçin, ilke olarak kendindeyle —kendinde'nin yansıttığı her parçasıyla— karşılaştırılabilecek denli sınanabilir nitelik taşırken, estetik bizimiçin olarak yapıt, gerçekliğe bağlılığına ilişkin ve özellikle bu türden bir denetimi doğrudan olanaksız kılar. Yapıt ile «özgün» arasında bu türden bir karşılaştırmanın yapılması, sanata yabancılığın kesin belirtisidir ve sanata yabancı olan —ama günlük yaşamın akışı içersinde insana yakın gelen— böyle bir tutumun yadsınması, çoklarını sanatın yansıtıcı özyapısını bütünüyle yadsımaya götürür. Bu tutum, kendinde ile bizimiçin arasında estetik alanda hiç kuşkusuz karmaşık yapı taşıyan ilişkinin başka bir yönden yanlış değerlendirilmesine yol açar. Çünkü estetik mimesis'e ilişkin ayrıntılı açıklamalarımızın gösterdiği gibi, kendinde var olan dünyada belli bir nesne aracılığıyla belli bir sanat yapıtında «öykünülmüş» belli bir nesnenin ilke olarak gösterilememesi, mimesis'in gerçekliğin yansıtılması olma özelliğini hiçbir biçimde ortadan kaldırmamaktadır.

Sanatçının kendinde'yle sağlamaya çalıştığı uyum, bunlardan çok daha geniş kapsamlı, zengin ve derindir; tek tek durumlarda bu uyuma varılabilmesi ise yalnızca yapıtın yetkinliğe ulaştırılabilmesi için bir araçtır. Sanatçının çalışmasında karşı karşıya bulunduğu kendinde, insanlığın

gelişme sürecinin akışı içersinde —bilincine çok ender varılan— bir uğrak niteliğindedir; bu uğrağın özelliği, sanatçının imgelemini, sanat istencini harekete geçirmiştir ve sanatçı, yapıtın yeni dolaysızlığı içersinde görünüşle özün birbiriyle örtüşmesi niteliğiyle, bu uğrağın bağdaşık ortam içersinde ortaya çıkarılmasını amaçlar. Gerçek sanatçının temel özelliği, kendinde'nin özneye, insanın (insanlığın) özbilincine yönelik öğelerinin bu sanatçıda dile gelmesi ve sanatçının bu yüzden tikel bir öznelliğe saplanmaksızın, ya da ayrıntıların genelleştirilmesi sırasında insanı aşan bir soyutlamanın pençesine düşmeksizin, insanın yazgısının insanlığın yazgısının sesine dönüştüğü, geçici nitelikteki burada ve şimdi'nin insan türünün önemli bir tarihsel değişiminin göstergesi konumuna geldiği, tek insanın tipe, her görüntünün insanın özünün doğrudan duyularla algılanabilir anlatımına dönüştüğü o orta düzeyi araması ve bulmasıdır. Yayılma bakımından sonsuz olan kendinde, yapıtın yoğunlaşma bakımından sonsuzluğu sürecinde mikrokosmos niteliğiyle odaklaşır. Bu nedenle, kendinde'nin bizimiçin içersinde doğru düzenlenişi, görünen özün görünüş biçimiyle derinden ve gerçek anlamda örtüşmesiyle sınırlı kalmak zorundadır; bu örtüşme, dolaysız modelin tek tek çizgilerine korkakça bağlı kalındığında gerçekleşmeyebilir; buna karşılık —sanat açısından yapılmasında sakınca bulunmayan— böyle bir karşılaştırmada biçimlenmiş hiçbir ayrıntının gerçeklikle örtüşmemesine karşın, var olabilir.

Estetik alan için belirleyici nitelikte olan, kendinde ile bizimiçin arasındaki birbirine geçme olgusu, bu noktada bile belirgindir. Bu tür yansıtma ile yaşamın ve bilimin yansıtmaları arasındaki nitel ayrımı, başka deyişle doğrulama'nın bilim alanında varlığı kesinlikle zorunlu biçiminin yaşam alanında ilke olarak söz konusu olamayacağını bir kez daha vurgulamak, gereksizdir. İnsanbiçimcilikten arındırıcı bir biçimde yansıtılmış her gerçek, yalnızca yansısını oluşturduğu özgün görüntüyle olabildiğince eksiksiz bir karşılaştırma aracılığıyla bir gerçek olarak kanıtlan-

mış olur; buna karşılık her sanat yapıtı hakikiliğinin, gerçekten var oluşunun, kendinde'yi uyandırma aracılığıyla insan türünün özbilincine dönüştürme gücünün kanıtını ve gerekçesini dolaysız olarak kendi içinde taşır. Ancak dolaysız sözcüğünün buradaki anlamı çokyönlü, daha doğrusu bulanıktır; bu bulanıklık, üstünde düşünmemekten doğan bir sonuç olmayıp, tam tersine yapıtın karmaşık, çokyönlü ve çokkesitli, çelişkili bütünlüğünü dile getirir. Çünkü dolaysızlık, burada önce tamamen sözcük anlamında, tam bir doğrudanlık olarak alınmak gerekir: Yapıtın yarattığı uyandırıcı etki, alımlayıcıyı götürdüğü coşku, temelini yalnızca ve yalnızca yapıt bireyselliğinin biçimsel yapısında bulur. Bu, hiç kuşkusuz yapıta ilişkin özgün estetik tutumun kendisidir ve bu bakımdan belirgin bir kendinde özyapısmın taşıyıcısıdır; gerçek kendinde'yi tümüyle perdeler, yaratma sürecini tüm kendinde ve bizimiçin sorunsalıyla birlikte ardında bırakır. Bu arada daha önceki açıklamalardan bildiğimiz gibi, sanatsal biçimlerin bu sınırsız gücü, her defasında belli bir içeriğin somut biçimleri olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu içerik etkinlik kazanır kazanmaz etkinin bu ilk dolaysızlığı da ortadan kalkmış olur; yine bildiğimiz gibi, yapıta ilişkin ve daha önce değinilmiş olan dolaysız yaşantı, yapıtın özgül içeriğinin yaşanılır kılınmasıyla özdeştir; dolaysız etki içersinde geçerlik kazanan, bu özgül içeriğin kendisidir; alımlayıcının etkilenişinde biçimlerin oynadığı somut rolün bilincine tam olarak varması, daha sonra gerçekleşmesi zorunlu olan bir aşamadır.

Dolaysızlığın içkinliği, daha yüksek bir düzeyde, başka deyişle söz konusu yapıtın kendine özgü, eşsiz —ve bu anlamda yine kendi başına bir bütün oluşturan— «dünyası» düzeyinde gerçekleşir. Bu dünya tözü açısından özel bir dünya niteliğini taşıdığından, nasıl —bu özellik niteliği yüzünden— insanlığın gelişme süreci içersinden alınma ve yapısını oluşturduğu uğrağı sonsuz kılıyorsa, yine aynı özellik niteliğiyle kendi varlığını da kendi içinde tam bir yetkinlik düzeyine ulaşmış olarak içerir. Gelgelelim bu uğ-

rak, yapıtın «dünyası» dışında kalan ve kendisine bu «dünya» tarafından atıfta bulunulan bir öğe değildir; yapıtın «dünyası», sözü edilen öğeyi bu türden her kendinde nesnede olabileceğinden daha ileri ölçüde yoğun, anlam vurgusu çok, kurallar bakımından zengin ve açık seçik düzenlenmiş bir konumda kendi varlığında barındırır; bundan ötürü de ilk nesneye uzanır gibi gözüken yollar, aynı zamanda yapıta da geri götürür — tıpkı içkinliğin ilk dolaysızlığının, bu içkinliğin ötesini gösterirmiş izlenimini uyandırması gibi. Böylece yapıt, birincil ve doğal olarak estetik yansıtmadaki bizimiçin niteliğindedir; ama bu bizimiçin, kendinde'nin önemli özgün çizgilerini kendi varlığında birleştiren bir bizimiçin'dir.

Sanat yapıtının bu kendine özgü yapısı kategorik düzeyde kavramlaştırılmak istendiğinde, kendiiçin (Fürsich) kategorisi de kendiliğinden öne çıkar. Bu son derece önemli kural, varlık'da ve düşünme'de doğal olarak hep bulunmaktaydı; ama onun önemini ilk kez Hegel ortaya çıkardı ve gerek mantıkta, gerekse bilgi öğretisinde bu kurala yakışan yeri verdi. Özellikle kendiiçin kategorisi, Hegel felsefesinin özgül buluşlarından biridir. Ancak bu buluşun önemi daha sonra —Marx, Engels ve Lenin'in dışında kalan kişilerce— anlaşılamadı. Bundan ötürü de sözü edilen buluş, daha sonraki felsefede neredeyse tümüyle ortadan kalktı. Ele alındığı yerlerde ise çoğu kez tümüyle yanlış yorumlara konu oldu. Bu kategorinin özüne hiç olmazsa kısaca değinmek, bu nedenden ötürü zorunludur.

Genel sistematik açısından Hegel'de oluşan sıra, kendinde-kendiiçin-kendinde-ve-kendi-için (Anundfürsich) biçimindedir. Burada çıkış noktasını, kendinde'nin soyut ve içeriksiz yapısının oluşturduğunu saptamak, güç değildir. Buna karşılık kendinde-ve-kendi-için'de, kendinde'nin somut, tüm belirlenimlerine işlerlik kazandıran nesnel gerçekliği yetkinlik düzeyine ulaşır. Kendiiçin, biraz sonra göreceğimiz gibi, doğrudan olumsuz bir kategori niteliğiyle, soyut boşluktan içerik kazanmış somutluğa geçişi oluşturur. Bizi bu bağlamda yalnızca kendiiçin kategorisi ilgilen-

dirdiğinden, bu çok genel tutulmuş saptamayla yetiniyoruz; bu saptama Hegel'in kategoriler öğretisinde kendiiçin'in mantıksal yerini açıkça görebilmek bakımından yeterlidir.

Hegel'in «Mantık»ında kendi-için-varlık (Fürsichsein), niteliğin öğesi olarak ilk başta ortaya çıkar. Kendi-için-varlık'da, *«nitel varlık yetkinlik düzeyine varmıştır»*. Hegel'in ayrıntılı olarak gösterdiği gibi, burada bağımsız var oluş olumsuzlanma (Negation) olarak, başkası için varlık'dan kesinlikle ayrılmışlık konumuyla dile gelmektedir. Hegel şöyle der: «Bir şey, kendinden başka olmayı, başkasıyla bağıntısını ve ortaklığını ortadan kaldırdığı, kendinden uzaklaştırdığı, kendini bunlardan soyutladığı ölçüde kendi içindir. Başka, bu şey için yalnızca ortadan kalkmış, bir şey, *onun bir öğesi* niteliğindedir; kendi-için-varlık'ın özü, sınırı, kendi başka oluşunu, bu olumsuzlanma niteliğiyle kendine sonsuz *dönüş* olacak ölçüde geride bırakmaktır... Kendi-için-varlık, sınırlayıcı başka-oluş'a yönelik, hesaplaşmacı ve olumsuz tutumdur...»[5] Ve Hegel, bunun ardından kendi-için-varlık'ı «her türlü başka-oluş'un mutlak olumsuzlanması» (als absolute Negation alles Andersseins)[6] olarak ele alır. Ancak böyle yapılmakla, bu kategorinin yalnızca görece olarak soyut, ilk, en ilkel ve en temel nitelikteki ortaya çıkış biçimi belirtilmiş olmaktadır. «Mantık»ın daha ilk bölümünde daha yüksek düzeyde diyalektik kurallar ortaya çıkar. Şimdiye kadar değinilenlerin doğal sonucu olarak ortaya çıkan ilk kural, Hegel'e göre tüm niteliklerden oluşma bütününün dönüştüğü niceliğin «ortadan kalkmış kendi-için-varlık»[7] olmasıdır. Ancak bunun ardından niceliğin iç diyalektiğinden ölçü doğar; bu ölçü içersinde ortadan kalkmış olan nitelik kategorisi ve bu kategoriyle birlikte bu kendi-için-varlık, daha yüksek bir düzeyde olmak üzere yinelenir: Hegel'e göre bu noktada do-

---

5 Hegel: **Logik** (Mantık), c. III, s. 165-167; 5, 174 vd.

6 Hegel: **Phaenomenologie** (Görüngübilim), c. II, s. 95 vd.; 3, 103.

7 Hegel: **Logik**, c. III, s. 224; 5, 231.

ğan bütün, «*gerçek anlamda kendi-için-varlık'tır*, ölçme ilişkileri içersinde bulunan, niteliklerden oluşma bir bütün yapısıyla, *bir şeyin* kategorisidir; tam bir *bağımsızlıktır*».[8] Aşağıda yalnızca bu kategorinin daha karmaşık ve daha gelişmiş bağlamlar içersinde ortaya çıkışını ve işlevini açığa kavuşturan bazı noktalar üzerinde duracağız. Kendi-için-varlık'ın rolüne ilişkin böyle bir örnek olarak, canlı organizmayla başlayalım. Hegel, şöyle yazar: «Canlı olan, anorganik bir doğa karşısındadır; bu doğa ile ilişkisi, bir güç ilişkisidir ve o doğayı kendi içersinde özümser. Bu sürecin sonucu, kimyasal süreçteki gibi ve içersinde karşı karşıya bulunan iki tarafın bağımsızlıklarının ortadan kalkmış olduğu nesnel bir ürün değildir; canlı varlık, karşısında direnme gücü bulunmayan kendi başkası'nı da kapsamına alır. Canlı varlığın egemenliği altına giren anorganik doğa, yaşam *kendisi için* (für sich) ne ise, o da *kendinde* (an sich) o olduğundan, bu yazgıyı yaşar. Böylece canlı varlık, başkası'nda aslında yalnızca kendi kendisiyle birliktedir.»[9] Bu açıklamaların en ilginç yanı, Hegel'in yaşam ile yaşamın cansız çevresi arasındaki karşılıklı ilişkileri tümüyle materyalist bir anlayışla ele almasıdır; doğanın nesneleri olarak bunların yapıları aynıdır, başka deyişle fiziğin ve kimyanın yasaları her ikisi üzerinde aynı etkiyi yaratır. Yaşamın kendisi de, örneğin dirimselcilerin yaptıklarının tersine, fizik ve kimyanın ötesinde bulunan, bağımsız bir «güç» sayılmaz; yaşam, aynı maddenin belli kategorilerce oluşturulmuş özgül bir yapısından, özgül bir biçimlenişinden ibarettir; ne var ki sözü edilen kategoriler, yaşama aslında onun aynısı bir madde üzerinde bu gücü sağlarlar. Yaşamın kendi-için-varlık niteliğiyle sahip bulunduğu bu genel yapısal biçim, böylece —bu kategorinin anlaşılması açısından— özel bir önem kazanmış olur.

Bu durumu özellikle belirginleştiren nokta, artık nitelik, ölçü vb. gibi yalnızca statik yapıda, mekanik olarak yi-

---

8 Hegel: **A.g.y.**, s. 406; 5, 411.

9 Hegel: **Enzyklopaedie**, paragraf 219, Zusatz; 8, 375 vd.

nelenen bağıntıların değil, ama dinamik etki yaratan ilişkilerin varlığıdır. Emek söz konusu olduğunda, bu öğe daha da yoğun bir düzeyde ortaya çıkar. Hegel, «Görüngübilim»de bu konuda şöyle der: «Çalışan tin'in çıkış noktası olan ayırım, başka deyişle tin'in işlediği maddeye dönüşen *kendinde varlık* ile, çalışan özbilinci *yansıtan* kendi-için-varlık, tin için yapıtında nesnelleşmiştir.»[10] Hegel, aynı düşüncenin kapsamına «Mantık»ta pratik olan'ın tüm eylem alanını sokar: «Kavram, temelde yalnızca *kendi için* niteliğiyle belirlenmiş olduğu ölçüde düşünce, *pratik* düşüncedir, *eylem*'dir.»[11] Bu, kendi-için-varlık kategorisini nesnelliğin, yaşamın vb. salt nesnel alanından bilinç alanına, özbilinç alanına doğru geliştirir. Hegel bu bağlamı, kendi-için-varlık kategorisini daha ilk kez ve soyut olarak ele aldığında vurgular. Bilinci, kendisinden ve karşısındaki nesneden oluşan bir ikilik olarak görür; «buna karşılık *özbilinç, eyleme geçirilmiş* ve *gerçeğe dönüştürülmüş kendi-için-varlık*'tır.»[12] Böylece kendi-için-varlık (burada da yalnızca sonucu vermekle yetinip, çeşitli ara aşamalardan söz etmiyorum; bunlardan ikisine, çalışmayla praxis'e ilk kez biraz önce değinmiştik) en yüksek, en gelişmiş aşamasında insanın var oluşunun özgül kategorisine dönüşmektedir; üstelik bu dönüşüm, sözü edilen varoluşun insanı öteki tüm canlılardan nitel bakımdan ayıran, insanı insan kılan belirlenimlerin* tam geçerlik kazandığı noktada gerçekleşmektedir.

10 Hegel: **Phaenomenologie** (Görüngübilim), cilt II, s. 524; 3, 509.

11 Hegel: **Logik** (Mantık), cilt V, s. 310; 6, 541. Lenin'in, burada alıntılanan saptamayı ayrıntılı düşüncelerle tamamladığını, bu düşüncelerin odak noktasını da Marx'ın «dolaysız olarak Hegel'i temel aldığı» görüşünün oluşturduğunu belirtmek, sanırız yararlıdır. **Aus dem philosophischen Nachlass**, Viyana-Berlin 1932, 2. baskı Berlin 1954, s. 132 vd.

12 **A.g.y.**, cilt III, s. 167; 5, 175. Burada da belirtilmesi gereken ilginç bir nokta vardır: Genç Marx, Epikür'e ilişkin doktora tezinde Hegel'in savunduğu, iteleme (Repulsion) ve özbilinçten oluşma bağlamı benimser: «İteleme, özbilincin ilk biçimidir». MEW EB I, 284.

* Burada **belirlenim** (Bestimmung) kavramı, varlığın **erekleri** anlamında kullanılmıştır **(Ç. N.)**

Kendi-için-varlık ile özbilinç arasında bulunan ve başlangıçta salt bir sav diye ileri sürülmüş sıkı bağ, böylece kuramsal ve pratik-tarihsel bir gerekçe kazanmaktadır. Burada da yalnızca bir atıfla yetinmek zorundayız. Hegel'in sorunun bu düzeyinde açımlamalarına kimi zaman tanrıbilimsel bir hava vermesi, amaçlarımız bakımından yönlendirici önemde değildir, çünkü önemli, başka deyişle insana özgü olan, yanlış anlamaya meydan bırakmayan bir açıklıkla ortaya çıkmaktadır. Örneğin Hegel, «Tarihin Felsefesi» adlı yapıtında ilk günah'tan, «insanoğlunun sonrasız mitosu» diye söz eder ve ardından da şunu ekler: «Cennet, insanların değil, yalnız hayvanların kalabileceği bir parktır. Çünkü hayvan, Tanrıdandır; ama yalnızca kendinde olarak. Tin olan, başka deyişle kendi için konumunda bulunan, yalnızca insandır. Bu kendi-için-varlık, yani bu bilinç, aynı zamanda genel tanrısal tinden ayrılmayı dile getirir.»[13] Bu açıklamaları, Hegel'i tanıyan herkesin iyi bildiği ve insanın soyut özgürlüğüne, kötü'nün felsefe düzeyindeki olabilirliğine ilişkin gözlemler izler. Kendi-için-varlık ve özbilinç, ilk kez bu noktada tam bir somutlukla birleşmektedir. Anlatılan nesnel koşullar altında maddenin ve özelliklerinin salt yalın bir varoluş biçimi olan, burada özüne tümüyle uyan öznel bir bileşkeye kavuşmaktadır; insanın kendi-için-varlığının doğrudan ruhsal ve düşünsel özü demek olan özbilincindeki nesnel devinim, ilk kez bu bileşkenin varlığıyla nesnel yetkinliğine ulaşabilmektedir. Bunun bir anlamı da, kendi-için-varlığın insanların toplumsal yaşamının önemli bir kategorisine dönüştüğüdür; insanlar kendilerine yönelik düşünme eyleminin bu doruk noktasında varoluşlarının tümüne sıkı sıkıya bağlı olan bir tarihsel gelişme eğilimini, sözü edilen doruk noktası aracılığıyla kendi eğilimleri olarak benimserler ve yönlendirirler. Bu, o zamana değin salt kendiliğinden oluşmuş ve etkinlik kazanmış bazı toplumsal konumlara daha yük-

---

13 Hegel: **Philosophie der Geschichte** (Tarihin Felsefesi), cilt IX, s. 391; 12, 389.

sek düzeyde bir devinim biçimi, daha ağırlıklı bir toplumsal vurucu güç verir. Hegel'in kendiiçin kavramından bu sonucu ilk çıkaran Marx olmuştur. Marx, «Felsefenin Sefaleti»nde proletaryanın sınıflaşma sürecindeki büyük dönüşümü, doğrudan doğruya bu kategorinin yardımıyla sergiler: «Ekonomik koşullar, önce halktan oluşma kitleyi emekçilere dönüştürdü. Kapitalin egemenliği, bu kitle için ortak bir konum ve ortak yararlar yarattı. Böylece bu kitle, kapital karşısında artık bir sınıftır, ama kendisi için henüz değildir. Bizim yalnız birkaç evreyle çizdiğimiz savaşım içersinde kitle birleşir ve kendisi için bir sınıf yapısı oluşturur.»[14] Marx'ın betimlediği kategorik dönüşüm, insanların toplum karşısındaki pratik tutuma ilişkindir; yaşamlarında kendi-için-varlık, özbilincin kategorisi niteliğiyle ancak bu yolla doğar. Bu tür etkinliklerin nesnel temelini oluşturan olguların salt bilimsel nitelikteki saptanışı, yalnızca insanların kendilerine ilişkin bir bilinci yaratır, ama her zaman ya da zorunlu olarak pratiğe geçmez. Bu bilincin bir özbilince, yansıtmayla elde edilen bizimiçin'in bir kendi-için-varlığa dönüşmesi, insanları yeni bir davranışa götürür; bu davranışın içeriksel belirlenimlerinin tümünün söz konusu bilimsel yansıtmada önceden varolması, durumu değiştirmez.

Bir noktanın açıkça görülebilmesi için ayrıntılı açıklamalar gerekli olmayıp, yalnızca son söylenenleri toplu gözden geçirmek yeterlidir: Her türlü başka-oluş'un itilmesinden (Repulsion), insanın özbilincine varana değin, kendiiçin-varlığın özünde belirleyici nitelikte olduklarını saptadığımız tüm belirlenimler, sanat yapıtının yönlendirici öğeleridir. Yapılması gereken tek şey, bunların özgül ortaya çıkış biçimini özgül yapı doğrultusunda tam olarak sergilemektir. Genelde çoğu kez olduğu gibi, burada da soruna olumsuz bir yönden yaklaşmak, öğretici bir tutumdur. Burada, bu gözlemlerimiz sırasında daha önce de sık değin-

---

14 Marx: **Elend der Philosophie** (Felsefenin Sefaleti), Stuttgart 1919, s. 162; MEW 4, 180 vd.

miş olduğumuz bir sorunu anlatmak istiyoruz: Nesnel gerçekliği biçimleyen ilkeler niteliğiyle kendi başlarına alındıklarında, kaçınılmaz olarak bu gerçekliğin çarpıtılması sonucunu doğuran kategoriler ve bu kategorilerin bağlamları —doğal olarak doğru sınırlamalar ve koşullarla yeterince somutlaştırılmış biçimde— estetiğe uygulandıklarında, görece nitelikte olmak üzere belirli bir gerekçeye kavuşurlar.

Tanrının varlığının varlıkbilimsel kanıtı (ontologischer Gottesbeweis) denen kanıtla başlayalım. Bu kanıtın mantıksal özünü, yetkinlik ile varoluş'un —sözde— kopmaz bağlamının oluşturduğunu daha önce söylemiştik. Sanat yapıtında da daha ilk bakışta, doğrudan doğruya kendiiçin-varlığı nedeniyle, varoluş ile yetkinlik arasında bu türden bir birliktelik saptanır. Sanat yapıtında ortaya çıkan her şey (hemen ekleyelim: kendi türüne göre) yetkin olmalıdır. Çünkü eğer yetkin olmasaydı, o zaman (burada da ekleyelim: söz konusu somut sanat yapıtı bağlamında) varolamazdı. Bu görünüşte biçimsel bakış açılarından kaynaklanan koşullar bile, ilkesel ayrımın önemli çizgilerini belirgin kılabilmektedir. Varoluş ile yetkinliğin dolaysız birlikteliği, doğrudan nesnel gerçekliğin değil, yalnızca bu gerçekliğin yansıtılmasının belli bir türünün niteliğidir. Öte yandan bu noktada bu kategorilerin örtüşmesi, en yüksek ve en soyut düzeydeki genelleştirmenin sivri bir biçimde kurulmasıyla değil, tam tersine yalnızca ve yalnızca somut özellik atmosferiyle, daha önce göstermeye çalıştığımız gibi, sanatın —ve yalnızca sanatın— belirlediği özellik atmosferiyle sağlanır. Bu iki öğenin birlikteliği söz konusudur. Sanatsal etkinin coşkuya sürükleyici, uyandırmayı sağlayıcı özü, gerçekliğin yansıtılmasının ancak yapıtlarda erişilebilecek yüksek düzeyi, bu yansıtmanın bir yetkinliğe, eksiksizliğe, varoluşun dolaysız kesinliğine götürülmesi, eleştirel olmaktan uzak şu genelleştirmeyi kolayca yaratabilir: Bu noktada —insanın varoluşunun başka herhangi bir alanında olduğundan çok daha doğru biçimde, aynı zamanda da daha dolaysız olarak— dünyanın özü be-

lirginleşir; bu yetkinlik de bundan ötürü doğru ve gerçek varoluşun bir kanıtıdır. Bu türdeki her düşünme biçiminin çok kuru gibi gözüken, ancak sarsılmaz bir doğruluğa sahip varoluş kavramının ve varoluşun her öznellik karşısındaki bağımsızlığının yanından geçip gittiğini şimdiye değin birkaç kez gösterdik. Daha yakın bir gözlem, yetkinliğe ilişkin dolaysız bir anlayışın da ancak son derece çokanlamlı olabileceğini gösterir. Estetik olgu açısından durum —önyargısız bakıldığında— çok yalındır: Burada yetkinlik, öz ile görünüşün, iç ile dışın somut (özel) bir nesnede kesişmesidir; bu nesne, bağdaşık ortamının özel yasaları doğrultusunda olmak üzere, somut (özel) bir bağlama sanatsal-organik nitelikte yerleştirilmiştir. Gelgelelim bu saptamanın kapsamı, tek tek doğa olaylarını içine alabilecek biçimde bile genişletilemez; bu saptamaya genel bir yasanın bağımsızlığını kazandırmak ise kesinlikle düşünülmemelidir.

Kendi-için-varlık niteliğiyle sanat papıtı, doğrudan doğruya yaşamın bu gerçeğini dile getirir: Herhangi bir nesnede, herhangi bir konumda vb. yalnızca yaşamın kendi yetkinliği ortaya çıkarılabilir. Ama bu yetkinlik, hep çokçu ve kendine özgü bir yapıdadır. Başka deyişle burada her özel duruma göre varolan belirlenimlerin yetkinliği söz konusudur; bu belirlenimler duruma göre iyi ya da kötü, hayranlık ya da tiksinti uyandırıcı olabilirler. Bu arada kendini açığa vuran yetkinlik, kesin varoluş, doğal olarak ahlâksal vb. bir değerlendirmenin gerekliliğini ortadan kaldırmaz; çokçu yapıdaki görelilik genel bir göreliliği içermez. Bu çokçu yapıdan kaynaklanan, onun salt olgusal yanını dile getiren ise, bize duyusal-somut biçimde sunulmuş dünyanın gerçekliği, zenginliği, tükenmezliğidir. Her gerçek sanat yapıtının somut belirlenimlerden yana sahip bulunduğu ve üzerinde daha önce de sık sık durmuş olduğumuz yoğun sonsuzluk, sanat yapıtının bu türden bir kendi-için-varlık biçiminde ortaya çıkması ve etkin olması bakımından kesin koşuldur. Demek ki sanat yapıtının kendi-için-varlığında, yaşamın önemli bir gerçeği dile gelmekte-

dir: Bu gerçek, yaşamın içkin sonsuzluğudur; bu sonsuzluk, kendini her parçacığın yoğun sonsuzluğu olarak gösterir, böylece de her türlü öte-dünya'dan, bu öte-dünyanın burada alımlanan özellik, somutluk ve bunlardan doğan gerçek dünyaya yönelik oluş'un ortadan kaldırılmasından temellenen «yetkinlik» ve «varoluş»unun yadsınması anlamını taşır. Kendi-için-varlık'ın somutluğunun ve özelliğinin sınırlarını aşmak isteyen her genelleştirme, hipoztaslaştırıcı bir öznelciliğin bulanıklığında yitip gider. Kendi-için-varlık'ın özgül belirlenimlerinin kapsamını, kendinde'yi ve özellikle de kendinde-ve-kendi-için'i de alabilecek biçimde genişletmek, olanaksızdır.

İdealist felsefenin öteki önemli sorununa, özdeş özne-nesne konusuna önceki açıklamalarımızda değinmiştik. Burada yapılacak olan, soruna kendi-için-varlık bakımından biraz daha yakından bakmaktır. Kendi-için-varlık'la özbilincin birlikteliği, öznellik ile nesnellik arasında kendine özgü bir bağıntı kurar; bu bağıntı, daha sonra göreceğimiz gibi, her ne kadar nesnel bakımdan özdeş özne-nesneye bir karşıtlık oluşturursa da, aynı olguya ilişkin bir «model» de vermiştir. Gerek nesnellik biçimi olarak kendi-için-varlık, gerekse öznelliğin anlatım biçimi niteliğiyle özbilinç, özne ile nesne arasında yaşamda ya da bilimde normalde ortaya çıkanlardan farklı bağıntıları sergilerler; bu bağıntılar birbirlerine çok daha yakınlaşmışlardır, birbirlerinin alanlarına başka alanlarda görüldüğünden çok daha yoğun biçimde girerler, dahası, kimi zaman doğrudan tanınmaz konuma gelecek biçimde birleşirler. En genel biçimi kendi-için-varlık olduğundan ötürü, sanat yapıtı tüm yansıtmalardan ve nesnelleştirmelerden yalıtılmıştır. Bu olgu bile öznelliğin, sanat yapıtının hem bütününü, hem de tüm parçalarını dolaysız etkilemesine yol açar. Çünkü tek tek görünümlerin kendi-için-varlıklarının sürekli biçimde az çok kapsamlı bir bağlam oluşturduğu, böyle bir bağlamda erime zorunluluğunun bulunduğu, uygulamanın gereklerinin öznel öğeleri nesnel öğelerden olabildiğince ayırmaya çalıştığı yaşamda ve bilimde salt nitelikte bir ayırma en azın-

dan eğilim olarak egemenliğini duyurmak zorundadır. Ancak sanat yapıtının kendi-için-varlığı, salt bir olumsuzluktan, her tür başka-oluş'un soyut nitelikteki dışlanmasından çok daha öte bir şeydir; bu kendi-için-varoluş, özel bir öznelliği temel almamış olsaydı, o zaman varlığı da söz konusu olamazdı; bu öznellik, kendi-için-varoluş'un somut bütünlüğünü tutarlı bir biçimde kuran, kendi özünden yola çıkarak en göze görünmeyen ayrıntıları bile kendisi biçimlemiş gibi gösteren bir öznelliktir. Demek ki kendi-için-varolan sanat yapıtı, dokunulmaz bir özellikle-öyle-oluş içersinde, gerekçeli bir zorunlulukla alımlayıcının karşısında bulunan bir «dünya»dır, bir tür nesnel kendinde varlıktır. Ancak bu öznellik sanat yapıtını bir bütünselliğe dönüştürür ve her zerresine sızarken, sanat yapıtının gerek bütünlüğü, gerekse tüm öğeleri eşzamanlı olarak ve bu öznellikten ayrılmaz biçimde belli ve özel bir öznelliğin görünüş ve anlatım biçimlerini oluştururlar.

Demek ki böyle bir konumda, özdeş bir özne-nesne ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebilirdik. Daha kesin belirtmek için, doğal olarak şöyle demek gerekirdi: İçinde öznellikle nesnelliğin organik bütünlüğe dönüştürüldüğü bir oluşum. Bu, daha önce de açıklandığı üzere, burada kendini açığa vuran öznelliğin gerçek bir özne olmadığını göstermektedir. Gerçek özne, yaratıcıdır; ancak yaratıcı —eşzamanlı olarak— ikili bir kendinde ile karşı karşıyadır: Bir yanda yansıttığı gerçek dünya vardır, öte yanda da yaratıcının bu dünyaya ilişkin olarak sergilediği ve tikel bir kişinin karşısında yine kendinde niteliğiyle, nesnellik niteliğiyle yer alan görünüm bulunmaktadır. Cézanne, şöyle demiştir bir defasında: «Tuvalim ve manzara, ikisi de benim dışımda...»[15] Alımlayıcı da, yapıtla olan ilişkisi bakımından böyle bir öznedir; dolayısıyla bu durumda da özne ile nesne arasında bir özdeşlikten söz edilemez. Ama kendi-için-varolan yapıt bireyselliğinin kendisi, bu terimin bir anlam taşıması öngörüldüğü ölçüde, özne değildir; gizem-

15 Cézanne: **Über die Kunst** (Sanat Üzerine), Hamburg 1957, s. 10.

li bir yakıştırma yapılmadığı sürece, yapıt bireyselliği bir öznenin taşıyıcısı değildir. Yapıt bireyselliği, yine daha önce açıklandığı gibi, insan öznelliğinin en yüksek düzeydeki, en zengin ve en gelişmiş anlatım biçimidir. Yapıt bireyselliğinin insandaki öznelliği dile getirme, filizlendirme gücü, aslında sınırsızdır. Ancak bu, bir nesnelleştirmenin, bir oluşturmanın, oluşumun gücü olup, hiçbir zaman bir özneden kaynaklanma değildir. Olumsuz ve kalem tartışması niteliğindeki bu bakış açısından kendi-için-varolan yapıtın özü de açıkça belirlenmiş olmaktadır: İnsanlarca nesnel gerçekliği yansıtmak, bu gerçekliğe egemen olmak amacıyla yaratılan öteki tüm oluşumların, öznelliği gerekli ve olanaklı olduğu ölçüde devreden çıkarma, etkisiz kılma, erteleme eğilimini taşıması zorunluyken, yapıt bireyselliğinin özünü öznelliği salt uyandırmakla kalmayıp, ona yaşamda başkaca türlü ulaşamayacağı bir kapsam, derinlik, yoğunluk vb. kazandırmak oluşturur. Yaşamdaki olayların sanat yapıtlarının yol açabileceğinden çok daha güçlü coşkular, tutkular vb. oluşturabilmeleri, doğaldır; ama burada söz konusu olan, yalnızca yansıtmaların saptanması amacına hizmet eden oluşumlar arasındaki karşıtlıktır. Ancak burada bir noktayı vurgulamamız gerekir: Yaşamdaki tutkuların şiddeti ya da direnciyle, bunların daha önce sanat yapıtlarının «dünyası» ile bağıntılı olarak açıkladığımız anlamdaki gerçeklikleri ve eksiksizlikleri arasında kendiliğinden bir özdeşlik bulunmamaktadır.

İnsanlığın gelişmesi boyunca son derece üretken bir birbirini tamamlama konumuna erişen bu karşıtlık, özbilinci kendi-için-varlık'ın asıl öznel öğesi diye düşündüğümüzde çok açık ortaya çıkar. Yaşamın tutkuları da etkilediklerinde bir özbilinç üretirler; ama bu olgu bir ölçüde bir yan ürün niteliğini taşır. Her tutku, yaşamdaki somut bir erek saptama eyleminden kaynaklanır ve —dolaysız olarak— her şeyden önce gerek nesnesine, gerekse bu nesneyi ele geçirmek için kullanılacak araçlara ilişkin bir bilinci gereksinir; tutku —hatta çok gelişmiş düzeyde— bir özbilince de götürebilir; ama bu, bir zorunluluk değildir. Ken-

di-için-var olan yapıtın bir oluşum niteliğiyle uyandırdığı coşku ise doğrudan özbilincin uyandırılması ereğine yöneliktir. Aristoteles anlamındaki katharsis'in, tutkulardan «arınma»nın en derin anlamı da zaten bu noktadadır: Bu tutkuların gerek bilinçli, gerekse «bilinç dışı» yanıyla öznenin özü arasında bağıntı kurmak, bunları özbilinç düzeyine yükseltmek. Bu konuda günümüzde moda olan karşılaştırmaların yanlış olduğu, daha önce ayrıntılı biçimde tartışma konusu yapılmıştı. Özbilinç, nesnel gerçekliğe ve bu gerçekliğin olabildiğince doğru biçimde kavranılmasına sırt çevirme anlamına gelmez. Durum, bunun tam tersidir. Gerçeklik ne denli kapsamlıysa ve ilgili birey onu gerek eylem, gerekse içdüşünme aracılığıyla ne denli derin kavrarsa, o bireyin özbilinci de o denli doğru ve kapsamlı gelişebilir. Öte yandan yaşamın yalnızca çetin ve sürekli çabaların ürünü olarak sunabildiklerini, sanat yapıtının yaşanması belli ölçüde karşılıksız olarak, denilebilir ki bir bağış niteliğiyle verir. Ancak, kendi-için-var olan yapıtın bu belirleyici niteliği, aynı zamanda özbilincin kapsamının normal bireysel yaşantı çerçevesinin sınırlarını çok geride bırakacak biçimde genişlemesi anlamını taşır. Zaman ve uzayın sınırları —principium individuationis'in sınırları— yıkılır ve —en azından ilke olarak— insandan olan her şeyi yaşamaya ilişkin sınırsız bir yetenek uyandırılır. Estetik öğenin burada da tek yaptığı, yaşamda zaten etkin olan eğilimleri yetkinleştirmektir; ama estetiğin tümelliği, bu türden nicel bir kapsam genişlemesine belirgin bir nitel özyapı kazandırmaktadır.

Sanat yapıtının her türlü başka-oluş'u iterek (Repulsion) kendini yalıtan kendi-için-varlığına, öznel bileşkesine, bireyselliğe kenetli özbilince tümellik niteliğini tanımak, ilk bakışta çelişkili gözükebilir. Kaçınılmaz gözüken bir başka nokta da, özdeş özne-nesne kavramının yine düşünce ufkunda gezinmeye başlamasıdır. Bu arada özellikle bu noktada, insanın varoluşundaki gerçek, gerçek olmasından ötürü de üretici, üretkenlik aşılayan çelişkinin, bu çelişkiye ilişkin acele, eleştirel olmayan, düşünce düzeyindeki genel-

leştirmeden dikkatle ayrılması gerekir. Bu kendi-için-varlık'ın tümelliği, dolaysız bir gözlemin ışığında 1) biçimseldir (ve bu tümelliği taşıyan, gerçekten de sanatsal biçimlemenin kendine özgü yapısıdır); kendi-için-varlık, bu biçimselliği, kendi içine kapanıklığı geliştirme ve koruma aracılığıyla, her insanın, her insan ilişkisinin, bu ilişkileri sağlayan her nesnenin aynı yapıdaki kendi-için-varlığıyla böyle tümel nitelikte bir ilişki kurabilme yeteneğiyle gerçekleştirir; 2) biçimleyicidir, çünkü her yerde yetkin düzeyde ve anlamlı bir kendi-için-varlık olanağı bulunabilir ve bir biçimin düzeyine yükseltilebilir; 3) alımlayıcıdır, çünkü bu tür bir kendi-için-varlık'ın biçime dönüştürülmesi eylemi, tek tek her insanın özbilincine seslenir; estetik etki her insanı kendi özbilinciyle insanlığın tüm yaptıklarını, çekmiş olduğu acıları, ele geçirdiklerini ya da feda ettiklerini içten-organik bir bağlama koyacak, bütün bunları —sözcüğün geniş anlamında— kendi varoluşunun, dünyasının, özbilincinin bir öğesi niteliğiyle yaşayacak konuma getirir. Sanatsal biçimlerin son gerçekliği, ancak bu biçimler aracılığıyla gün ışığına çıkarılabilen ve insanlara ulaştırılabilen bu tümelliği temel alır.

Bu tür bir bağıntının —uzamı ve zamanı aşarak, insanlığın tüm gelişmesini destekleyerek— gerçekleşebilmesi, doğal olarak nesnel-içeriksel bir temelin varlığına bağlıdır; bu temel, insan türünün gerçekten varolması, gelişmesinin gerçek anlamda devamlılık taşıması, türün —tümüyle bilinçdışı ya da kısmen bilinçli biçimde— tek tek her bireyin varoluşunda bulunması ya da etkinlik kazanmasıdır. Bunun maddi temeli, nesnel gerçeklik içersindeki tek tek her özbilincin kaçınılmaz biçimde türseli çıkış noktası alması ve yine, burada çoğu kez sözü edilen o noktaya dönmesidir. Çünkü her bireyin varoluşunun, praksisinin, aynı zamanda türün ortak eyleminin koşulları ve araçları, özellikle bu bağıntı içersinde saptanmıştır. Bu bütünün nesnel bağlamlarının bilinci, bilim aracılığıyla kavranılır ve ulaşılabilir konuma getirilir. Buna karşılık özbilincin desteğini yapıt bireyselliklerinin kendi-için-varlığında bulan tümel-

liği, daha önce de belirtildiği gibi, insandaki bu gelişme sürecinin tek tek öğelerini, türe ait oluş ve türün gelişmesi niteliğiyle, uyandırıcı biçimde iletebilme, böylece de bu öğeleri özbilincin varlıklarına dönüştürebilme yeteneğini taşıyan bir heryerdelik (Ubiquitaet) içersinde dile gelir. Geneli ve tikel olanı özellik kategorisinin düzeyine yükselten estetik oluşturma eylemi, burada da kendi-için-varlık'ı düzenleyici bir orta düzeye, tümelliğin bir taşıyıcısına dönüştürür. Nesnel-bilimsel kategorilerin diyalektiğinde kendiiçin, soyut kendinde ile somut kendinde-ve-kendiiçin arasında, varlığı kesinlikle gerekli olmakla birlikte, yalnızca bir zincirin halkası niteliğindedir; gerçekliğe ilişkin bilinç, ancak bu kendiiçin içersinde gerçek doyuma ulaşabilir. Kendi-için-varlık'ın estetik alandaki odak noktası niteliğindeki yeri, önce dünyaya ilişkin alımlama organlarını, yapıt bireyselliklerinden oluşma ölçüsüz bir çokçuluk biçiminde ayrımlaştırır. Bunların tümelliği, tek bir nesneye, insanlığın gelişmesine yönelişleri de aynı ölçüde sınırsızdır. Gelgelelim tümellik, heryerdelik niteliğiyle geçerliğini asıl bu noktada kazanır; tek insanla, tür ve türün somut gelişmesi arasındaki bağıntı, ancak bu yolla her insan yaşamının canlı içeriğine dönüşebilir; insanlığın toplumsal-tarihsel gelişmesi —bilincinde olmaksızın— son derece elverişli nitelikteki bu araçlar bütününü yaratmıştır. Kendiiçinin heryerdeliği, bu konumun kategorik anlatımıdır.

ONBİRİNCİ BÖLÜM
Estetik Mimesis'in Olağandışı Sorunları

I. Müzik

Günümüzde müzikteki mimesis özyapısı, çok yönden tartışma konusu yapılmaktadır. Dahası, müziğin yansıtmacılığının olumsuzlanmasının doğal karşılanması, çoğu kez yansıtma kuramının bütününe karşı başlıca mantıksal kanıt olarak ileri sürülmektedir. Aşağıda göstermeye çalışacağımız gibi, bu tür düşünme biçimleri kuramsal bakımdan zayıf temellere dayanmaktadır. Sözü edilen düşünme biçimleri, özellikle sanatta dışavurumcu yönelimlerin ortaya çıkışından bu yana, felsefe bakımından ise çok daha eskiden beri, dış dünyanın nesnelliğine ilişkin kuşkuları ya da bu nesnelliğin yadsınmasını, başka deyişle bu nesnelliğin etkilerinin insanın duyumlarının temelini oluşturduğu olgusunun yadsınmasını gerekçe almaktadır. Bu düşüncelerin esas dayanağı, anlatım ile yansıtma arasında —sözde— mutlak nitelikteki bir karşıtlığın varsayılmasıdır. Bu tür felsefeler ve sanatsal yönelimler, öznelliğin tepkilerini bu öznelliğin çevresinden koparıp, öznelliği mutlak bir özerklik kalıbında, bir tapıncağa dönüştürürler, böylece de bu öznelliğin anlatımını odak noktasından, gerçek içeriğinden ayırıp, tekbenci bir tikelliğe geri yollayarak çarpıtmış ve yoksullaştırmış olurlar; bu konum içersindeki anlatım —dışavurumculuğun tüm kendini reklam etme çabalarına karşın— gerçekliği yoğunlaştıracak yerde, gerçeklik karşısında zorunlu olarak bir yoksullaşmayı, gerçek anlamdaki yoğunluktan bir şeyler yitirişi dile getirir.

Sanatlara ilişkin kuram, özellikle de müzik kuramı müziği binlerce yıl boyunca, görünüşte başkaca mantıksal kanıtı gereksinmeyen bir doğallık içersinde, bir yansıtma olarak, başka deyişle insanın iç yaşamının yansıtılması olarak almıştır. Tek başına böyle bir onaylama, kuşkusuz kanıt diye yorumlanamaz; yanılgılar, kimi zaman çağlar boyu sürüp gidebilir. Ancak burada farklı ve bundan öte bir şey söz konusudur. Çünkü, müziğin mimesis'in özel bir türü olduğu anlayışı, Yunanlılarda asla şaşırtıcı olmayan, doğru bir diyalektik aracılığıyla, mimesis'te doğrudan doğruya müziği öteki sanatların evrenine götüren yanı özellikle vurgular, ama bununla eşzamanlı olarak ve bundan ayrılmaz bir biçimde müziği öteki sanatlardan ayıran, onun özgül yanını oluşturan öğeyi de belirgin kılar. İnsanın gerçeklikle olan her bağıntısının, gerek bilimsel, gerekse sanatsal gerçeklikle bağıntının, bu gerçekliğin nesnel yapısının bir yansıtılmasını temel aldığı, Yunanlılar için tartışılmaz bir olguydu. Müzikle öteki sanatlar arasındaki iç ve dış farklar, Yunanlıların bu inancını hiçbir zaman sarsamadı. Öte yandan Yunanlılar, müziğin mimesis niteliğindeki yansıtma ürünü nesnesinin nitel bakımdan öteki sanat türlerinden ayrıldığını da çok açık biçimde saptamışlardı: Bu nesne, insanın iç yaşamıdır. Th. Georgiades, Pindaros'un* 12. Delfi Kasidesi'nde bulunan ve aulos çalmaya** ilişkin bu anlayışın doğru bir çözümlemesini yapar: «Ancak bu müzik, yani aulos müziği, coşkunun anlatımının kendisi değil, sa-

---

* Pindaros (İ. Ö. 520-445). Antik çağ Yunan yazınının en büyük koro ozanı. Soylu bir aileden gelmiş olup, eğitimini Atina'da gören Pindaros, özellikle Yunanistan ve Sicilya'da düzen'enen şölenler için siparişler alırdı. Yapıtlarından birçoğu bugün elimizde bulunmayan bu büyük ozandan geriye yalnızca çeşitli kentlerde yapılan yarışmalar için yazmış olduğu zafer şarkılarını içeren dört kitap kalmıştır. Özellikle kullandığı dil aracılığıyla bir tür kaside biçemi geliştiren Pindaros'un etkisi, çağlar boyunca varlığını korumuştur. (Ç. N.)

** Aulos, Yunan antik çağının en önemli üflemeli çalgısı olup, bugünkü obuayı andırır; silindir ya da hafif koni biçimini andıran uzun bir borudan oluşur. Tiz bir sesi vardır. (Ç. N.)

nat düzeyindeki yansıtılmasıydı. Tanrıça Athena, Medusa'nın kız kardeşi Euryale'nin yakınmalarından o denli derinden etkilenir ki (V. 20), bunları ne olursa olsun saptamak ister. Bu etkiye sürekli, nesnel bir biçim kazandırma gereksinimini duyar. Kendini bir yakınma olarak dışa vuran acının bu insanı ezici, yürek parçalayıcı etkisi, aulos ezgisi aracılığıyla, daha doğru bir deyişle aulos ezgisi niteliğiyle 'betimlenir'. Yakınma sanata, yetiye, aulos çalmaya, müziğe dönüştürülür. Athena, bu ezgiyi yakınmanın motiflerinden örerek yaratır. Pindaros acı ile, acıya tinsel gözle bakma arasında ayrım gözetir. Bunlardan biri, yani coşku anlatımının kendisi, insanidir, yaşamın göstergesidir, kendisidir. Öteki eylem, yani acıya sanat aracılığıyla nesnel biçim kazandırılması ise tanrısaldır, özgür kılıcıdır, tinsel çabadır.»[1] Bu noktada Yunan antik çağının estetik düşüncesindeki olgunluğu görmekteyiz. Modern yazarlardan —üstelik aralarında önemsiz sayılamayacak adların da bulunduğu— çoğu, coşkuyla coşkunun mimesis niteliğindeki betimlenişini karıştırırlarken, ya da en azından ikincinin kaynağını kolayca ve dolaysız birincide ararken, Pindaros için asıl önem taşıyan nokta ikisi arasında nitel bakımdan var olan ince ayrımdır. Mitolojik betimlemenin doğrudan amacı, bu ayrımı belirgin kılmaktır; acının kendisi salt insani bir şeyken, acının mimesis'inin tanrısal bir buluş olarak ortaya çıkması, her türlü karıştırma olasılığını ve sınırların silinmesi durumunu daha baştan safdışı etmektedir; oysa öte yandan aynı betimleme, her türlü özneleştirmeyi olanaksız kılmakta ve «tanrısal»ı mimesis olarak, insanın yaşam olgusunun yansıması niteliğiyle, normal günlük akışın üzerine çıkarmaktadır. Aristoteles'in, yaşamda çirkin ya da nahoş olan şeylerin mimesis düzeyindeyken bir sevinç kaynağına dönüşebileceği yolundaki önemli düşüncesine daha Pindaros'ta rastlanıldığını saptayabilmek, herhalde ilginçtir.

---

1 Th. Georgiades: **Musik und Rhythmik bei den Griechen** (Yunanlılarda Müzik ve Ritim), Hamburg 1958, s. 21.

Bizim görevimiz, bu anlayışın gelişmesini ayrıntılarıyla izlemek değildir. Biz yalnızca Aristoteles'in «Politika»sındaki o genellikle bilinen bölümü alıntılıyoruz; sözü edilen bölümde müziğin bu mimesis özyapısı özgül nesnesiyle birlikte her türlü mitolojiden uzak bir biçimde, salt felsefe düzeyinde dile getirilmekte, aynı zamanda da böyle bir yansıtmanın —daha sonra ilgileneceğimiz— ruhsal koşulları, ahlâki sonuçları tam olarak saptanmaktadır: «Ritimler ve melodiler, birer yansı olarak öfkenin ve yumuşakbaşlılığın, yürekliliğin, ölçülülüğün ve bunların karşıtlarının gerçek özüne, aynı zamanda da öteki ethik duyguların ve niteliklerin kendine özgü yapısına çok yakındır. Deneyim, bunu göstermektedir. Böyle ezgileri dinlediğimizde, ruhsal atmosferimiz değişime uğrar. Gelgelelim benzer şeylere üzülmeye ya da sevinmeye ilişkin, edinilmiş alışkanlıktan, gerçeklik karşısında da aynı tutumu almaya giden yol uzun değildir.»[2] Müziğin bu mimesis özünün —yine: en yakın geçmişe ve günümüze değin— tüm estetikçe tanındığı, rahatlıkla ileri sürülebilir. Bilgikuramsal öznelciliğin ve felsefi usdışıcılığın Schopenhauer gibi ünlü bir temsilcisi bile genelde fantasmagorik ve metafizik nitelikteki müzik kuramına, müziğin mimesis özyapısını temel alır. Schopenhauer'in de çabası, müzikal mimesis'in özgül yanını, bu mimesis'in kendisini tartışma konusu yapmaksızın, öteki sanatlardaki mimesis'ten ayırmaya yöneliktir. Bu amaç doğrultusunda şöyle der: «Demek ki müzik, öteki sanatlardaki durumun tersine, asla düşüncelerin yansısı olmayıp, *istencin kendisinin yansısıdır*, ve zaten düşünceler de bu istencin nesnel yanıdır.»[3] Bizi burada ilgilendiren nokta, tıpkı Schelling'in öğretisi gibi, Platon'un sanata düşman «öykünmenin öykünmesi» görüşünü Plotinos'u temel alarak düzelten, mimesis'i düşüncelerin bir yansıması olarak alan bu öğretinin idealist yapısı değildir; çünkü bizi şu anda il-

---

[2] Aristoteles: **Politika**, VIII. Kitap, Bölüm 5.

[3] Schopenhauer: **Die Welt als Wille und Vorstellung** (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya), I, parag. 52.

gilendiren sorun bakımından bu ayrım, ağırlık taşımamaktadır. Yalnızca belirtmek gerekir ki, Schopenhauer ayrıntılı açıklamalarında temel düşüncesini sonuna değin tutarlı biçimde götürmemekte, ama romantik doğa felsefesinin etkisiyle, müziğin çeşitli öğelerini ta insana varana değin doğal gelişmenin çeşitli evrelerinin yansıması olarak ele almaktadır; böylece biraz önce açıklanan sav, en azından bulandırılmış olmaktadır[4]. Çünkü böylece müzik bakımından özgül nitelik taşıyan ve Yunanlıların o denli net biçimde saptamış oldukları mimesis'in varlığı da son bulmaktadır: Bu, doğrudan doğruya içselliğin mimesisidir, yoksa salt içselliğin devinimi başlatıcı yanıyla donatılmış, ya da içseli uyandırmak için dış dünyayı biçimlendirmekle yetinen bir mimesis değildir.

İşte müzikteki mimesis'in güçlükleri, özellikle bu noktada belirginleşmektedir. Soruna götürecek doğru yolu kendi çabamızla açabilmemiz için, her şeyden önce birbirine —görünüşte— karşıt iki görüşle hesaplaşmamız gerekmektedir; ancak bu görüşlerin ikisi de aynı önemli temel ilkeyi savunmakta, başka deyişle müziği doğrudan doğa görüngülerine bağlamakta ve bu görüngülerden doğrudan türetmeye çalışmaktadırlar. İlk akımın temsilcisi olarak Herder'i seçtiğimiz takdirde; çok iyi bildiğimiz gibi, —ki Herder'in hemen alıntılayacağımız görüşleri de bunu açıkça sergilemektedir—, müziğin salt insani özyapısı asla Herder'in bilmediği bir şey değildi ve düşünür, özellikle bu özyapıyı doğa felsefesine ilişkin genel koşullardan, insanı salt doğa varlığı diye alan görüşten türetmeye çalışmıştır. Emeğin rolünün, toplumsal ve ruhsal alandaki sonuçlarının yeterince önemsenmediği her yerde olduğu gibi, burada da sanatsal çaba ile insanın doğal varoluşu arasındaki katı metafizik ayrılığı ortadan kaldırmaya yönelik ve aslında kendi başına ele alındığında haklı sayılacak girişim, bulanık belirlenimlerden oluşma bir kaosa kaynaklık eder. Herder, bu sorunu «Kalligone»sinde açıklar: «*Demek ki do-*

4 Schopenhauer: Aynı yerde.

ğada ton kalıbındaki her şey müziktir; müziğin öğelerini içerir ve yalnızca onu ortaya çıkaracak bir eli, dinleyecek bir kulağı, algılayacak bir duygulanımı gereksinir. Hiçbir sanatçı yoktur ki, doğada ya da çalgısında varolmayan bir ton yaratmış, ya da bir tona böyle bir güç kazandırmış olsun; ama sanatçı, varolan o tonu ya da gücü bulmuş ve tatlı-sert bir tutumla ortaya çıkmaya zorlamıştır.»[5] Herder'in kargaşası, yalnızca çelişkili giriş tümcesini hemen geri alışında değil, ama aynı zamanda bu geri çekilmeyi tümüyle bilinçsiz gerçekleştirisinde, müziği duyabilecek bir kulağın, bu müziği ortaya çıkaran bir sanatçının, bu sanatçının kullandığı bir çalgının doğadan —emeği temel alan toplumsal gelişmenin oluşturduğu— bir çizgiyle ayrıldığını anlamamış oluşunda da dile gelmektedir.

Ancak müziğe doğa felsefesinin bir başka bakış açısından, yani Herder'in duyusal-dolaysız biçimde yüzeyde direnişinin karşıtı olarak, öze bakış açısından da yaklaşılabilir. Nesnelerin sayısal yapısında bu nesnelerin bilimsel açıklanabilirliğinin bir aracını saptamış olmaları, hiç kuşkusuz Pythagorasçıların çığıraçıcı nitelikte ve dev boyutlu bir edimiydi. Müzik felsefesi üzerindeki etkisi, bugün açığa çıkarılması artık neredeyse tümüyle olanaksız başlangıçlardan Kepler'e ve Rönesans felsefesine değin uzanan bu öğretinin önemini ve sınırlarını burada değerlendirebilmemiz olanaksız olmakla birlikte, söz konusu öğretiyi doğa görünümlerine, özellikle de müziğe doğrudan uygulamanın büyük tehlikeleri de beraberinde getireceğini söylemek zorundayız; bu tehlikelerin ilkesel temellerine, doğal olarak önce müzik kuramı bakımından birer tuzak olmaları nedeniyle, burada kısaca değinmemiz gereklidir; ancak bununla bağıntılı olarak, matematikle nesnel gerçeklik arasındaki bağıntıya ilişkin bazı genel sorulara değinmemiz de kaçınılmazdır. Pythagoras'ın dünya görüşüne ve bilimsel yöntemine karşı ilk ağırlıklı itirazı, Aristoteles'in yürüt-

---

5 Herder: **Kalligone,** İkinci Bölüm, IV. Werke, Stuttgart ve Tübingen 1827, XXI s. 8.

tüğü tartışmada buluyoruz; bu tartışma, Aristoteles'in bazı noktalarda Pythagorasçılıkla bağlantı kuran ve Platon'un idealar öğretisine yönelik yadsımasıyla yakından bağıntılıdır. Aristoteles, Platon'un idealarında yaptığı gibi, sayılarda ve sayısal ilişkilerde de görüngülerden bağımsız, kendi içinde tümüyle özgür, görüngüleri nedensellik doğrultusunda belirleyen her türlü varoluşa karşı çıkar. Aristoteles'in sayının idea yapısının yadsınmasıyla, idea olarak değil, ama nesnelerin somut, maddi töze bağlı belirlenimi olarak aldığı *sayısal ilişki*'nin öne çıkarılmasını birleştirmesi, son derece ilginçtir. Aristoteles, şu açıklamayı yapar: «Örneğin eğer Kallias ateş, toprak, su ve havadan oluşan bir sayısal ilişkiyse, o zaman idea da bir tözü oluşturan belli başlı öğelerden kurulu bir sayısal ilişki niteliğini kazanır, ve insanın kendisi, bir sayı olsun ya da olmasın, yalnızca bir sayı değil, ama belli öğeler arasındaki bir sayısal ilişki anlamına gelecektir, dolayısıyla idea da bir sayı olmayacaktır.»[6]

Aristoteles'in yalnızca değinmekle yetindiği nokta, somut varlığını ve kesinlikle belirlenmiş dizgesel yerini Hegel'in ölçüye ve ölçü ilişkilerine ait öğretisinde bulur. Hegel'in büyük edimi, her şeyden önce nitelikle niceliğin birbirleriyle olan bağıntılarının açığa kavuşturulmasıdır. Daha önce başka bağlamlar içersinde olmak üzere, bu kuramın bazı temel öğelerine, özellikle nitelikle niceliğin öze ilk yaklaşımları bakımından özgün varlıklarına dikkati çekmiştik. Nicelik, kendini tümüyle geliştirerek ve kendisine içkin olan belirlenimleri sergileyerek nesnelliğin ölçüsüne dönüşür ve —nicel özyapısını yitirmeksizin, nesnelerin nicel yapısının ve değişiminin ifadesi olma özelliğini koruyarak— daha önce saklı tutulmuş olan niteliği kendi belirlenmişlik konumu içersine alır: «Gerçi ölçü, dışa yönelik bir görünümdür, bir daha çok ya da daha az'ın ifadesidir; ama aynı zamanda da kendi içersine yönelik olan, yalnızca dışsal nitelikte ve ilgisiz bir belirlenmişlik olmayıp, ken-

---

6 Aristoteles: **Metaphysik**, 1. Kitap, 9. bölüm, Jena, 1908, s. 31.

dinde niteliğiyle varolan bir belirlenmişliktir; bu konumuyla ölçü, *varlık'ın somut gerçekliğidir*... Ölçü, kuantumun kendi kendisiyle yalın bağıntısıdır, kendinde belirlenmişliğidir; böylece kuantum, niteldir.»[7] Bu durumda ölçü, nicelik ve niteliğin birimi olarak ayrılmaz biçimde tek tek nesnelerin, bu nesneler arasındaki bağıntıların, yasallıkların vb. varlığına bağlı bulunmaktadır. «Ancak var olan her şey, ne ise o olabilmek, genelde bir varlık kazanabilmek için bir büyüklüğü gereksinir.»[8] Böylece ölçü, varlık'ın bir kategorisine dönüşmektedir; Aristoteles'in, biraz önce gördüğümüz gibi, gerek Pythagoras'ta, gerekse Platon'da karşı çıktığı o «idea yapısının», başka deyişle somut nesnelikler ötesinde ve yukarsında bir yerlerdeki o soyut nitelikteki askıda olma konumunun tüm izleri, ölçü kavramından silinip gitmiştir; bunun yanı sıra, nicelikle nitelik arasındaki fetişleştirici her türlü karşıtlığın günümüz düşüncesinde —örneğin Bergson'u anımsayalım— hâlâ yaygın olan izleri de ortadan kalkmıştır. Hegel, şöyle der: «Böylece ölçü, *iki* niteliğin karşılıklı ve *içkin* nicel konumlarıdır.»[9]

Böylece, düşünme eyleminin gerçekliğin bilinmesi sıfatıyla, matematik alanında bilimsel biçimine kavuşmuş olan o «salt» nicel dünya ile olan doğru bağıntısı da ilk kez belirlenmiş olmaktadır. İçkin diyalektik, gerçekliğin insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtılmasının böylece oluşan belginliklerini (Bestimmtheit), bu gerçekliğin özünün bu nicel ilişkiler dizgesine indirgenmesi ve bu indirgemeden sui generis nitelikte bir «bağdaşık ortam»ın oluşması yoluyla sergilerken, nesnelikleri ve nesne bağıntılarını başkaca türlü erişilmesi olanaksız bir kesinlik ve bütünlük içersinde dile getirebilmektedir; sözü edilen diyalektiğin büyük, neredeyse sınırsız gözüken, büyüleyici gücü de buradan temellenmektedir. Dahası, bu diyalektiğin gerçekliklere, gözlemlerin veya deneylerin sağlayabileceğinden daha önce

---

7 Hegel: **Logik** (Mantık), Band III, s. 384 ve 389; 5, 390, 394.

8 **A.g.y.**, s. 390; 5, 396.

9 **A.g.y.**, s. 397; 5, 403.

vardığı durumlar da olasıdır. Ancak bu, matematiksel olarak saptanmış her ölçü ilişkisinin doğruluk ölçütünün gerçekliğin kendisi olarak, başka deyişle ilgili görüngünün (biraz önce değinilen Hegel anlayışı doğrultusunda) nicel konumu olarak kaldığı temel olgusunda herhangi bir değişiklik yaratmaz. Çünkü ölçü ilişkilerinin nicel yanının içkin-matematiksel sergilenişi her ne kadar sonsuz ya da herhalde tüketilmesi olanaksız gibi gözüken bir dizi olasılığı aydınlığa kavuşturursa da, bunlardan hangisinin gerçekte nesnel gerçekliğe uyduğunu matematiğe içkin araçlarla saptayabilmek, olanaksızdır. Belirleyici önemdeki fiziksel-matematik formüllerin durganlar (Konstante) içermeleri, böyle bir sorunsalın varlığına işaret etmektedir. Durgan, doğal olarak özellikle nicel bir yapıdadır; ancak doğrudan doğruya bu durum, ilgili gerçeklik bağlamının tümüyle özgül bir konumunu, özel bir varoluş'un, bir bağıntının vb. nitel bakımdan özellik taşıyan özyapısını sergiler. Bu nedenle Planck —kuantum fiziği alanındaki kendi buluşundan söz ederken— çok haklı olarak şöyle der: «En değişik ölçümler sırasında sürekli olarak ve zorla öne çıkan, kendine ait bir yer alabilmek için giderek direnen, işte buydu, gerçek dünyadan gelen, gizemli bir elçi niteliğindeki bu durgandı.»[10] Demek ki, fiziğin insanbiçimcilikten arındırıcı yöntemlerinin yolundan yararlanarak, salt matematiksel nitelikteki görünüşte sonsuz sayıdaki olasılıklar arasından, gerçek bir varoluşu, bu varoluşun o andaki konumunun nitelikleriyle, her defasında erişilebilecek en yüksek düzeydeki yaklaşıklık içersinde upuygun yansıtan ölçü ilişkisini seçen şey, doğrudan gerçekliğin kendisidir. (Bu arada gerçekliğin kendisinden kazanılmış olan ölçü ilişkisinin matematiksel türetiminin, işlenişinin ve bir formül içersinde dile getirilişinin de büyük bir rol oynaması doğaldır, ama bu, burada alıntılanan temel konumu ne bilgi kuramı açısından, ne de yöntembilimsel olarak değişime uğratır.)

---

[10] M. Planck: **Wege zur physikalischen Erkenntnis** (Fiziksel Bilgiye Giden Yollar), Leipzig 1944, s. 186.

Bu noktada yeniden asıl ereğimize, yani bu ilişkilerin müzik alanında bilinmesine ve saptanmasına yönelirsek, o zaman gerek her iki alan için eşit ölçüde geçerli olanın, gerekse bu alanların temel farklılıklarının vurgulanması gerekir. Yöntembilimsel açıdan ortak olanı Hegel, üstünde durduğumuz gözlemlerinde doğru olarak betimlemiştir. Hegel, müzik üzerine şöyle der: «Tek başına bir ton da anlamını ancak bir başka tonla ve öteki tonlar dizisiyle karşılıklı konumu ve bağlantısı aracılığıyla kazanır; bu bağlantılar çerçevesindeki uyum ve uyumsuzluk, tonun nitel doğasını oluşturur; bu doğa, aynı zamanda bir dizi üstler oluşturan nicel ilişkileri temel alır; bu ilişkiler bir dizi bileşke yaratır ve aynı zamanda da her iki özgül ilişkinin ilişkileri yapısındadırlar; birbirine bağlı her ton, bu ilişkiler içersinde yer alır. Tek ton, hem bir sistemin temel tonudur, hem de öteki temel tonların sistemleri içersinde bir zincir halkasıdır. Armoniler, dışlayıcı yakınlıklar içersindedirler; bunların nitel kendine özgülüğü, salt nicel akışın dışsallığı içersinde eriyip gider.»[11]

Böylece yansıtmanın iki alanı arasındaki, matematikle olan bağıntıları içersinde fizik ile müzik arasındaki önemli ayrıma, ayırıcı karşıtlığa gelmiş bulunuyoruz. Ancak, müziğin nesnesi, yansıtma biçiminin konusu ve bu yansıtma biçiminin nasıl'ını belirleyen özne-nesne ilişkisi yeterince açığa kavuşturulmadan, müzik alanında gerçekliğin yansımasına ilişkin somut bir şey söyleyebilmemiz olanaksızdır. Bu konuyu ele alırken, daha Yunan antik çağında genelde egemen olan görüşten, yani müzik yoluyla yansıtmanın nesnesinin, insanın içselliğinin, insanın duygu yaşamı olduğu görüşünden yola çıkmıştık. Her türlü somutlaştırma girişimi, bu noktadan başlamalıdır. Ancak bu içsellik, insan yaşamının —görece— bağımsız bir alanı olarak, doğrudan ve özgün bir varlığa sahip değildir. Sözünü ettiğimiz içsellik, insanlığın toplumsal-tarihsel gelişiminin bir ürünüdür; ilerde bu içselliğin biçim kazanışının ve belirginleş-

11 Hegel: Lagik (Mantık), Band III, s. 415; 5, 421.

mesinin, müziğin bağımsız bir sanat olarak doğması ve gelişmesiyle tam bir koşutluk gösterdiğini görmek olanağını bulacağız. Daha önce, çalışma ile ritim arasında varolan bağıntıyı, Bücher'in araştırmalarını temel alarak irdelemiştik. Bu irdeleme doğrultusunda, ritmin çalışmanın gerçekleşmesini düzenleyen ve bu nedenle de kolaylaştıran, nesnel işleyişinin ön plana çıkarılması gerekmişti. Şimdi bu olguya öznel açıdan baktığımızda, çalışmanın etkisinin yoğunlaşmasına koşut olarak çabalardaki azalmanın, içselliğin bir özgürleşmesinin, çalışmaya eşlik eden duyumların ve böylece de günlük insanın duygu yaşamının doyasıya yaşanmasının başlangıcını beraberinde getirdiğini görürüz. Çalışmadaki üretkenliğin artırılması, nasıl her şeyden önce dinlenme ve bu dinlenme sonucu insanın çalışma sürecinde daha az zorlanması yoluyla, insanın düşünce dünyasında dış dünya üzerindeki egemenliğin artırılması sonucunu doğuruyorsa, aynı şekilde içsellik alanında da duygu yaşamına daha geniş ölçüde egemen olunmasına yol açar.

Şimdi bu durumu biraz daha yakından gözden geçirmek istediğimiz takdirde, modern önyargılara karşın, her duyumsama ediminin bu edime kaynaklık eden dış dünya ile olan bağıntısının, başka deyişle insanların duygusal tepkilerinin aslında özleri bakımından somut bir yapı taşıdıkları, yani bu tepkilere yol açan nesneler dünyasına ayrılmaz biçimde bağlı oldukları temel olgusunun vurgulanması gerekir. Bu tepkiler içersinde, tepkileri uyandıran nesnelere ilişkin somut anlatımlar zorunlu olarak ne denli az ise, sözü edilen tepkiler içerikleri, yoğunlukları vb. gibi noktalar açısından etkenlerine o denli güçlü biçimde bağlıdırlar; hiçbir duygulanım, hiçbir sevgi ya da nefret duyumu dolaysız ortaya çıkmaz; belli bir kişinin belli bir konumdaki sevgisi ya da nefreti olarak belirginleşir. Korku veya ümit, sevgi veya nefret gibi en önemli duygulanımların ortak noktaları ne denli çok olursa olsun, insanlar tarafından bu tür özgül duygulanımlar niteliğiyle düşünce düzeyinde birleştirici bir kavram paydasına getirilmezden

önce, uzun zaman parçaları boyunca somut, son derece ayrımlaşmış biçimler içersinde varlıklarını ve etkinliklerini sürdürmüş oldukları kesindir. Ve bu birleştirici göstergelerden birinin çatısı altına sokmaya yönelik bu dilsel-kavramsal altalama (Subsumption) işlemine, bu altalamanın heyecanlılık'ın aralarında hısımlık bağı bulunan öbekleri ve altöbekleriyle oluşturduğu duyusal bireşimin önderlik etmiş olması, kendiliğinden anlaşılır bir durumdur. Bu sürece daha önce, dili, nesneler dünyasının dilsel anlatımını irdelerken değinmiş ve —renkler gibi— bu türden görünüşte doğrudan duyusal genelleştirmelerin çok geç ortaya çıkmış oluşuna dikkati çekmiştik. Bu gelişme doğrultusunun iç yaşam için daha yoğun biçimde geçerli olması, kendiliğinden anlaşılır bir durumdur. Çünkü bir dil ne ölçüde ilkel ise, içsel olanı anlatışındaki doğrudanlık o denli zayıftır; bu durumda içsel olan, dolambaçlı bir yoldan, başka deyişle o içselliği uyaran ve belirgin kılan dış dünyanın betimlenmesiyle dile getirilir. Gehlen'in, Madame de Staël'in kendi zamanıyla antik çağ arasındaki karşıtlık üzerine söylediği sözü alıntılaması, yerindedir: «Eskiler, ruhlarını asla yazın'ın bir nesnesine dönüştürmezlerdi.»[12] En eskilere uzanan bilgilerimiz bile —görece olmak üzere— yüksek gelişme evrelerine ilişkin bulunduğundan, en başlarda bu durumun henüz belirgin biçimde egemen olduğu çıkarımı, kendini zorunlu olarak benimsetmektedir.

İnsanın iç dünyasındaki yaşamın, duygulanımların, duyumların vb. mimesisi olarak müziğin bizim için önem taşıyan özellikleri, sihirli bir örtünün altında, sihirli bir hedefin —deyiş yerindeyse, teknik nitelikteki— yardımcı araçları olarak, zaman içersinde estetiğin bağımsızlığına doğru gelişir. Bu arada bir noktanın hemen başlangıçta belirtilmesi gereklidir: Müziğin mutlak anlamda kendi başına kalmışlığı çok uzun süreli bir gelişmenin sonucudur; müziğin, mimesis niteliğindeki başkaca betimleme biçimlerinin

12 Alıntı için bak. Gehlen: **Urmensch und Spaetkultur** (İlk İnsan ve Geç Dönem Kültürü), Bonn 1956, s. 127.

(dansın, söz'ün) eşlik edeni (aslında: estetik açıdan yön verici örgütleyicisi) olmaktan çıkması için, aradan çok uzun bir sürenin geçmesi gerekir. Ancak, müziğin bu arı ortaya çıkış biçimini ve bunun toplumsal-tarihsel koşullarını ele almazdan önce, müziğin ilk işlevini biraz daha yakından gözden geçirmemiz zorunludur, çünkü müzik alanındaki mimesis'in aslında ne olduğunu gerçekten anlamamıza yarayacak olan yol, ancak bu yapıldıktan sonra açılmış sayılır.

Önce ritim üzerinde duracak olursak, önümüzde üç tür görüngü bulunmaktadır. İlk görüngü, canlıların ritmik devinimleridir; bunlar —koşulsuz ya da tam olarak saptanmış koşullu tepkelere dayanmaları fark yaratmayan—, çevreye uymayı kolaylaştıran, ilgili hayvanın bu dünya karşısında gösterdiği tepkiyi daha etkin kılan, biyolojik temeli bulunan olgulardır; ancak bu olgular, hayvanın yaşamının bütünü bakımından herhangi bir sonuç doğurmaz. İkinci görüngü, çalışma sırasında oluşan ritimdir; bu ritim, çalışmayı dış dünya karşısında gösterilen, salt biyolojik nitelikteki her tepkiden ayıran nitel sınırın damgasını taşır. Çünkü bu ritim aracılığıyla insanoğlunun güttüğü bir amacın, başka deyişle çalışmanın kolaylaştırılması ve etkisinin yoğunlaştırılması amacının yararına, uzamsal-zamansal bir süreç belirli olarak örgütlenmiş olur. Burada ağırlık noktası, örgütleniş üzerinde toplanmıştır, çünkü bu ritim, artık «doğal» bir ritim olmayıp, «yapay» bir ritimdir; bu ritim, çalışma süreci bakımından en elverişli hareketlerin, bunların zaman içersinde birbirlerini izleyiş sırasının vb. çalışanı en az yoran el hareketleriyle bir uyum içersine sokulmasından doğar. Çalışmanın gerçekleştirilmesinin böylece kolaylaştırılmasının hoş duyumlara yol açması, doğal bir sonuçtur, ancak nesnel hedefleme bakımından bir yan ürün niteliğindedir. Bilinçli örgütlenmişlik doğal olarak —ne ölçüde kendiliğinden ya da bilinçli olduğu önem taşımaksızın— çalışan özneyi de etkiler; bu etki, önce ritmin, o ritme eşlik eden şarkı aracılığıyla daha kararlı biçimde vurgulanması yönünde gerçekleşir; Bücher'in belirttiği gibi, sö-

zü edilen şarkıların başlangıçta büyük bir olasılıkla herhangi bir metni bulunmamaktaydı ve şarkı yalnızca çalışmayı doğrudan yansıtan duyumları ses aracılığıyla dile getiriyordu. Bugün elimizde bulunan en eski çalışma şarkılarının metinleri görece olarak çok daha geç dönemlerden, ilk komünizmin çözülüşünü izleyen, kölelerin çalıştırılmaya başlandığı dönemlerden kalmadır. Her türlü yanlış anlamanın önüne geçmek için belirtelim ki, burada yalnızca eklemlenmiş (Artikulation) sözlü anlatım söz konusudur. Daha önceki bir dönemde, örneğin eşlik eden çalgılar aracılığıyla çalışma sürecinin müzik ve mimesis yapısı içersinde somutlaştırılmış olup olmadığı sorusu, burada önem taşımamaktadır. İrdelediğimiz aşamada salt çalışma ritmi artık eklemlenmiş sözcüklerle, bunların müzikal eşliğiyle dile getirilmektedir; bu sözcüklerle günlük insanın özgül bir çalışma karşısındaki konumu, yaşamında bu çalışmanın bütünüyle, çalışma koşullarıyla ve ilişkileriyle kendisi arasındaki öznel bir ilişki, duyumların mimesis'in içerikleri niteliğiyle ortaya çıkmaktadır. Her iki aşama arasında varlığı düşünülebilecek ve ezgi ile uyumun ortaya çıkışı bakımından son derece önem taşıyabilecek geçişlere, bildiğim kadarıyla, rastlanmış değildir.

Demek ki çalışma şarkılarının daha gelişmiş olan evresi, artık üçüncü aşamanın, yani gelişmiş mimesis aşamasının açık belirtilerini taşımaktadır. Bu öğe, bütün ilkel toplumlarda müziğin öteki uygulama alanı bakımından, yani dansta çok daha çarpıcıdır. Çünkü dans, daha en baştan ilk insanın yaşam içersindeki en önemli etkinliklerinin (savaş, av, hasat vb.) bir yansıtma biçimi olarak, açıkça mimesis yapısındadır. Bu konu üzerinde daha önce başka bir yerde ayrıntılı olarak durmuştuk; burada ise dikkatimizi, mimesis özyapısı herhangi bir açıklamayı gereksinmeyen danstan çok, kendiliğinden estetik öğeye dönüşen, insana yönelik ve uyandırıcı yapısıyla müziğin rolü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Burada önemli bir olgunun özellikle belirtilmesi gerekmektedir: Dansta mimesis yoluyla yansıtılan davranışların çok büyük bir bölümü, günlük yaşamda,

çalışmanın çoğu türleri gibi, daha önce bir ritme bağımlı kılınmış olan davranışlar arasında yer almaz. Böylece elde edilen becerilerin örneğin avda veya savaşta oynayabilecekleri türden önemli bir rol, bu alanlarda, amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda oluşan hareketler, yaşamda değişmez ve hep yinelenen bir ritmik düzene bağımlı olamaz; demek ki bunların dansta gerçekleşen ritmik düzeni, birincil olarak mimesis özyapısı taşıyan, çalışma tekniğine ilişkin, amaca uygunluk ilkesi doğrultusundaki hedeflerce değil, ama uyandırıcı nitelikteki hedeflerce belirlenen bir düzendir. Gelgelelim mimesis yapısında olanın bu önceliği (tohum atmak, biçmek gibi) gerçekte ritmikleşmiş çalışma süreçlerine de ilişkindir. Çünkü çalışmanın kendisi için doğallıkla geçerli olan kural, her bir çalışma türünün kendi özgül yapısından kaynaklanan bir ritme sahip bulunmasının zorunlu oluşudur; demek ki bu çalışmalarda ne değişik hareketler arasında ritmik bir bağlam, ne de bir hareketten ötekine ritmik geçişler olabilir; her çalışma süreci teknik nedenlerden ötürü kendi başınadır ve kendine özgü bir ritim taşır. Ancak, daha önce dansa ilişkin bir çözümlememizde, her bir dansın —insana özgü hareketlerden yana sergilenen yapı ne denli çeşitliklik gösterirse göstersin— büyüden kaynaklanan toplumsal görev doğrultusunda bir bütün oluşturmakla yükümlü olduğunu göstermiştik. Büyüdeki hedeflemenin de uyandırıcı etkiyi, en azından varlığı kesinlikle gerekli bir öğe niteliğiyle, resmi ve dolaysız bir gösterge, bir ölçüde aşkın güçlerin etkilenmesinin duygusal güvencesi niteliğiyle kapsamına alması nedeniyle, sözü edilen yükümlülük daha da artmaktadır. Bütün bunlardan ortaya, bir bağlam oluşturan bir dans öbeğinin müzik ve mimesis aracılığıyla işlenmesi çıkmaktadır; böyle bir durumda ritim açısından bile çalışmaya oranla tümüyle yeni görevler söz konusu olmaktadır: Bunlar, birbirinden nitel bakımdan ayrılan —ve ayrılıklarını koruyan— hareket bütünlerini yalnızca tutarlı biçimde birbirine eklemek değil, ama gerilimleri ve gevşemeleri kışkırtıcı bir biçimde birbirinden ayırmak, bu dinamik bağlamları bir doruk nok-

tasına doğru götürmek, bütün'ü bu dorukta oluşturmak görevleridir.

Kökeni henüz doğrudan doğruya büyüde yatan ve uzun süre yalnızca kendiliğinden yapıda, bilinç ürünü olmayan estetik kurallar içeren bu hedeflemenin, yalnızca hareketlerin ritmik bir düzene sokulmasıyla sınırlı kalamayacağı açıktır. Birbirinden çok değişik etkilerin mimesis yoluyla uyandırılması gerektiğinden, eşlik eden müzik, başka deyişle, bu eşlik ediş aracılığıyla ve eşlik etme sürecinde somut mimesis'i örgütleyen müzik, kendi içersinde mimesis öğelerini geliştirmek zorundadır. Çünkü bir mimesis olgusu, ancak bu öğeler aracılığıyla iç yapısı açısından tam bir yetkinliğe, içkinlikten organik biçimde gelişen, içerik bakımından zengin bir düzene ulaştırılabilir. Ezgi ve uyum, olaylara eşlik eden duyumların mimesis niteliğindeki anlatım biçimleri olarak ortaya çıkarlar. Demek ki henüz sanat olarak bağımsız bir kendiiçinlik'in düzeyine varacak denli olgunlaşmamış olan müzik, uyandırıcı bir estetik ilke niteliğiyle kendi içkinliğinin dışında kalan alanlarda etkili olabilmek için en özgün kurallarını kendi içersinde oluşturmak zorundadır. Bu durum en açık biçimde yine ilkel dansta görülebilir. Çünkü dans yalnızca ilke olarak değil, ama günlük dinlenmenin bir dışlaşma biçimi olarak da, müziğin bu örgütleyici işlevi olmadan varlık kazanamaz. Müziğin kendisi, bir çözülmeyi belli ölçüde gerçekleştirebilir; örneğin modern müzikte, müzikal olarak işlenmiş dans biçimleri kendilerini asıl danstan giderek özgür kılmakta ve dansı belli bir duygu içselliğini dile getirmek için, salt motif temeli olarak kullanmaktadırlar. Ama dans, kendisini müzikten asla ayıramaz; dans, köy kökenli çok sayıdaki dans törenlerinde bugün de süregelen durumun aksine, önemli yaşam olaylarının mimesis yoluyla somutlaştırılması olmaktan çıktıktan ve günlük yaşamda salt bir eğlence aracına dönüştükten çok sonra bile, bu müziği örgütleyici biçimde temel alış konumu son bulmaz.

Oysa ilk zamanların şimdi müzik ile olan bağıntısıyla ilgilendiğimiz dansı, günlük yaşamın korunmasının ve sür-

dürülmesinin, düşmanlara karşı savunulmasının ve bu yaşam içersinde yer alan olayların vb. mimesis'i niteliğindeydi. Bu nedenle müziğin örgütleyici işlevi, yinelenen hareketleri ritmik olarak düzenlemekle sınırlı kalamazdı. Dramatik nitelikte, ama sessiz bir olayın değişen iniş ve çıkışları, değişimlerden yana zengin yoğunlaşmaları, duraklamaları vb. içersinde müzik, yalnızca bu uyandırmayı başlatan düzeni gerçekleştirmekle yükümlü olmayıp, aynı zamanda bu olay içersinde bulunan, salt hareketlerin diliyle doyum noktasına ulaşması olanaksız duygu yükünü de uyandırıcı biçimde bir anlatıma kavuşturmak zorundadır. Dansla müzik arasında böyle bir bağın, bilindiği gibi, bütün ilkel kültürlerde kendiliğinden —herhangi bir estetik bilinçlilik bulunmaksızın— kurulmasının, olayın özünde yatan nedenleri vardır. Çünkü insanın hareketleri, doğal olarak henüz eklemlenmemiş içselliğin bütününü içinde taşır. Bu içsellik, daha önce gösterdiğimiz gibi, resim ve heykeltraşlık alanında belirginleşir; resim ve plastik sanatları bu içselliği salt görünebilirliğiyle kapsayıp, estetik bakımdan bir temele dayanan, varlığı kesinlikle gerekli, salt bir nesnelik niteliğiyle yansıtırlar. Zamanın akışının bu sanatların bağdaşık ortamlarınca estetik olarak kesilmesi, geçmişin ve geleceğin «sonsuzluk» düzeyine çıkarılmış bir şimdiki zaman'a mutlak anlamda yerleştirilmesi, bir gerilimin doğumuna yol açar; bu gerilim aracılığıyla belli (görsel) ve belirsiz (salt içsel) nesnelik arasındaki sanatsal uyum etkin olabilir. Buna karşılık insanın belli bir anlatımı amaçlayan hareketleri yaşamda nasılsalar, öyle kaldıkları takdirde, yani öncelenmiş bir gelecekten ortaya çıkıp —anımsanmış ya da unutulmuş— bir geçmişte yitip giden, sürekli hareket halinde, hızla geçen anlar olarak kalırlarsa, o zaman İç ile Dış'ın biraz önce anlatılan bütünleşmesine asla kavuşamazlar. Salt hareketin, salt görsel dışsallığın bir anlamsızlık doğrultusunda yozlaşmaması, içselliğin açıkça ve eklemlenmiş olarak biçim kazanmasına bağlıdır. Hebbel, pandomim konusunda hem şakacı, hem de iğneleyici bir ifadeyle: «Sağır ve dilsizlerin çıldırması» demiştir.

Yaşamda bu ilişki, bir ölçüde kendiliğinden rayına oturur. Sözlü anlatımdan yoksun hareketlere doğal olarak hep rastlanır; ancak bunların sözlerle anlatılan Önce'nin ve Sonra'nın sürekliliği içersinde o denli belirgin bir yeri vardır ki, jeste ait olan içsellik «kendiliğinden» açık bir anlatıma kavuşur, ya da bu içsellik, olası çokanlamlılığı içersinde, olayların akışı ve durum aracılığıyla yeterli gerekçeye kavuşmuştur. Burada dramatik mimesis'ten ayrıca söz etmeye gerek bulunmamaktadır, çünkü içsellik içersinde bu tutum açıkça ortadadır. Dansta ise durum, tümüyle farklıdır. Dansta akıp giden hareketlerin «arkasındaki» içselliğin kendini sözlü anlatım olarak eklemlendirmesi olanaksızdır. Tarihsel olgular, bu eklemlenmenin her yerde dansa, dansın hareketler dramına «eşlik eden» müzikle meydana geldiğini göstermektedir. «Eşlik eden» sözcüklerini tırnak içine aldık, çünkü burada yalnızca bir eşlik edişten daha farklı bir şey, nitel bir fazlalık söz konusudur. Burada ortaya bütünlük taşıyan bir mimesis oluşumu çıkmakta ve bu oluşum içersinde yansıtmanın birbirine karşıt iki türü, yeni bir bütün içersinde erimektedir: Bir yandan yaşam olaylarının görünür biçimde ve hareketli, dans yoluyla yansıtılması ki, bu yansıtma içersinde eyleme neden olan ve eylemin neden olduğu duyumlar zorunlu olarak belirsiz kalır; öte yandan ise duyumlara ilişkin ve birincisiyle tümüyle örtüşen bir mimesis; bu mimesis içersinde de, yine zorunlu olarak, mimesis'in nesneleri belirsiz kalır. Demek ki her iki sanatın birbirine kenetlenmesine ilişkin estetik olanak, mimesis tarafından belirlenmektedir. Her iki sanatın yukarda belirtilen anlamda tamamladıklarını ve karşılıklı olarak desteklediklerini açıklamak, çok kesin bir söylem olmaz. Burada daha çok mutlak anlamda bir birbiriyle karışıp erime olgusu söz konusudur; bu olgu içersinde duyumların zaman içersindeki akışıyla, bu akışın uzam içersinde ve hareketler aracılığıyla görünür olması, ayrılmaz bir bütündür.

Bizi ilgilendiren olgu, müziğin kendisine başlangıç evresindeki her kültürün toplumsal-tarihsel koşullarının zo-

runlu olarak yükledikleri bu işlevi, yalnızca iç yaşamın mimesis'i niteliğiyle yerine getirebileceğidir. Sanat felsefesinin görevi, bu arada geçerlik kazanan kategorik bağlamları gözler önüne sermektir. Müziğin şimdi anlatılan düzenleyici işlevinin, aslında zamansal bir işlev olmasının gerekliliği, kendiliğinden anlaşılır bir durumdur. Dans edenlerin hareketlerinin ve jestlerinin uzamsal-görsel, anlatımsal düzeni koreografi tarafından kurulur; ama bu düzen, her zaman müziğin düzeninden bağımlıdır. Bu bağımlılık kesinlikle bir rastlantı ürünü değildir; dansın hareketle gerçekleşen mimesis'i, uyandırılması öngörülen duygu içeriğinin hizmetinde bulunduğundan, son aşamada mimesis bakımından düzenleyici nitelik taşıyan ilkeyi bu duygu içeriğinin belirlemesi doğaldır. Böylece uzamsal-zamansal bir bağdaşık ortam, yani dansın bağdaşık ortamı, salt zamansal nitelikteki müziğin bağdaşık ortamının egemenliği altına girmektedir. Bu ilişkiler, görece nitelikte olmak üzere, anlaşılır ilişkilerdir; güçlük, müziğin kendisine mimesis olarak bakmamız gerektiğinde başlar. Bu arada müziğin yansıtma özyapısının gerek antik çağda, gerekse antik çağın ardından aydınlanma dönemine değin ne kadar doğal sayıldığını düşünürsek, günümüzdeki karşı çıkışın felsefe temellerini araştırmanın zorunlu olduğunu anlarız. Böyle bir çözümleme hem mimesis'in özünü genelde, şimdiye değin elde edilen sonuçların sınırlarını da aşan bir kapsamda aydınlatmak bakımından, hem de müzik yoluyla gerçekleşen mimesis'in özgül yapısını daha iyi anlamak bakımından elverişli olduğundan, yukarda sözünü ettiğimiz araştırma daha da yararlı bir nitelik kazanmaktadır.

Bu noktada ortaya çıkan ilk nedeni uzun zamandan beri bilmekteyiz: Bu neden, yansıtmanın fotokopiyle özdeş olduğu görüşüdür; bu görüşten, —bu temelsiz savın haklı olarak tartışılabilirliğine karşın— sanatın, özellikle de müziğin mimesis özyapısının çürütülmesi sonucu çıkarılmaktadır. Şimdiye kadarki açıklamaları yinelemeksizin (ama bu açıklamaları önemle anımsatarak) şunu söyleyebiliriz: Bu tür kanıtlamalar çoğunlukla özgün ile yansı arasındaki

benzemezliğe yollamada bulunurlar; bu bakımdan bizim olayımızda, nesnel yanda belli, sayısal bakımdan tam olarak saptanabilen titreşimlerin, buna karşılık öznel yanda işitsel algıların ve bunlara eşlik eden, bunlara bağlı duyumların varlığına yollamada bulunulmuş olmaktadır. Bu doğrudan benzemezlik, hiç kuşkusuz bir olgudur; bu olgu kendini en açık biçimde dış dünyanın insanlar üzerinde yarattığı, doğrudan psikolojik nitelikteki etkilerde gösterir. Örneğin bir ormanı ya da çayırı algılamamızı sağlayan yeşil renk, bu algılara yol açan titreşimler bütününe hiç kuşkusuz benzemez. Bu durum, önemli bir araştırmacı olan Helmholtz'u bile —tasarım ile tasarımlanan arasındaki mutlak ayrışıklığı vurgulayarak—, bu algılarda salt «simgeler», başka deyişle uygulama alanında kendilerini kanıtlamaları gereken geleneksel göstergeler saymaya götürmüştür. Bu sav, tümüyle yansıtmanın felsefi sorununun yanından geçip gitmektedir. Çünkü yansıtma ister idealist, ister materyalist görüşle ele alınsın, başka deyişle, burada ister idea ile yansı arasındaki ilişki, ister maddi nesne ile yansı arasındaki ilişki söz konusu olsun, burada hiçbir yansıtma öğretisi bir bütünlüğe, kesin bir örtüşmeye, tekçi (monist) bir bağdaşıklık konumuna kavuşamamaktadır; dahası, özgün ile yansının karşılaştırılması, bunlar arasında varolan, ortadan kaldırılması olanaksız ikilik, her türlü yansıtma kuramının felsefi temelini oluşturmaktadır. Helmholtz'un —Kant'ın kendinde şey sorunundaki tutarsızlığının bir yinelenmesi niteliğindeki— tutarsızlığı, bu araştırmacının bir yandan duyular yoluyla algılananları salt «simgeler» olarak, yani geleneksel göstergeler diye görmesi, ama öte yandan da bunları nesnelerin üzerimizde yarattığı etkilerin zorunlu sonuçları saymasıdır. Gelgelelim örneğin yeşil renk, bilinçte belli bir titreşim sayısına fizyolojik bakımdan zorunlu bir tepki olarak ortaya çıktığı takdirde, o zaman bu görüngünün insan ruhundaki bir yansısından başka ne olabilir ki?

Yansıtma, diyalektik materyalizm anlamında, tükenmez, sonsuz bir nesneler dünyasına salt bir yaklaşım diye,

anlaşıldığında, pozitivist doğrultuda yansımanın yerine geleneksel göstergelerin konulmasının savunulmasındaki olanaksızlık daha da açık biçimde ortaya çıkar. Dolaysız-fizyolojik yansımada bile bir karşı kanıt niteliğiyle hizmet göremeyen durumun, yani «benzerlik»in eksikliğinin, nesnel gerçekliğin yansıtılması gibi daha karmaşık bir düşünce süreci açısından böyle bir hizmeti yerine getirmesi, daha da zayıf bir olasılıktır. Bu genel yapının, gerekli değişikliklerle, sanatın insanbiçimleştirici yansıtması için de geçerli olduğu, açıktır. Yansının, dış dünyadan gelen ve bu yansıyı doğrudan oluşturan uyarıcıyla, başka deyişle ilkgörüntüyle olan «benzerlik»inin ortadan kaldırılması sonucu, insanda insan türünün nesnel varoluşunun özüne yönelik, yani bu varoluşun temel öğelerinden birini doğru biçimde yeniden üreten bir yansıtma gerçekleşmektedir. Bu arada «benzerlik» sorunu, diyalektik bir kesinlik ve derinlik kazanmaktadır: Sanat yapıtının günlük yaşamın dolaysızlığını ortadan kaldıran ve yeniden kuran yeni dolaysızlığı, bir açıdan sanat yapıtınca biçimlendirilmiş olanı, günlük yaşamın yansıtılan «model»inden çok uzaklaştırır; dahası, —doğrudan bakıldığında— yaşamda bir örneği bulunmayan fantastik bir dünyayı betimleyebilir. Bir başka açıdan ise, sanat yoluyla yansıtılan ile insanlığın gelişmesinin nesnel gerçekliğinin temel öğeleri arasındaki «benzerlik», böylece yaşamın başka alanlarında olduğundan çok daha güçlü biçimde vurgulanmakta ve uyandırıcı etki yaratmaktadır.

«Benzerlik»in diyalektiğinin özellikle müzikte en sivri ve çarpıcı biçime kavuşacağının herkesçe anlaşılır olmasına karşın, şimdi ele almış olduğumuz şıkta müziğin yansıtma karakterinin başka sanatlarla birlikte irdelenmesi gerekmiştir. Ancak, eğer çağımızın felsefe alanındaki ikinci önemli önyargısına bir göz atacak olursak, müziğin özgül yapısına daha çok yaklaşabiliriz: Bununla, zaman sorununu dile getirmek istiyoruz. Zaman'a ilişkin bugünkü —yanlış— görüş, temelde Kant'ın bilgi kuramınca belirlenmektedir. Bilindiği gibi Kant, «Transzendental Estetik»inde

zamanı —uzam gibi—, hem nesnelerin kuramsal kavranabilirliği sorunundan ayrı olarak, hem de, daha dar olan bu çerçeve içersinde, insanın duyarlığının kendine özgü, bağımsız önselliği olarak alır; bu nedenle zamanın belirleyici çizgileri, uzamınkilerden kesin biçimde ayrı kalmak zorundadır. Şimdi Kant'ın bizi şu anda ilgilendiren soruyla doğrudan bağıntılı olan önemli düşüncelerini alıntılıyoruz: «Zaman, iç anlamın, başka deyişle kendimize bakışımızın ve iç konumumuzun biçiminden başka bir şey değildir. Çünkü zaman, dış görüngülerin belirlenimi olamaz; zaman, bir biçime, konuma vb. ait değildir; buna karşılık bizim iç konumumuzdaki tasarımların ilişkisini belirler.»[13]

Sanatın tapıncaklardan arındırıcı işlevi üzerinde dururken, uzam (mekân) ile zamanın nesnel bakımdan ayrılamazlığına atıfta bulunmuş ve bunların bilinçten bağımsız olan yapılarının, nesnel gerçekliklerinin estetik düzeyde yansıtılmaları sırasında zorunlu olarak derin etkiler doğuran sonuçlara yol açacağını belirtmiştik. O zaman söz konusu olan şey, uzam ve zamanı her yerde birbirine ait sayan, aynı zamanda da hareketli maddenin «gölgesi» altında gören o yapaylıktan uzak, doğal görüşün iç yapısındaki haklılığı Kant'ın görüşü karşısında geçerli kılmaktı. Hegel felsefesi, bu yaşam duygusuna felsefi bir temel kazandırdı. Hegel felsefesinin, Kant'ın yaptığı gibi, uzam ve zamanı bilgi kuramına girişte soyut öncellikler olarak değil, ama doğa felsefesine giriş niteliğindeki genel gözlemler çerçevesinde araştırması bile, bu ayrımın odak noktasını göstermeye yeterlidir: Zaman sorununu, uzam, madde ve maddenin devinimleri sorunundan ayırarak mantıklı, gerçeğin olgu bağlamlarına uyan bir doğrultuda ele alabilmek, olanaksızdır.

Kant ile Hegel'in karşılaştırılmasından —birbirleriyle sıkı sıkıya bağıntılı— iki karşıtlık ortaya çıkar: Bir yandan nesnel ya da öznel nitelikteki zamanın, öte yandan da boş

---

13 Kant: **Kritik der reinen Vernunft** (Salt Aklın Eleştirisi), Reclam, s. 60.

olan, içi boş bir «kab»ı andıran, veya nesne bakımından dolu olan, başka deyişle soyut ya da somut zamanın karşıtlığı. Her iki ikilemde Kant'ın etkisi altında kalmış tutumun doğrudan sonucu, zamana ilişkin yaşantının yorumunda tümüyle «arındırılmış» içselliğe götürür. Bu durumda, sanki her nesnelik, dahası bu nesnelik içersinde özne ile nesnenin her karşılaşması ortadan kalkmış, varlığını yitirmiş, sanki nesnelerin nesnelikleri yalnızca uzamın öncelliğinden (ve anlıkla usun nesneler üstünde gerçekleştirdikleri, biçimleyici eylemden) doğabilirmiş gibi bir temel anlayış ortaya çıkmaktadır. Burada öznenin zamana ilişkin yaşantısıyla zorunlu olarak gittikçe daha çok özdeşleştirilen zaman içersinde (Kant'ta bu özdeşleştirme, doğal olarak henüz yön verici bir yoğunlukta değildir) karşımıza kendinde akış'tan kaynaklanan, giderek daha gizemli nitelik kazanan bir güç çıkmaktadır; bu güç içersinde, yaşanmış anda varlık taşırmış gibi gözüken her şey kurtarılamayacak biçimde yitip gitmektedir. Eşlik eden duygu vurgusunun, genç Hofmannsthal'deki gibi, hüzünde, ya da Bergson'daki gibi, evrenin gerçek ve maddesiz özünü kavramanın coşkusunda odaklaşması fark etmez: Zaman ve zamansallık, gerçek maddi dünyadan giderek ayrılmakta, salt öznellik içersinde, bu öznelliğin çevresinden tapıncaklaşmış biçimde kopmuşluğu ve yine bu öznellikle tapıncaklaşmış bir karşıtlık içersinde, sözü edilen dünyadan ayrılmış, bağımsız bir varoluşun vurgusunu daha yoğun bir düzeyde taşımaktadırlar. Zaman içersinde kendini zorunlu olarak gerçekleştiren akış bir uçuruma dönüşmektedir; bu uçurumda ya tüm nesneler hiçbir iz bırakmaksızın yitip gitmekte, ya da, en iyi olasılıkla, öznenin, belleğin, anımsamanın yine gizemli nitelikteki, salt içsel eylemiyle, salt öznel ve yalnızca özneyle bağıntılı bir biçimde, tıpkı Dante' nin Araf'ında olduğu gibi, varlık ile hiçlik arasında bir gölge-varoluş'u sürdürmektedir. Böylece zamana ilişkin, ayrıksı ve öznenin sınırları içersine kapatılmış anlayışla bağıntılı olarak, bir tür ruhsal duygu tekbenciliği ortaya çıkmaktadır.

Müzik kuramı için zamana ilişkin bu tür bir öznelleştirmenin ve nesnesiz kılmanın en uç anlatımı, salt biçimciliktir. Kant, müziği «duyumların güzel bir oyunu» sayar, metinsiz müzik ona göre «arı» güzelliğin («bağlı» olmayan, nesnel olarak belirlenmemiş güzelliğin) alanına girer; başka deyişle bu tür müzik, Kant'ın kendi sözcükleriyle, «à la grecque resimlerle», «çerçeveleri süsleyen yapraklarla», ya da «duvar kâğıtlarıyla» aynı öbeğe girer.[14] Zaman kuramı bizim açımızdan bu sorunun çözümü için itici güç yerine geçen Hegel bile «Estetik»inde zaman zaman salt işitselin zamansallığını, müzikal-estetik davranışın nesneden yoksunluğuyla, dahası bu nesneden yoksunluğun estetik özüyle düşünce düzeyinde birleştirmekten kendini alamaz. Hegel'in zamana ilişkin kendi diyalektik anlayışından bu dönüşü, onu duyma'nın «görme'den daha tinsel olduğu» yolundaki ortaçağa ait tezi yenilemeye götüren idealizmiyle çok sıkı bağlıdır. Buna uygun olarak Hegel, müzikten söz ederken, müzik alanında, güzel sanatlardaki durumun tersine, tat alan özne ve nesnel yapıt ayrımının kesin ve kalıcı olmadığını belirtir; Hegel'e göre «müzikte gerçek varlık (nesnenin duyusal varlığı, G. L.), bu varlığın doğrudan nitelikte bir zamansal akış içersinde yitip gider... Bu nedenle müzik, artık hiçbir nesnenin karşısında bulunmayan bilinci egemenliği altına alır...».[15] Neyse ki Hegel, bu konuda tutarlı değildir ve bu anlayışı saçma sonuçlarına varana değin işlemez.

Oysa, daha önce de belirttiğimiz gibi, özellikle Hegel'in uzam, zaman, madde ve devinim'in ayrılmaz birlikteliğine ilişkin kuramı, müziğin kendine özgü yapısını doğru kavramak için izlenebilecek tek yoldur. Daha önceki açıklamaları anımsamak için, dans ile müziğin oluşturduğu bağlamı düşünelim. Hegel, fiziğe giriş niteliğindeki düşüncelerini dile getirirken «Devinim, süreçtir, zamanın uzama ve

---

14 Kant: **Kritik der Urteilskraft** (Yargı Gücünün Eleştirisi), paragraf 51 ve 16.

15 Hegel: **Aesthetik**, Band X, III, s. 148; 15, 153 vd.

uzamın zamana dönüşmesidir: Buna karşılık madde, durağan özdeşlik olarak, uzam ile zaman arasındaki bağıntıdır»[16] demekle, ritmin yine daha önce sözü edilmiş olan uzamsal-zamansal özyapısını felsefe düzeyinde kesin bir gerekçeye kavuşturmuş olmaktadır. Bu kategorilerin birlikteliği yaşamı belirler, bu kategoriler çalışma içersinde belirgin bir biçime kavuşur ve bunların müzik aracılığıyla gerçekleştirilen sürdürülüşü, Hegel'in doğru olarak kavramış bulunduğu temel konumun yalnızca —doğal olarak salt nitel— yoğunlaştırılması anlamını taşır. Zamanın en soyut biçimi bile uzam, madde ve devinimi bir yana bırakamaz. Hegel'e göre bu durum, zamanın belirlenimlerinin «varlık'ın ve hiçlik'in birliği» olmasında belirginleşir. Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek, bir yandan, her biri ayrı ayrı olmak üzere, bu karşıtlığın birliğini oluştururlarken, öte yandan da birbirlerinden meydana geliş ve geçiş bakımından ayrılırlar. Hegel'in hizmeti, gerek nesnelliği, gerekse nesneliği bütün bu bağıntılar içersinde vurgulamasıdır. «Geçmiş, dünya tarihi olarak, doğa olayları olarak gerçekten olmuştur, ama kendisine eklenen olmama'nın belirleniminden bağımlıdır», buna karşılık —felsefe açısından— «gelecek'te olmayış, ilk belirlenim(dir), anlık ise, zaman bakımından olmamakla birlikte, daha sonraki belirlenimdir.» Bu durumda şimdiki zaman —soyut düşünüldüğünde— yalnızca bir «olumsuz bütün»dür, salt şimdi'dir, ve bu anlamda şöyle denebilir: «Varolan, yalnızca şimdiki zaman'dır, Önce ve Sonra değildir; ama somut şimdiki zaman, geçmişin ürünüdür ve geleceğe gebedir.»

Hegel bu gözlemlere: «Böylece hakiki şimdiki zaman, sonrasızlıktır»[17] diyerek son verdiğinde, anlatımı ilk duyuşta aşırı idealist, neredeyse mistik gelir. Oysa, kendinde'yi bir bizimiçin'e dönüştürebilecek tek yolun, geçmiş'in ve gelecek'in şimdiki zaman düzeyine yükseltilmesi olduğu, yaşamda bile belirginleşir; bu arada varolmayan, zorunlu

16 Hegel: **Enzyklopaedie**, paragraf 261, ek; 9, 60.

17 Hegel: **A.g.y.**, s. 259, Zusatz; 9, 55.

saptanmışlığıyla kendinde'ye değil, ama yalnızca bizim-için'e dönüştürülebilir; böylece bu sonrasızlık, eleştirel olarak bakıldığında, zorunlu ve nesnel gerçekliği doğru yansıtan, ama salt öznel bir kategori olarak kalır. Nesnenin özü tarafından zorunlu olarak belirlenen bu özyapıyı, sanatsal ve özellikle de müzikal yansıtma da edinmek zorundadır. Bu konuda müziğin benzer-uzamı'na ilişkin daha önceki gözlemlerimizi anımsatmak isteriz; bu uzamı o zaman da öznel diye nitelendirmiştik. Müzikteki (ve aynı zamanda yazın'daki) benzer-uzam'ın bu öznel yapısı, müziğin geçerliğinin nesnelliğini estetik bakımdan da ortadan kaldırmaz. Çünkü, o zaman da gösterilmiş olduğu üzere, zaman bakımından birbirinden ayrılmış nesneliklerin yanyana varlıkları, başka deyişle zamanın akışının öznel bakımdan ortadan kaldırılması, sanat yapıtının bir bütün niteliğiyle etkin olmasının varlığı kesinlikle gerekli koşuludur. Demek ki estetik etkinin bir koyut'u (Postulat) olarak, benzer-uzam'ın öznel zorunluluğu içersinde saptanması, tümüyle haklıdır. Yapılması gereken şey, bu istemin ardında nesnel bakımdan gerekçesi bulunan bir zorunluluğun da yattığını görebilmektir: Bu zorunluluk, zamanın estetik yansıtılması içersinde kendini kabul ettirmek durumunda olan somut ve nesnel yapısıdır. Hegel'in, bir sonrasızlık olarak şimdiki zaman üzerine söylemiş olduğunu ve bizim buna ilişkin yorumumuzu bir kez daha düşünelim. Müzik alanında biçimlenen şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek —başlangıçtaki özlerini yitirmeksizin— yaşanmış bir yanyanalığa dönüştürülürlerken, gerçekten de bir zamansal içerik, zamanın öznel bakımdan ortadan kalkması niteliğini alırlar. Ancak bu edim nesnel ve somut zamanın kendinde niteliğiyle özünde yatanın, başka deyişle bu zamanın uzamla ve bu uzam içersinde devinen madde ile olan, kopmaz ve zaman bakımından bir varlık koşulu niteliğindeki birlikteliğin yalnızca bir yansıtılması, öznel bir gerçekleştirilişi olduğundan, öznelci bir başına buyrukluğun her türlü izini yitirir. Gerek Pindaros anlamında, gerekse —duyumlar dünyasının, bu duyumlara kaynaklık eden dış dünya-

dan, ilkine mutlak bir yaşam sağlamak amacıyla ayrıldığı— antik çağ anlamında, mimesis'in mimesis'i olarak müzik alanında, dış dünyanın nesnel yapısıyla bu biçimsel ve öznel yeniden bağıntı kuruş, hakiki içselliğin kurtarılması yolunda bir vurgulama niteliğini kazanır; bu içselliğin müzikte kendine gelmesinin nedeni, müziğe her şeye üstten bakan, görünüşte salt kendiiçin varolan bir varoluş kazandırmak değil, müziğin insanlık bağlamındaki ilişkilerini bir içsellik evrenine dönüştürmektir.

Bu noktada, Hegel'in üzerine konuşmadığı, ama felsefesinin en önemli içeriklerinden birini oluşturan bir öğe vardır: Her somut zaman akışı, son çözümlemede tarihsel özyapıdadır. Herakleitos'un, insanın aynı nehre iki kez giremeyeceği yolundaki ünlü sözü, yalnızca soyut ifadesinden ötürü, yalnızca soyut bir nesneyi soyut biçimde ayakta tutma çabasından ötürü ve bu nesnenin uğradığı normal değişimin öznece umursanmaması nedeniyle kulağa çelişkili gelir. Gerçekte ise bu söz, doğrudan doğruya zamanın somut özünü dile getirmektedir; her somut nesneliğin, her nesne bağıntısının oluşumunu ve geçip gidişini, bununla eşzamanlı ve bu durumun bir sonucu olarak da, akışın yansıtılması aracılığıyla, her öznelliğin —kendini oluş içersinde ayakta tutan— gerçek varlık'ını anlatmaktadır. Geçmiş'in hiçlik'e gömülmesi, geleceğin hiçlik'den doğması, Hegel'in doğru olarak gördüğü gibi, ancak en yüksek düzeydeki soyutlama içersinde zamanın uygun görünüş biçimidir. Somut nesnel gerçeklikte artık şimdi geçmiş olanca biçimlenmişlik, her yerde varlığını geniş ölçüde korur ve gelecek, değişik tohumlar, eğilimler, başlangıçlar vb. içersinde şimdi'de de vardır. Zaman'a ilişkin soyut doğruluk, böylece çürütülmüş olmamaktadır, çünkü zamanın geriye döndürülemezliği, sarsılmaz bir niteliktir; geçmiş geçmiş olarak, değiştirilmesi olanaksız artık-olmama konumunda kalır, yalnızca bu yolla değişime uğrayan nesneler ve bağıntılar etkinliklerini sürdürürler ve söz konusu şimdiki zaman'ın varlığı kesinlikle gerekli bir bileşkesini oluştururlar; geleceği zorlayan tüm eğilimler de, nitel bir çatlakla

kendi gerçekleştirilme aşamalarından ayrılmışlardır. Varlık ve hiçlik'in soyut diyalektiği, böylece süreklilik ve kesiklilik'in, değişim içersinde kalış'ın ve varlığını koruma sırasındaki değişimin oluşturduğu çelişkili bütünle kendi kendisini somutlaştırmış olur. Süreklilik, her şeyden önce nesnel anlamda kavranmalıdır; başka deyişle, nesneler dünyasının zamanın akışının geriye dönmezliği içersinde gerçekleşen bu nitel değişimi, tarihsel bir özyapı kazanabilmek için bir özneyi gereksinmez. Şimdi, zamansallığın doğrudan yansıtılmasının, kendi türdeş ortamlarının bütünleyici bir öğesini oluşturduğu sanatlara, yani yazın ve müziğe bakacak olursak eğer, o zaman bunların birbiriyle akrabalığı ve birbirlerinden ayrılıkları daha ilk bakışta belirgindir. Sözü edilen akrabalık, somut zamansal akışı doğrudan doğruya tarihselliği içersinde, oluş ve son bulma, süreklilik ve kesiklilik biçimindeki nesnel diyalektiği içersinde yansıtır; bu arada gerek nesnel gerçeklik, gerekse bu gerçekliğin insanın iç yaşamındaki öznel tepkileri sürekli olarak biçimlendirilir. Konuyu eksik bırakmamak için, daha önce ele aldığımız bir olguya yeniden atıfta bulunarak, güzel sanatların —dolaysız anlamda— yansıların yansılarını yaratamayacaklarını belirtelim; bu yansılar güzel sanatlar alanında yalnızca belirsiz bir nesneliğin biçimi içersinde ortaya çıkarlar; bu nesnelik, gerçekliğin özgün biçiminin yansıtılışının izleyicide —doğal olarak nesnel biçimlemeden kaynaklanan, estetik zorunlulukla— uyandırdığı bir nesneliktir.

İnsanın iç yaşamı ile, dış yazgısının gelişmesi arasında varolan bu genel ilişkidir ki, duyguların ve duyumların bu ilişki içersindeki özgül yerini şimdiye değin olduğundan daha kesin biçimde belirleyebilme olanağını sağlar. Çünkü, insanın içselliğinin başkaca öğeleri gibi, bunların da yalnızca insanın çevresiyle karşılıklı etkileşiminden doğduklarını ve yalnızca bu etkileşim içersinde insanın yaşamını köklü biçimde etkileyebilecekleri görüşünde direnilmesi ne denli zorunlu olursa olsun, bu duygu ve duyumların iç dünyanın tüm yapısı içersinde çok özgül bir yer aldıkları asla

unutulmamalıdır; bunlar, hiç kuşkusuz insan ruhunun en öznel bölümünü oluştururlar. Doğal olarak bu, öznelliğin yalnızca ya da ağırlıklı olarak bunlarca belirlendiği anlamını taşımaz. Duygu ve duyumlar gerçi her kişiliği çevreleyen atmosferi, insanın hemcinsleriyle ilişki kurduğu zaman çevresine yaydığı o özgül niteliği geniş ölçüde belirlerler. Ancak bireyselliğin alanı, duyguların ve duyumların dünyasından daha geniştir, bireyselliğin belirlenimleri, salt duyguların veya duyumların yapabileceğinden çok daha derinlere iner. Başka bağlamlar içersinde olmak üzere, insanı son çözümlemede pratik bir canlı niteliğiyle ele almıştık; bunun zorunlu sonucu, insanın iç yazgısının da, varacakları nokta kimi zaman o insanın o zamana kadarki duygularına ve duyumlarına açıkça aykırı düşebilecek kararlardan bağımsız olmasıdır. Bununla hiç kuşkusuz bu duygu ve duyumların bu tür kararların alınmasında çoğu kez çok önemli, dahası belirleyici bir rol oynamadığını ileri sürmek istemiyoruz; ne var ki toplumsal varlığın ya da kişiliğin özünün daha dolaysız biçimde harekete geçirdiği itkiler, insanın eylemlerini ve düşünce dünyasını (dünya görüşünün etkisiyle takınılan tutumlara değin), insanın duygularının ve duyumlarının yol açabileceğinden çok daha köktenci nitelikte biçimleyebilir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, sözü edilen duygular ve duygulanımlar böyle durumların çoğunda olağanüstü güçte bir artık çekiciliği gösterebilirler; başka deyişle insan yaşama biçimini, yaşamdaki konumunu, inançlarını vb. tam karşıt bir doğrultuda geliştirmiş olsa bile, bunlar —görece nitelikte olmak üzere— eski dinamizmleri içersinde işlev göstermeyi sürdürebilirler. Görünüşe bakılırsa, bunun fiziksel temelleri de bulunmaktadır. Pavlov, örneğin büyük beyin zarları çıkartılan köpeklerde birinci sinyal sisteminin işlerliğinin son bulduğuna, buna karşılık, kendi deyimiyle «coşkusal fon»un etkinliğini hep koruduğuna dikkati çeker[18]. Bu bağımsızlık, normal yaşamda doğal olarak mutlak değildir.

---

18 Pav'lov: **Mittwochskollequien** (Çarşamba Toplantıları), Moskova-Leningrad 1954, I. s. 227, (Rusça).

Sözü edilen bağımsızlık yalnızca duyumlar dünyası ile, insanın dış dünya karşısındaki başkaca tepki gösterme biçimleri arasında son derece karmaşık nitelikte bir karşılıklı etkileşim yaratır.

Duyumlar dünyasının insanın ruhsal evrenindeki bu işlevlerinden, iç yapılarına geçecek olursak, bunların başkaca tepki biçimlerine oranla nesnelerden daha az bağımlı oldukları hemen dikkati çeker. Yalın algılamadan açık ve seçik düşünceye değin her yerde, yalnızca belli bir nesneye ilişkin yönelim etkinlik kazanmakla kalmaz; böyle bir ruhsal eyleme kaynak olan, bu eylemin yöneldiği nesnenin gerçek yapısını kendine özgü araçlarla kavramak, o nesnenin kendinde'sini bir bizimiçin'e dönüştürmek de bu türden her ruhsal eylemin özü gereğidir. Doğal olarak bu bağıntı, itkiler aracılığıyla uygulamayla, eylemle doğrudan ilintili olduğu ölçüde güçlüdür. Duygularda ve duyumlarda bu ilişki çok daha gevşek ve belirsizdir. Ancak bu duygu ve duyumların hiçbir zaman —son çözümlemede: sürekli olarak— dış dünyadan doğrudan kaynaklanmadıkları, bu dünya karşısındaki tepkiler niteliğini taşımadıkları anlamına gelmez. Ancak bu tepkiler, temel özyapıları bakımından öznel kalırlar. Bu tepkiler nesnenin nesnel bizimiçinliğini belirleyişlerinden çok daha ileri ölçüde olmak üzere, insanın nesneye ilişkin, salt kişisel, salt öznel davranış biçimini belirlerler. Ayrıca bu tepkilerin nesne ve nesnenin özneyle olan değişik bağıntıları karşısında —görece olmak üzere— geniş bir bağımsızlığı vardır. Gerçeklik karşısındaki tüm pratik davranış biçimleri, doğrudan uygulamaların askıya alındığı durumlar da dahil olmak üzere, nesneyle olan bu türden karşılıklı etkileşimlerce belirlenirlerken, bu etkileşimler içersinde ve onlar aracılığıyla güçlenirlerken, kendi kendilerini zayıflatırlarken, içerik ve yönleri saptarlarken, değişime uğratır ya da ortadan kaldırırlarken, duygular ve duyumlarla gerçeklik arasındaki bağıntılarda nitel bakımdan farklı devinim türleri rahatlıkla olasıdır. «Senden hoşlanıyorsam bile, bundan sana ne» tarzındaki davranış biçimi, insanın iç yaşamının özellikle

bu bölümü bakımından, bu yaşamın kuraldışı bir durumu simgelemesine karşın, yapısal açıdan belirleyicidir. Demek ki duyguların, duyumların dış dünyadaki belli bir olaydan kaynaklanmaları, ama dahası sonra kendilerini o olayın özne üstündeki başkaca etkilerinden bağımsız kılmaları ve özne içersinde dış dünyanın başkaca etkilerinden bağımsız bir yaşam sürdürmeleri olasıdır; dahası, dış dünyayla ilişkileri belli bir anlamda bir tür «akıntıya karşı yüzme» de olabilir. Bütün bunlar, dış uyartıcıların artan ölçüde salt bir yol açan niteliğini kazanmaları, duyguların uyandırıcısı ile duyguların kendileri arasındaki uygunluk ilişkisinin geniş ölçüde silikleşir, dahası ortadan kalkar gibi gözükmesi sonucunu doğurabilir. Böylece duygular ve duyumlar, gerçekliğin yansımaları oldukları ölçüde, insanların gerçekliğe ilişkin öteki tüm tepkilerinden daha öznel nitelikte ve gerçekliğin hakiki yapısına herhangi bir yaklaşma eğiliminden çok daha uzaktırlar. Duygularda ve duyumlarda öznel tepki gösterme öğesi, alıcı öznenin gereksinimleri ve özellikleri ağır basar; bunlar yaşamda bile yansıtma sürecinin çifte bir sürece dönüşmesine yol açar. Aslında doğrudan etki gösteren şey, nesnenin kendisinden çok onun öznenin duygusal yaşamındaki dönüştürücü yansımasıdır.

Bütün bunlardan iç ile dış arasındaki diyalektik ilişkinin, göz önünde ötekilere oranla çok daha ender bulundurulan bir başka bileşkesi ortaya çıkar. Bu sözlerimizle şu olguyu dile getirmek istiyoruz: iç ile dış arasında üretkenliğini biraz önce gördüğümüz aynı karşılıklı etkileşim, duyumların kendi kendilerini mutlak anlamda yaşamalarının önüne bir engel olarak da çıkmaktadır. Çünkü duyumların da, tıpkı düşünceler gibi, kendilerine özgü (eğer bu sözcüğü kullanmamıza izin varsa) «mantık»ları, kendilerine özgü gelişme dinamikleri vardır. Ancak yaşam da sürekli ortaya çıkan, sonra yeniden yitip giden, onlara doğrudan hizmet etmek için yaratılmış duyumları, düşünceleri uyandıran «günlük istemler»iyle, kendine özgü bir dinamiğe ve mantığa sahiptir; bu dinamik ve mantık, her öz-

nenin düşüncelerinin ve duyumlarının kendi içkin yetkinlikleri düzeyinde olgunlaşmalarını çoğu kez duraksatır, dahası önler. Nesnelerle olan bağıntıları içersinde, düşüncelerle duygular arasındaki nitel ayrımlar, öznellikle nesneler dünyası arasındaki karşılıklı ilişkilerde nitel ayrımların ortaya çıkmasına yol açar; bu durum, öznellikle nesneler dünyasının duyumlar ve düşünceler karşısındaki tepkisinin ne ölçüde belirleyici öğe olabildiğine bağlıdır. Önceki gözlemlerimizde, toplumsal yaşayan insanın gerçekliğin düşünce düzeyinde yansıtılmasını, düşüncelerin en uç sonuçlarına değin kendi kendilerini yaşayabilmelerini gerçekleştirebilmek için, uygulamaya yönelik dolaysız hedefleri ertelemek zorunda olduğunu göstermeye çalışmıştık. Gerçekliğin insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtılması, dünyanın yansıtıldığı alan niteliğiyle düşünce için bu hareket alanını yaratır; binlerce yılın deneyimleri, insanların uygulamalarının ancak bu dolambaçlı yoldan geçerek gerçekten köklü bir dönüşüme yol açabilmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Öte yandan bizim sanatsal eyleme ilişkin gözlemlerimiz de, yaşamla arada buna benzer dolaysız bir uzaklığın bulunduğunu göstermiştir; alınan sonuç yine aynıdır, amaç, günlük yaşamın içeriklerine ve biçimlerine bağlılığın ertelenmesiyle insanın dünyasının belli bir açıklık içersinde biçim kazanması aracılığıyla, insanın yarattığı kendine özgü dünyanın o insan tarafından —kendiiçin varolan sanat yapıtı içersinde— ancak estetik bir bizimiçin niteliğini kazanmasıyla birlikte o insanın gerçek varlığına dönüşebilmesi aracılığıyla yaşama daha iyi hizmet edebilmektir. Bütün bu durumlarda ve her şeyden önce de doğrudan uygulamada söz konusu olan, erekbilimsel süreçlerdir; bu süreçler içersinde erekbilimsel amaçların gerçekleştirilebilmesi için düşüncelere, sanatsal-yaratıcı yeteneklere, bunlara hizmet eden algılamalara vb. bir organ, bir araç rolünü oynamak düşer. Bu başarıya ulaştığı takdirde düşünceler, yaratıcı yetenekler vb. sonuna değin yaşanabilmiş demektir: Bunların gerçekleşme konumları yaratılmış olan yapıtın, tamamlanmış eylemin içersindedir; bun-

lar başkaca bakımlardan birbirlerinden ne denli ayrılırlarsa ayrılsınlar, bu bakımdan benzer yasaların ve yazgıların egemenliği altındadırlar.

Duygularla duyumların nesnel gerçeklikle olan ilişkisi ise çok farklı bir yapıdadır. Duygular ve duyumlar, nesneler dünyası karşısındaki daha önce betimlediğimiz tutumlarından ötürü, birincil olarak erekbilimsel özyapı taşımazlar, uygulama aracılığıyla gerçekleştirilme konumuna dönüştürülebilmeleri, özlerinin zorunlu gereği sayılmaz. Demek ki duygular ve duyumlar erekbilimsel doğrultudaki bir uygulamaya dönüşmedikleri sürece, insanın dış yaşamının —ve biz ekleyelim: çoğunlukla aynı zamanda da iç yaşamının— nesnel gerçekliğin koşullarının dinamiğinin ve mantığının egemenliği altına alınması gerekir. Bu durumda duyguların ve duyumların kendilerine özgü dinamiği ve mantığı, kendi kendilerini yaşayamazlar, gelişmeleri çevrenin zorunluluklarınca sürekli olarak kesintiye uğratılır, yolundan saptırılır, başka yörüngelere yöneltilir vb. Ve daha önce belirtmiştik ki, —burada «güzel ruh»un köklü, iç sorunsalı anımsanmalıdır—, dış dünyadan kendini geri çekmek, kendi içselliği içersine kapanmak da bir çözüm getirmez; tersine, duyumlara ve duygulara yanlış yönler, gerçek olmayan içerikler verir, dahası, çoğu durumlarda duyguları ve duyumları onları yaşayan insanlar açısından da önemli bir kısırlığa yargılı kılar. Duyguların kendi kendilerini dışardan hiç rahatsız edilmeksizin sonuna değin yaşayabilmeleri diye bir durum, yaşam içersinde ancak hastalıklı biçimler içersinde, saplantıların duyumlara dayanan temeli niteliğiyle gerçekleşebilir. Bu çelişkili durum, insanın içselliği ile insanın yaşamdaki varoluşunun gerçekleşmesi arasındaki karşılıklı ilişkide bir temel olgunun söz konusu olduğunu gösterir; aynı zorunlulukla etkinlik gösteren birbirine karşıt güçler ve eğilimler, yaşam içersinde bile ancak çok kuraldışı durumlarda bir dengeye kavuşabilirler. Bu türden gerçekleşmeler öylesine ender olaylardır ki, genel-toplumsal gereksinim bakımından söz

konusu olamazlar. Son derece derinden duyumsayan, daha-sı kimi zaman bu duyumsamayı esriklik düzeyine vardıran şair Theodor Storm, şöyle yazar:

En sevdiğin olsun istersen gömdüğün! Yine de
Şimdi yaşamaktır parola; — ve günlük akışta,
Kendini ayakta tutma çabasıyla, hemen varolursun.

Her türlü yanlış anlamanın önüne geçmek için, bir kez daha ekleyelim: Yaşamın, duyumların duyumlar olarak sonuna değin etkinlik gösterebilmelerini sağlama konusundaki yetersizliği, bu genel düzeyde ne toplumsal anlamda, ne de genel insani anlamda bir engel olmayıp, insanın uygulamada çevresi karşısındaki düşünülebilecek tek tepkisinin zorunlu sonucudur. Duyumların —bu durumu tamamlamak üzere— tümüyle doyuma varması yönünde böyle bir gereksinimin varlığı, duyumların mimesis yoluyla gerçekleştirilmesinin insanı zenginleştirmesi ve derinleştirmesi, gerçi çoğu toplumsal oluşumların her yönde ilerleyen gelişmenin önüne birtakım engeller koyduğunu da gösterir; ama bu durumun asıl gösterdiği şey, insanın yeteneklerinin bu çok yönlü gelişmesinin, doğrudan doğruya insan eliyle yaratılmış, onun doğal varlığını tamamlayan, sözü edilen yeteneklerin kapsamını genişleten ve derinleştiren araçları gereksindiğidir.

Göreceğimiz —ve daha önce Pindaros'un kasidesinde görmüş olduğumuz— gibi, müzik, bu genel toplumsal-insani gereksinimden kaynaklanır, bu gereksinimin karşılanabilmesi için kendi özgül, biriciklik niteliğine sahip bağdaşık ortamını yaratır, böyle bir gereksinimin varlığından ötürü kendini katmerli bir mimesis'in biçimi içersinde sanat olarak kurar. Bu gereksinimin kendini müzikten bağımsız olarak da kabul ettirdiğini örneğin bir zamanlar yaygın olan ağlayıcı kadınlar âdeti göstermektedir; bu kadınların hiçbir engel tanımayan ağlama ve yakınmalarının, acı duyumlarının bir mimesis'i olması öngörülmüştür; mimesis içersinde öykünülen duyumların uyandırılmasını

ne dış, ne de iç engelleme öğeleri aksatabilir. Demek ki burada duyumların bütünüyle uyandırılması dolaysız olarak yaşamın içersinde, yaşam olaylarının karşısında yaşantısal bir tepki niteliğiyle değil, ama mimesis yoluyla betimleme düzeyine indirgenmiş bir tepki niteliğiyle gerçekleşmektedir; sözü edilen betimleme —ayrışık olan ne varsa dışlayarak— yalnızca bu duyum çevreleri üzerinde yoğunlaşmakta, böylece de yaşam nedeniyle bu yaşantıların asıl öznesine dönüşmüş olan insanda katharsis duygularına yol açmaktadır. Burada, bu tür bir mimesis'in özünü aydınlatmaya elverişli üç öğenin özellikle vurgulanması gereklidir. İlk olarak, ağlayıcı kadınlarda duyguların kendisi değil, bunlara ilişkin bir mimesis'in varlığı söz konusudur; bu mimesis içersinde olaylara ilişkin «öykünme» bilinçli olarak arka plana itilir ve neredeyse yitip gider. İkinci olarak bu gösteriler sonucu kendisinde katharsis'e değin varan duygu boşalımlarının gerçekleştiği alımlayıcı, gerçekliğin değil, ama onun bir kopyasının karşısında bulunduğunun bilincindedir. Üçüncü olarak, burada alımlayıcının mimesis niteliğindeki betimlemeyle özdeşleşmesi söz konusu değildir; bu betimleme alımlayıcıda yaşamın ve alımlayıcının yaşam karşısındaki tepkilerinin uyandırabileceğinden daha güçlü ve daha engel tanımayan duyumlar uyandırır; bunun nedeni, sözü edilen tepkilerin alımlayıcı karşısında nesnelleştirici bir konumda yer almaları, alımlayıcının duyumlarının akışını yoğunlaşmaya, tümüyle yaşanmaya yöneltmek işlevini üstlenmiş olmalarıdır; alımlayıcının onlar karşısındaki konumu, çok belirli bir nesnelleştirme karşısındaki konumdur.

Şimdi müziğin en özgün noktası için felsefe düzeyindeki çıkış noktasını dolaysız bir olumsuzlukta, başka deyişle müziğin o artık bildiğimiz, dış dünyayla bağıntılı olarak köktenci bir belirlenmemişlik niteliğini taşıyan nesne yapısında arayacak olursak, görünüşte çelişkili bir anlatıma kaymış oluruz. Her sanatın, her yapıt bireyselliğinin temeli olarak yoğun bütünsellik, gerçi her yerde son derece olumlu, biçimleyici, dünyalar yaratıcı bir biçimde dışlaşır,

Ancak asla unutulmamalıdır ki, yoğun bütünselliğin herhangi bir türünün şurada ya da burada öngörülmesi, kaçınılmaz olarak sınırsız sayıda belirlenimlerin olumsuzlanmasını da beraberinde getirir; bu belirlenimler, yaygın ve yoğun bir bütünselliğin simgesi olan, yansıtılacak gerçekliğin özünden olan belirlenimlerdir. Spinoza'nın sık sık alıntılanan: «omnis determinatio est negatio» (her belirleme bir yadsımadır) tümcesi, her bağdaşık ortamın öngörülmesi bakımından da geçerlidir. Bu olgunun en çarpıcı biçimde müzikte ortaya çıkması, onun her sanat için genel bir geçerlilik taşıması durumunda hiçbir değişiklik yaratmaz. Bu doğrultuda olmak üzere, plastik sanat biçimlenen cismin çevresiyle olan tüm karşılıklı ilişkilerini «yadsır»; biçimlenen nesne kendi içersinde tamamlanmış bir yetkinlikle kendiiçin vardır, gerekçesini salt kendinde bulur. Ancak, insanın bedensel bir varlık olarak (ve bu yüzden, aynı zamanda da böylece bedensel-ruhsal bir varlık olarak) kendi içersinde durağan nitelikte, uyumlu bir güzellikten onun kendiiçin varlığının trajik coşkusuna değin uzanan sonsuz bir anlatım derecelenmesi doğrultusunda anlatıma kavuşturulması, plastik sanatlar alanındaki nesnel gerçekliğin, son derece önemli de olsa, bir dizi sınırsız sayıdaki belirleniminin dışlanması gerçekleştirilmeksizin düşünülemez; sözü edilen sanat, ancak bu vazgeçişin, bu yadsımanın etkinlik kazanmasıyla birlikte kendine özgü büyüklüğünü gerçekleştirebilir. Hangi sanatın özüne bakılırsa bakılsın, varılacak sonuç benzer sonuçlar olmak gerekir; yalnız olumsuzlamanın, yadsımanın içeriği ve türü, bu olumsuzlama sonucu ortaya çıkan eşsiz olumluluğun içeriği ve türü, her sanat dalında öteki dallardakilerden köklü biçimde farklıdır.

Bu türden düşünceler, çıkış noktamızın çelişkili konumunu salt bir dış görünüş düzeyinde çözmüş olmaktadır. Müziğin en uç noktadaki yaşama uzaklığı ile yaşama yakınlığının tuhaf eşzamanlılığı böylece kendiliğinden açıklığa kavuşmuş olmaktadır. Çünkü müziğin yaşama uzaklığı, müziğin bağdaşık ortamının varolan nesnel gerçeklik-

le doğrudan hiçbir ilintisinin bulunmadığı, bundan ötürü de müziğin doğrudan bu gerçekliğin mimesis'i niteliğiyle bile belirginleşmediği olgusu, müziğin —görünüşte— hiçbir aracı kullanmaksızın insanın en öznel, en içsel özünü dile getirdiği olgusu içersinde, yaşama yakınlığı ile birleşmektedir; bu durum, yukarda değinilen ve bir belirleme niteliğindeki yadsıma çıkış noktası yapıldığı takdirde söz konusudur. Müziğin bağdaşık ortamının insanların duygularını ve duyumlarını hiçbir şeyin engelleyemediği bir yetkinlik içersinde, bulanıklıktan kesinlikle uzak bir arılıkla dile getirebilmesinin nedeni, müziğin bu duygu ve duyumları, gerçekliğin bu çoğu kez kendiliğinden gerçekleşen mimesis'i içersinde, bir katmerli mimesis aracılığıyla her şeyden önce bölünmüş konumdaki nesneye bağımlılıklarından köktenci bir biçimde özgür kılmasıdır. Çifte mimesis çerçevesinde, içinde yansıtılan duyguların ve duyumların belirlenmemiş nesnelik aracılığıyla her türlü dışa yönelik nesneye bağımlılığı yitirdikleri bu bağdaşık ortamda sözü edilen duygu ve duyumların tümüyle kendilerine özgü mantık ve dinamizm doğrultusunda kendi kendilerini yaşayabilmeleri, mimesis oluşumunda yansıtılan yaşam örneğinin gerçekliğinin salt bütünüyle korunmasını sağlamakla kalmaz, ama bunun yanı sıra bu gerçekliklere yaşamda zorunlu olarak yoksun kaldıkları kendini gerçekleştirme olanakları kazandırır. Dahası, böylece ortaya yine o çelişkiyi andıran durum çıkar: Doğrudan doğruya yaşamda yaşam karşısında bir tür tutumun en zayıf noktası, başka deyişle duygu ve duyumların nesneler dünyasıyla olan sallantıdaki bağıntısı, mimesis içersinde belirsiz nesnelik niteliğiyle mimesis yoluyla işlenen yaşam malzemesinin en yoğun düzeydeki uyandırabilme yeteneğinin temelini oluşturur. Bu durum da sanat felsefesi için mutlak anlamda bir yenilik anlamını taşımamaktadır. Herkes bilir ki, rastlantı ile zorunluluğun o çözülmez bir düğüm izlenimini yaratan birbirine karışmışlığı dünyada düşünce aracılığıyla doyurucu bir yön saptamanın ve özellikle de bu dünyada kendini yerleşik duyumsama yaşantısının önüne dikilen en büyük en-

geldir. Tragedya rastlantıyı ortadan kaldırarak, klasik anlatı ise rastlantıyı egemen kılarak, içlerinde gerçekliğin doğru biçimde yansıtılmasının insana mimesis yoluyla anlamlı, tinsel ve ruhsal bakımdan vatan diye benimseyebileceği bir dünyanın sergilendiği bağdaşık ortamlar yaratırlar. Daha önce plastik sanatı örneğinde olduğu gibi, burada da müziğin katmerli mimesis'inin, gerçekliği yansıtan duyguların ve duyumların yansıtılmasının temel yapısı bakımından başkaca estetik yansıtma türlerinin karşısında onları dışlayarak yer almak bir yana, ama onlara oranla bir farklılaşma bile göstermediğini saptamak, kolaydır. Müzikte insanla gerçeklik arasındaki son derece kendine özgü nitelik taşıyan bir ilişkinin, tümüyle kendine özgü, mimesis aracılığıyla oluşmuş bir yaratma biçimi niteliğiyle belirginleşmesi, müziği estetik açıdan somut olarak öteki tüm sanatlardan ayırır; ancak buradaki farklılaşmanın çıkış noktası da son genel temelleri bakımından tüm dünya yaratıcı sanatlara ortak olan ilkelerdir. Müziğin kendisini bağımsız bir sanat niteliğiyle kurması, yaşamdan kaynaklanan duyumların bu mimesis'inin, başka deyişle bir yansıya ilişkin bu yansının özünde yatan nesneyi en kendine özgü yapısıyla, yani yaşamdaki yol açıcı nedenle arasındaki doğrudan bağlantıyı çözerek betimlemesinin sağlanması durumunda söz konusudur. Bu çözümlemeyi ancak eşzamanlı mutlaklığı ve göreceliği içersinde gözlemlersek kavrayabiliriz. Bu çözülme mutlaktır, çünkü müzik kendine özgü bir «dil» yaratır; bu dilin açıklığının, yansıtma gücünün ve anlatım yoğunluğunun temeli doğrudan doğruya bu dilde yaşamın somut nesnelerinin yansıtılmasına yarayan «göstergelerin» eksik, veya en azından çok silik olmaları olgusunda yatar. Pratik yaşamda eylemde bulunan gerçek insanın, gerçekten varolan günlük insanın ruhsal yaşamındaki duyumların daha önce değindiğimiz dış ve iç konumu açıkça göstermektedir ki, bunların kendi kendilerini bütünüyle yaşayabilmeleri ancak bu engelleri yalnızca her defasında somut olarak aşmakla kalmayıp, aynı zamanda onları kendi alanlarında birer varolmayan

düzeyine indirgeyebilen bir ortamda, böyle bir «dil» aracılığıyla gerçekleşebilir. Yansıların yansıtılmasının bu düzenleyici yanı ne denli mutlak bir nitelik taşırsa taşısın, bu bütünün içeriksel yanı gerek bütününde, gerekse ayrıntılarda kendini yaşam karşısında aynı yoğunlukta bir görecelik düzeyinde sınırlayabilir. Söz konusu olan şey, gerçekliğin uyandırdığı ve bu gerçekliği yansıtan duyumların zorunlu niteliğiyle türetilen dönüşümüdür; bu duyumlar içersinde, daha önce görmüş olduğumuz gibi, onları uyandıranın hic et nunc'u (şimdi ve burada'sı), sonuç olarak da o uyandırıcının somut, başka deyişle kişisel-biyografik özkonumu ortadan kalkmıştır; böylece biricikliğin özgül belirtileri bu «dil»den silinir; öte yandan bu dil —müziğin ve hatta ağlayıcı kadınların yakınmalarının bile söze dökülmelerine karşın— sözsel bir özyapıya sahip olamayacağından, kavramsal anlamda nesneyi belirleyici nitelikte olan bu dilden yitip gider. «Dil», o andaki ruhsal atmosferin yapıcı öğelerinden oluşma bir bütüne dönüşür; genellik kategorisince dile getirilen açık ve seçik anlatım, «yukarı» doğru gerçekleştirilen özetleme bu dilde eksiktir.

Yine de bu «dil» ne bulanıktır, ne de yalnızca duygu patlamalarının sesletimden yoksun biçimde, kekelenerek anlatılmasıdır. Özellik, açık bir genelleştirme niteliğiyle tüm tikellerin üzerine yükselir ve —doğrudan doğruya bu genelleştirme aracılığıyla— her tikel görüngüde tipik olan çizgileri vurgulamaya yönelir; müziğin bu bakımdan öteki sanatlardan ayrılan yanı, bu sanatların tipik olanı doğru bir biçimleme sonucunda özenle düzenlenmiş tikellerden oluşma bir bütün içersinde sergilemelerine karşın, müzikte tipik olanın, tikellerin alanına inilmeksizin, biçimine kavuşmasıdır. Öte yandan müzikte, özellikle yazındaki durumun tersine, genel'in özgül bir biçimleştirme süreci aracılığıyla özelin kalıbı içersinde somutlaştırılması zorunluluğu yoktur; özellik, her türlü genelliğin dışlaşmasının bu özellik içersinde erişebileceği en yüksek aşamayı sergiler. Böylece duyumların müzik yoluyla yansıtılması (yansıların yansısı) en somut anlamda bireyleştirilmiş olmaktadır;

bu durum gerek bütünün özyapısı bakımından, somut özkonumun bir duygu evriminin gelişimi içersinde dile geldiği bütünün özyapısı bakımından, gerekse parçalar, öğeler bakımından söz konusudur; bu sonuncular gerçi kendilerini kaynak olan nedenin belirli nesneliğinden özgür kılmışlardır ama, o nedenin özgül nitelikteki duyumsal sonuçlarını hiç bozulmamış olarak, dahası tipleştirme aracılığıyla bireyleştirmenin daha yüksek bir aşamasına ulaştırılmış bir biçimde kendi içlerinde korurlar.

Bu açıklamalarla müziğin özgül, bağdaşık ortamının çerçevesi en kabataslak biçimde saptanmış olmaktadır. Öteki sanatlar insanın dış ve iç dünyasının somut nesneliğini dolaysız yansıtırlar; bu yolla elde edilen —söz konusu sanatın bakış açısıyla— somut nesne biçimleri, bütünlük taşıyan kompozisyonlar içersinde bağdaşık konuma kavuşturulur; bundan amaçlanan, söz konusu kompozisyon içersinde estetik bakımdan yaratıcı nitelikteki biçimlerin yöneltici uyandırmalara yol açıcı işleyişini dile getirmektir. Buna karşılık müziğin bağdaşık ortamı, yalnızca bu yöneltici, uyandırıcı rol ile sınırlıdır. Bu bağdaşık ortamın yaptığı, yaşamın somut nesne biçimleri içersinde yönelticiuyandırıcı olanakları bulup gerçekleştirmek değil, kendinde uyandırıcı yapı taşıyan, yalnızca uyandırma ortamı niteliğiyle varolan ruhsal malzemeyi sanat düzeyine yükseltip arındırmak olduğundan, müziğin özüne ilişkin bulunan ve daha önce irdelediğimiz çarpık anlayışlar, başka deyişle gerek müziğin etkisinin —neredeyse mistik bir izlenim uyandıran— «arı», nesnesiz öznelliğine, gerekse biçimsel özyapısına ilişkin anlayışlar kolaylıkla ortaya çıkabilmektedir. Bunların ikisini de daha önce çürütmüştük. Tamamlamak için şunu ekleyelim: Müziğe dönüştürülen, müziğin yansıttığı duyumların içeriklerini —nitel özyapılarının temel belirleyicisi olarak— yeni varoluşlarına beraberlerinde götürmek zorunlulukları ve bu yeni varoluşun etkinlik kazanabilmesinin, sözü edilen özyapının kompozisyon bakımından tam anlamıyla gelişmesi koşuluna bağlı bulunması, başka sanatlarda çoktan saptanmış bir önceliğin, içe-

riğin biçim karşısındaki önceliğinin, biçimin özel bir içerik olarak anlaşılmasının tanınması sonucunu doğurur. Burada belki ortaya çıkabilecek olan, duyumlarının çifte yansılarının kendine özgü katıksız gerçekleşme özyapısının, bu duyumların özlerinin ve bağlantılarının her türlü sorundan uzak oldukları anlamına gelebileceği yolundaki itiraz da böylece yanıtlanmış olmaktadır. Müzik ve mimesis yoluyla kavranan duyumlar, kendilerine kaynaklık eden somut nedeni arkalarında bırakırlar, bağıntılı oldukları nesneleri belirsiz bir nesneliğe dönüştürürler ve yaşamdaki gelişmelerini aksatmış olan tüm tutuklukları ve engelleri yıkarlar; gelgelelim bu dönüştürme, sözü edilen duyumların ne yapılarını, gerçeklikçe biçimlenmiş özkonumlarını, ne de kendi aralarındaki ilişkilerden kaynaklanan iç sorunları ortadan kaldırır. Müziğin bağdaşık ortamınca sağlanan gerçekleştirme ancak o zaman tam bir gerçekleştirme, bir «dünya» yaratıcı ilke olabilir.

Müziğin tümüyle tarihsel nitelikteki özyapısı, böylece gerek içeriksel, gerekse biçimsel bakımdan olumlanmış olmaktadır. Olgunun kendisi, özellikle günümüzde yadsınamayacak denli doğal bir olguya dönüşmüştür. Şimdi bizimkilerden nitel bakımdan ayrılan eski, doğu kökenli, halk müziği türünde vb. ton sistemleri yaygınlaşmıştır; bizler de atonal müzik olayıyla birlikte yeni bir ton sisteminin doğuşuna tanık olduk. Ve bu noktada —başka sanatlarda da olduğu gibi— bir sistem ötekini, tıpkı bilimde daha doğru olan bir kuramın yanlışlığı veya yetersizliği ortaya çıkan bir başkasının varlığına son vermesi gibi ortadan kaldırmamakta, ama her ton sisteminin gerçek sanat yapıtları, estetik geçerliliklerini bütünüyle korumaktadırlar. Bu olgunun belli bir çağın belli bir toplumsal-tarihsel konumun simgesi olarak belirginleşmesi, olgunun tüm ayrıntılarının yalnızca genesisleri bakımından değil, ama etkileri bakımından da bu değişimden bağımlı olması, müziği —özgül yapısına dokunmaksızın— bir başka bakış açısından da öteki sanatlar arasına sokar. Adorno, şöyle der: «Müziksel araçların bir tarihsel eğilimini varsaymak, müziğin mal-

zemesine ilişkin geleneksel anlayışla çelişir. Böylece bu malzeme fiziksel, veya olsa olsa ton psikolojisi açısından, bestecinin kullanabileceği seslerin bütünü olarak tanımlanmaktadır. Oysa bununla beste malzemesi arasındaki ayrım, dil ile dilin sesler dağarcığı arasındaki ayrım kadar büyüktür. Sözü edilen malzeme tarihin akışı içersinde salt kapsamını daraltmakla ve genişletmekle yetinmez; tüm özgül çizgileri de tarihsel sürecin birer belirlemesidir. Bu çizgiler, tarihsel olmaktan çok dolaysız nitelikteki özyapıları ne denli az belirginse, tarihsel zorunluluğu da o denli yetkin bir düzeyde yansıtırlar. Bir akor, tarihsel anlatımı artık duyulmaz olduğu anda, çevresindekilerin tümünün tarihsel içermelerini kesin bir biçimde ister. Çünkü onlar artık bu akorun yapısından olmuşlardır. Müziksel araçların anlamı, bu araçların genesisi içersinde erimez, ama bu genesisten ayrılabilmeleri de olanaksızdır.»[19] Demek ki görünüşte salt biçimsel yapıdaki bağdaşık ortamdan uyandırmanın gerçekleştirilmesi, duyulabilir görüngü doğrultusunda nesnelleştirilen içsellik, bir «dünya»dır, yoğun bir bütünselliktir; bu bütünsellik kendine özgü bir biçimde insanla çevresi arasındaki karşılıklı ilişki içersinden kendisi için, kendi gelişmesi ve yetkinliği için önemli olan ne varsa kapsamına alır ve bir biçim düzeyine çıkarır; böylece bu içsellik bağımsız bir yapıya kavuşur ve insanın toplumsal yaşamının etkin güçlerinden birine dönüşür. İnsanın içsel güçlerinin bu bağımsızlığı içersinde varolan ve etkinlik kazanan diyalektik çelişkiye daha önce değinmiştik. Töresel ve ethik tepkilerin ön plana çıkması ve bunların «doğal» düzenlemelerinin yerini törenin alması, içsel yaşamın yaygınlaşmasının, derinleşmesinin vb. ne denli kesin bir biçimde önemli bir toplumsal soruna dönüştüğünü, başka deyişle bu yaşamın eğitilmesinin toplumsal açıdan ne büyük bir önem kazandığını göstermektedir. Bunun için bu yapının Yunan kültüründe Sokrates'te, Platon'da ve Aris-

[19] Theodor W. Adorno: **Philosophie der modernen Musik** (Modern Müziğin Felsefesi), Frankfurt 1958, s. 37 vd.

toteles'te oynadığı rolü anımsamak yeterlidir. Bu düşünürlerin ethik pedagojilerinde, artık bireysellik düzeyine varmış olan insanın iyi bir vatandaş olarak eğitilmesinde bir eğitim aracı olarak müziğe çok büyük ağırlık tanınmış olması kesinlikle rastlantı değildir. Platon'la Aristoteles, bu bağlamda önemli sorunlarda birbirlerinin tam karşıtı konumlarda bulunabilirler; ama müziğin toplumsal pedagoji bakımından önemi konusunda aralarında hiçbir karşıtlık yoktur. Öteki felsefi ve toplumsal nitelikteki tüm görüş ayrılıklarına karşın bu noktadaki görüş birliğinin temeli, iki filozofun da müziği insanın duyumlarının mimesis'i olarak anlamaları ve —yazından olduğu gibi— müzikten geleceğin vatandaşlarının ethik yapısı üzerinde bir katharsis etkisi yaratmasını beklemeleridir.

Böylece, müzik alanındaki mimesis'ten kaynaklanan ve gelişmenin başlangıçlarında, büyü döneminde, büyücülük olarak mimesis'in yalnızca —bilinçli olarak hedeflendiği pek söylenemeyecek— bir yan ürünü olan etki, odak noktası niteliğindeki soruya dönüşür, böylece de müziğin bağımsız sanat olarak doğuş süreci görünüşte tamamlanmış olur. Görünüşte diyoruz, çünkü bildiğimiz kadarıyla bu geçmişte yine de nitel birtakım uçurumlar vardır; özellikle son yüzyılların mutlak anlamda bağımsız bir sanat yapısındaki müziğini önceki aşamaların tümünden ayıran uçurum önem taşımaktadır. Daha önceki aşamalarda geniş ölçüde bilinmeyen, tümüyle bağımsız bir çalgı müziğinin (enstrümantal müzik) ilk kez modern müzik tarafından yaratılmış olması, kanımızca yeni durumun kendisi olmaktan çok, bu durumun bir sonucudur. Çünkü bir yandan, tüm etki kaynağını kendisinde bulmak gibi bir isteği hiç beslemeyen, fakat tümüyle bilinçli bir tutumla, bir anlamda başlangıç dönemlerindeki gibi, söz ve harekete dayanan büyük bir müzik, en yakın zamanlara değin hep olagelmiştir; öte yandan ise —Pindaros'un alıntıladığımız sözleri bile bu durumun bir kanıtıdır— daha çok erken dönemlerde duyumlara ilişkin olarak, duyumların anlamlı bir mimesis'ini sergilemek için dil ya da hareketler aracılığıyla somutlaştırılmış anla-

mı gereksinmeyen «öykünmeler» ortaya çıkmış olmalıdır. Bu karşıtlık ne denli nitel boyutlara indirgenirse indirgensin, tarihsel açıdan ne kadar kabarık sayıda sınırları belirsiz geçişler ortaya çıkarılırsa çıkarılsın, nitel uçurum varlığını yine de korumaktadır; ama bu uçurumun nedeni müzikteki anlatım araçlarıyla uyandırma biçimlerinin içkin gelişmesinde değil, müzikal mimesis'in nihai nesnesinin, insanın içselliğinin değişiminde aranmalıdır.

Tarih bize, toplumsal gelişmenin bir oluşumdan ötekine ve hızla artan bir ölçüde insanın içselliğini bir anlamda nasıl «özgürleştirdiğini» öğretmektedir; başka deyişle, gittikçe daha ileri aşamalarda ekonomik-toplumsal koşullar, devlete ve sınıflara ilişkin bağlar, ilişkiler vb. ortaya çıkmakta, bunlar da insanların toplumsal varlıkça belirlenen eylemlerinin bireysel kararların ve yargıların kalıbı içersinde gerçekleştirilmesini sağlamaktadır. Burada toplumsal belirlenimlerin zorunluluğu gerilememekte, fakat yalnızca bu belirlenimlerin doğrudan işleyişi değişime uğramaktadır; başka deyişle, bu zorunluluk bir yandan —birey açısından bakıldığında— gittikçe artan ölçüde bir özgürlük biçimini almakta, toplum tekine toplum teki olarak daha önceki durumlarda herhalde yabancısı olduğu sorumluluklar yüklemektedir; öte yandan ise zorunluluk eski yüzyıllarda olduğundan çok daha soyut bir görünüme bürünmektedir; bu durum ise nesnel olarak zorunluluğun ve bağımlılığın eksilmekten çok artmasına karşın, daha büyük bir özgürlüğün varolduğuna ilişkin birtakım yanılsamaların doğumuna yol açmaktadır. Ama toplumsal zorunluluğun somut kendini kabul ettiriş biçimi, eylemde bulunan bireyin tek tek eylemlerinde görünüşte çok daha geniş ölçüde doğrudan kendi girişimlerinin etkisiyle, yine de içselliğin gelişmesine ilişkin hareket alanını genişletmiş olmaktadır.

Eski sanat ile yeni sanatın bu temelde karşılaştırılmasına daha Schiller'de rastlarız; genç Friedrich Schlegel'in makaleleriyle, Schelling ve Solger'in estetiklerinde daha gelişmiş bir biçim alan bu karşılaştırma, sonunda Hegel' de estetik bakımdan romantik sanat diye sınıflandırılır. Bu

noktada müzik —Hegel estetiği, yalnızca yeniçağ müziğini irdeler— resim sanatıyla birlikte romantik dönemin, yani yeniçağın tipik bir sanatının karakteristiğini alır. Hegel'in son çözümlemede dile getirdiği düşünce, yani belli dönemlerin belli sanatları egemen sanatlar düzeyine çıkardığı ve bu sanatların toplumsal-tarihsel rollerinin, kendileri için öngörülmüş olanakları daha yüksek bir gelişme düzeyine ulaştırdığı yolundaki görüş, doğru ve derinliği olan bir düşüncedir; ancak idealist bir sistemin mimarisi içersine yerleştirildiği takdirde, bu görüşün gerçek tarihsel akışı zorlaması kaçınılmazdır. Romantik sanatlar olarak müziğe ve resim sanatına ilişkin ve burada ele alınan sorular bakımından durum, budur. Bu arada müzikte binlerce yıl sürmüş olan eski gelişme unutulmaktadır; resimde ise ortaçağ ve yeniçağ resim sanatını birbirinden ayıran nitel uçurum göz önünde tutulmamaktadır. Resim sanatı, ortaçağda da egemen sanatlardan biriydi. Ama bunun resmi nedeni —ki kilisenin sanatkoruyucu tavrı, bu temele dayanmaktaydı— okuması yazması olmayanlara, yani halkın büyük çoğunluğuna dinin gerçeklerini anlatabilmek için resim sanatının bir araç sayılmasıydı[20].

Rönesansla birlikte resim sanatının giderdiği toplumsal gereksinimler, işlev bakımından bir değişime uğrar. Bu durum en belirgin biçimde Venedik'te görülür. Berenson'un söylediği, doğrudur: «16. yüzyılda resim sanatı Venediklinin yaşamında aşağı yukarı müziğin bizim yaşamımızdaki yerini almıştır.»[21] Gerek bu gelişmeyi, gerekse resim sanatının Rönesansın doruk noktasında Manyerizm ve Barok dönemlerinde gösterişçiliğe doğru gelişmesini, örneğin Raffael'in Papa II. Julius'un dairesine ait resimlerinden, doğal olarak gerek içeriğin, gerekse anlatım araçlarının temelli değişimini göz önünde tutarak, Rubens'e uzanan çiz-

---

20 E. de Bruyne: **L'esthétique du moyen age** (Ortaçağda Estetik), Louvain 1947, s. 193-195.

21 Berenson: **Die Venezianische Malerei** (Venedik Resim Sanatı), Münih 1925, s. 52.

giyi izlemek, bizim görevimiz değildir. Toplumsal bir görev sonucu ortaya çıkan bu değişime değinilmesi zorunluluğu, resim sanatında adeta bir patlama gibi ortaya çıkan, çığır açıcı nitelikteki içselliğin özgül yeniliğinin ancak bu çerçeve içersinde anlaşılabileceği gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Bununla anlatmak istediğimiz —her sanatçıda farklı biçimde olmak üzere— Tintoretto'da, Greco'da, Rembrandt'ta ortaya çıkan yeni duygular dünyası ve buna bağlı olarak da yeni anlatım biçimidir. Zamanının en önemli akımlarını temsil eden bu büyük resim sanatının resmen egemen bir sanata dönüşememesi, yine o zamanın sınıf kavgalarının bir sonucudur; bu kavgalarda mutlak monarşi ile, kendini bu yönetim biçimine ve dolayısıyla da kapitalizmin o zamanki gelişme aşamasına uyduran karşı-reformcu nitelikteki hareket, geçici olarak galip gelmiştir. Bunlar da, doğal olarak özellikle bu nedenden ötürü ortaçağ karşısında, bağımsızlaşmış içsellikte bir yoğunlaşmanın temsilcisidirler; ama bu temsilcilik, sözü edilen düzenlerin güçlerince dikkatle ve ustaca yöneltilerek gerçekleşir; buna karşılık biraz önce sözü edilen çizgidışı sanatçılarda yeni içsellik, kendi arı biçimiyle ortaya çıkar.

Romain Rolland'ın bu olgu karşısında, kendini açıkça ve içerik açısından belirlenmiş olarak sergileyen bir içselliğin özellikle bu yolla bastırılmasının, müziğin gelişme döneminin başlangıcı bakımından destekleyici olabileceğini ileri sürmüş olması, ilginçtir. Bu saptama, coşkusal açıklıkla müzikteki olası entellektüel inkognitoların bireşiminde gerekçesini bulmaktadır; bu bireşim, müziğin dolambaçlı yollardan, çıkmazlardan, çatışkılardan, ödünlerden, trajik çarpışmalardan, bütün bunların yazın veya güzel sanatlar için kaçınılmaz olduğu noktada bile (Rembrandt'ın yazgısını düşünelim) uzak kalmasını sağlar. Bu nedenle en derin boyutlara sahip olan müzik bile odak noktasında, yani içselliğin arı anlatımında bir zarara uğramaksızın törensi saray temsilleriyle birleşebilir; yine aynı nedenle, derinliğinden herhangi bir şey yitirmeksizin ve böyle bir birleşme yüzünden sığlığa kaymaksızın, artık kemikleşmiş bir

dinsellikle yakınlık kurabilir; çünkü müzik —ve yalnızca müzik— gerçek anlamda dini nitelikteki metinlerin duygu içeriğine seslenebilecek, onların anlamını zamana uygun en yetkin öznelliğin düzeyine yükseltebilecek güce sahiptir; bu gerçekleşirken, bu noktada nesnel açıdan egemen olan çelişki (örneğin Brueghel'in Çarmıha Gerilme'sinde olduğu gibi) açık ya da örtülü bir Tanrı aşağılamasına dönüşmeyecektir; yeni yorum, dinsel duyguların tanrıbilimsel ve dogmatik olmaktan tümüyle uzak bir içsellik biçiminde dönüştürülerek yorumlanması, Rembrandt'ın geç dönemindeki durumun tersine, sanatçının yaşadığı çağ içersinde yalıtılmasına yol açmayacaktır. Yeni müzik için son derece elverişli olan bu durum, müziğin anlatım biçiminin özgül büyüklüğünün ve müziğin «dünya» olma karakterini bozmayan özgül sınırlanmışlığının, toplumsal-tarihsel koşulların elvermesi nedeniyle dönemin en köklü gereksinimleriyle örtüşmesinden kaynaklanır; müzik bağımsızlaşmış olan içselliğe ilişkin anlatım araçlarını ne denli kararlı bir tutumla geliştirirse, sözü edilen örtüşme de o denli güçlü olur. Demek ki toplumsal görev yeni eğilimi yalnızca desteklemekle kalmamakta, ama bu eğilimin özgün ve çığır açıcı özelliklerini güçlendirme yönünde de etkin olmaktadır. Çünkü bu noktada dünya sahnesine ilk kez adım atan da budur, yani başlı başına bir «dünya», kendi içersinde kapalı bir evren niteliğiyle insan içselliğidir; bu içselliğin içeriği insanı dış dünyadan etkileyerek harekete geçiren her şeyi, insanın dış dünyadan kendi özüne yönelen sorulara yanıt vermekte kullandığı her şeyi, insanın bu dünyaya yönelttiği tüm soruları, insanın ruhunun bu dünyaya karşı kazandığı tüm zaferleri ve yine bu dünya karşısında uğradığı tüm yenilgileri içerir. Bu arada insan yaşamının duygusal tepkelerinin, bundan ötürü de entellektüel yanının, düşünsel yanının müzik alanına yönelik yaratma olanaklarının zorunlu olarak sürekli güç kazanacağı, kendiliğinden anlaşılır bir durumdur. Bu durum müziğin kendiliğinden «entellektüelleşmesi» sonucunu doğurmaz, ama müziğin dünyası genişler ve derinleşir. Müziğin biçimlediği

duyumlar evreni, gerçekten de insanın içselliğinde varolan ve etkinlik gösteren her şeyi kapsamına alır. Böyle bir evrenin kendine özgü yanı, nesnel dünyayı silebildiği ölçüde bir «dünya»ya dönüşebilmesidir; başka deyişle bu dünya tüm izleriyle en ince ve en acımasız yanlarıyla, en yüce ve en çarpık yanlarıyla hem her yerdedir, hem de hiçbir yerde değildir. Bu çelişki, bir «mucize» değildir; yalnızca müziğin, bir mimesis'in mimesis'i olarak kendi kendisine giden yolu bulduğunun, kendini bir kendiiçinlik niteliğiyle kurmuş olduğunun bir ifadesidir.

Burada söz konusu olan, basit veya katı bir yalıtılmışlık, kendini dış dünyaya kapamak değil, içselliğin kendiiçinlik yapısıyla ve belli ölçüde bir dünya görüşüyle temellendirilerek yerleştirilmesidir; bu içsellikte nesnel gerçekliğin nesneleri, bağıntıları, olguları varlıklarını salt belirsiz nesnelik niteliğiyle korurlar. İçsellikle onun tarihsel çevresi arasında bulunan ve dünya tarihinin akışı bakımından haklı bir gerekçesi olan (başka deyişle öznel tikel niteliğin sınırlarını aşan) ilişki hiçbir engelle karşılaşmaksızın, tüm içkin belirlenimlerini sonuna değin gerçekleştirerek gelişmesini sürdürebilir; bu arada sözü edilen ilişkinin dış yazgısı, tarihsel gerçeklikle karşılıklı bir etkileşim içersinde az çok, kimi zaman da tanınmayacak ölçüde silikleşir. Ancak bu, biçim ve içerik arasındaki müziksel bütünlükte bir eksiklik anlamına gelmez. Tam tersine, bu bütünlüğün gerçek büyüklüğe ulaşmaya ve normal olarak kendilerini bu tür bir içeriğe kapayan alımlayıcılar üzerinde çekici bir etki yaratmaya yönelik —bunca elverişsiz koşullar altında bile varlığını koruyan— gücü, temelini özellikle bu noktada bulmaktadır. Çünkü insan türünün yaşamında içselliğin asıl misyonu şudur: uygulamadaki gerçekleştirebilme olanaklarına aldırmaksızın, duygular içersinde karışık bir biçimde bulunan istemlerin, bunlar yaşamda günün, daha çağın istemlerine dönüşebildikleri ölçüde, tarihsel yazgısına aldırmaksızın, sözü edilen duyumsamayı, dünyaya ilişkin duyumsamayı katıksız bir biçimde ve hiç-

bir engel tanımaksızın incelmiş, yetkin bir «dünya»ya dönüştürmek.

Bunun değinilen nedenlerden ötürü ancak müzik alanında gerçekleşebileceği, hiçbir tartışmaya yer bırakmayacak denli açıktır. Müzik, bu duyumları ödünsüz bir arılık ve iç yetkinliğiyle dile getirmekle, düşünülebilecek en derin ve en zengin iç doğruluğu sergilemektedir; müzik aynı zamanda tümüyle gerçekdışıdır, toplumsal savaşımların anlık konumundan doğrudan doğruya tümüyle bağımsızdır, çünkü bu savaşımlara sahne olan, gerçek nesnelerden ve bağıntılardan oluşma dünya, müzikte silinip gider veya ufukta ancak uzak birtakım imalar biçiminde belirgin kalır. Müziğin özgül edimsel derinliği, bu zeminde gerçekleşir. Bu tür duyumlar, dış dünyayla, bu dünyanın akış temposuyla, gelişme yapısıyla vb. engellenmeksizin gelişir. Ancak, dış dünyanın etkileri yalnızca bu yapılarıyla, yalnızca dolaysız-eylemli etkinlikleri bakımından sanatsal açıdan ortadan kalkmıştır: Bu etkiler başlangıçta müziğin biçimlediği duyumlara kaynaklık etmişlerdir ve yeni ortam tarafından başlangıçtaki yapılarıyla müziksel olarak yeniden üretilirler: özleri bakımından müziğin yarattığı yansılardır. Ve müzik bu tür yansıların bir yansısı olarak —doğrudan duyumların bir belirlenimi olarak— bunların öz niteliktek içeriklerini silemez, göz önünde tutmamazlık edemez; dahası, kendi temelini yıkmaksızın bunları yapmayı istemesi bile olanaksızdır. Dış dünyanın (bütün öteki sanatlarca doğrudan biçimlenen dış dünyanın) dolaysız algılanabilen nesneliğinin yukarda değinilen silikleşmesi, duyumların müzik yoluyla gerçekleştirilen mimesis'inde yalnızca bu dünyaya ilişkin özel bir tonlama, özel bir vurgulama, bu dünyanın özgül duyumlar içeriği niteliğiyle belirginleşmektedir. Bu nedenle bu bağımsızlık, biçimsel bir bağımsızlıktır, ama biçim, ancak içeriklerinin toplumsal-tarihsel açıdan önem taşıması koşuluyla yetkinleşebilir. Biçimin toplumsal yazgısı yaratma eyleminin en uzak noktalarına değin, ama belirtildiği gibi yalnızca —biçimden bağımlı ve biçimin sınırladığı— içsellik olarak etkisini duyurur. Bu ko-

nuda Haendel'in bir dizi oratoryosunda özgürlük özlemiyle ezilmişliğin derinden duyumsanan onur kırıcılığı arasındaki sert çatışmaya dikkati çekmemiz, herhalde yeterlidir.

Böyle bir kopmada, kendi kendine kalışta duyumların zorunlu olarak bir kaosa dönüşeceği gerek usçuların, gerekse usdışıcıların paylaştıkları bir önyargıdır; bu kaos görüşü ister benimsensin, ister yadsınsın, sonuç aynıdır. Duyumlar varolan, kendi içersinde bir bağlam oluşturan tarihsel bir dünya düzenini yansıttıklarından, bunların kendi aralarında da —büyük bir olasılıkla gizli— mantıksal bir bağlam vardır; ancak, daha önce de gördüğümüz gibi, gerçekte bu bağlamın dış dünyanın bağlamından bağımlı kılınması zorunludur. Duyumların başkaca noktalarda geriye itilen, bastırılan mantığı ancak burada anlatılan ve müzik alanında gerçekleşen mimesis'in mimesis'i aracılığıyla yeniden canlanır, kendini kendi yetkinliği doğrultusunda geliştirir; nesnel gerçekliğin dolaylı yansıtılması ve bu gerçekliğe verilen doğrudan bir yanıt niteliğiyle, kendi içersinde zaten varolan gerçekleşme konumuna ulaşır. Doğal olarak bu durum, en çarpıcı çelişkileri dışlamaz; ama bu çelişkilerin bu bağdaşık ortam içindeki özyapıları, yaşamın başka alanlarınınkinden farklıdır; söz konusu çelişkiler öznellikle nesneler dünyası arasında karşıtlıklar olmaktan çok, içselliğin kendisinin içkin nitelikteki çelişkileridirler, ve ufuktaki dış dünya ne denli silik olursa olsun, belli durumlarda bu çelişkilere özgül bir renk verebilir. Müziğin nihai konusunun böylece saptanmasıyla, biçimciliğe karşı daha önce ileri sürdüğümüz ve polemik niteliğindeki düşüncelerle, müziğin mimesis'inin gerçekliği yansıtması gerektiği yolunda, zorunluluğa yönelttiğimiz çağrı da açık anlamına kavuşmaktadır. Bu nokta aynı zamanda sanat anlamında bir mimesis'in iç hiyerarşisini de genel olarak —müziğin özgül yanını gözden uzak tutmaksızın— içermektedir: kendini yansının yansısında açığa vuran içsellik, dünyayı kapsayıcı veya salt tikel, derin veya yüzeysel, zengin veya yoksul vb. bir içsellik olabilir; bu içsellikte müzik yoluyla oluşan mimesis'in hangi gerçekliği ve nasıl yaka-

ladığı da belirginleşir. Bu arada müziğin bir özelliğini de vurgulamamız gerekmektedir: Günlük insanın estetik aracılığıyla nesnelleşmeye yönelik insana dönüşmesi, burada başka sanatlarda olduğundan daha fırtınalı bir biçimde gerçekleşir; kaynağını gerçek yaşamda bulan Önce, burada bu değişimi daha az engelleyebilmektedir. Öte yandan etkinin Sonra'nın içeriklerce yönlendirilme oranı, doğal olarak daha azdır, bu Sonra, belli içeriklere yöneliktir. Böylece müzik, yaşama öteki sanatlardan aynı zamanda hem daha yakın, hem de daha uzaktır; ethik kararların kategorilerini hem daha dolaysız içerir, hem de bunlara çok daha az bir somutlukla karışır; dinleyicilerini hem daha dolaysız ve sürükleyici bir biçimde sarsar, hem de etkinin sonrası bakımından bağlayıcılığı çok daha düşüktür.

Şimdiye kadar müziğin bağımsız bir sanat olarak gelişmesine yol açan ve dünya tarihinden kaynaklanan güçlere atıfta bulunduk. Ancak bu gelişmenin bir de salt sanatsal yanı vardır ve bizim yapmamız gereken, yine somut olmamakla birlikte, salt soyut-kategorik bir tutumla bu yanı da kısaca incelemektir. Başka bağlamlarda sık rastladığımız bir durumla burada da karşılaşmaktayız; her sanat uzun süreli bir toplumsal-tarihsel gelişmenin ürünüdür ve hiçbir zaman insanın doğuştan sahip olduğu insanbilimsel (veya dahası varlıkbilimsel) nitelikler arasında yer almaz. Yeniçağın müziğinin gerek anlatım araçlarının kullanılışı, gerekse bu müziği anlamaya hazır olma ve anlama yeteneği bakımından gelişme düzeyi yüksek bir müzik «dili»ni şart koştuğu, açıktır. Böyle bir dilin başlangıçta henüz bulunmamış olması doğaldır, çünkü nesne, insanın içselliği, insan duyumlarının «dünyası», bu gelişmenin bir ürünüdür. Bu gelişmenin aşamalarını somut bir biçimde saptamak ve özyapıları bakımından belirlemek uzmanlara düşen bir görevdir. Ben, kendimi bu tür sorulara ilişkin somut yargılara varmaya yetkili bulmuyorum. Şu kadarını söyleyebiliriz ki, tüm gelişmelerin genel eğilimleri, bunların çizgilerinin genelde dans, şarkı ve müzikle çok sıkı bir bağlılıktan, çok ağır tempoyla gerçekleşen bir ayrımlaşmaya, böylece de

müziğin gerçek anlamdaki bağımsızlığına uzandığını ortaya koymaktadır. Felsefe düzeyindeki düşüncelerimiz açısından ilk yapılması gereken, bu noktadan bakıldığında yeniçağın müziğinin temeli olarak gözüken, bu denli zengin ve —görece olmak üzere— bu denli kendiiçinlik niteliğine sahip bir duyumsal yaşamın da uzun bir tarihsel yolun ürünü olduğunu yinelemektir. İkinci nokta ise şudur: Müzik —duyumların mimesis'i olarak anlaşıldığı takdirde— başlangıçta duyumlara kaynaklık eden birincil mimesis'e, yani yaşam algılarının mimesis'ine eşlik etmiş, bunları bir ölçüde duygular açısından yorumlamış, bunların mimesis bakımından —dans ve şarkının aracılığıyla— dolaysız anlaşılabilen betimlenişlerini kendi gereksinimlerine göre düzenleyip biçemleştirmiştir. Duyumun müzikal anlatım gücü ve bu anlatımı alımlamaya hazır olma durumu, bu uzun zaman boyunca büyük bir olasılıkla çözülmez bir birliktelik içersinde gelişmiş, yaşamın tüm alanlarına yayılmış, gittikçe ayrımlaşan duyumların anlatımına dönüşmüş, en ince ve en derin olan için bile bir duyarlılık geliştirmiştir. Böylece, toplumsal-tarihsel gelişme duyumsal yaşamın içselliğini toplumsal bakımdan bağımsız bir yaşamsal erk düzeyine çıkardığında, duyumların müzikal mimesis'i de kendi kendisini kendiiçin varolan bir oluşum niteliğiyle nesnelleştirebilmiştir.

Çeşitli sanatlar arasındaki bu bağlılık, estetik alanda bildiğimiz en yoğun bağlılıktır; bu bağlılık, mimarlığın resim ve heykel sanatıyla oluşturduğu bağlılığı çok geride bırakır. Dansa gelince, sözü edilen bağlılık —özellikle dansın kendisi açısından— çözülmez niteliktedir; oysa söz sanatı, kendini görece olarak erken sayılabilecek bir dönemde bu tür bağlardan kurtarmıştır. Ancak bu ilişkilere müzik açısından baktığımızda, bunların kendi başınalıklarının çok belirli iç sınırlarının bulunduğunu görürüz; başka deyişle, bağımsızlık için estetik düzeyde verilen savaşım, hiçbir zaman dans ve şarkıyla her türlü bağlılıktan kesin bir kopuşu içermemektedir. İnsan belki ilk geçiş aşamalarında bağıntıları salt toplumsal göreve indirgemek, onlarda dış-

sal, zorlama yanlar görmek eğilimini duyabilir; bu arada böyle bir görevin saray ya da kilise kökenli olması (yani opera ve bale, öte yanda da missa ve pasyon) durumda bir değişiklik yaratmaz. Ancak bu görüş, kesin bir açıklama olmayı savladığı takdirde, bize yüzeysel gelmektedir. Çünkü örneğin 19. ve 20. yüzyılda, öteki sanatlar gibi müzik de toplumsal görevin soluklaşmasının ve gücünü yitirmesinin sancılarını çektiğinde, bu bağlantıların müziğin gelişmesi bakımından taşıdıkları önemi yine de koruduklarını görüyoruz. Büyük sanatlar arasında özellikle şimdi büyük bir önem kazanmış olan lied'den şimdilik söz etmeyelim; ama opera ve bale, kantatlar vb. Schönberg ve Stravinski, Bartok ve Alban Berg gibi sanatçıların üretimleri içersinde bale önemli rol oynamıştır. Bu olgu, birbirinden çok farklı açıklama girişimlerine kaynaklık edebilir. 19. yüzyılda Wagner'in «tümel sanat yapıtı» (Gesamtkunstwerk) kuramı çok tartışıldı; hatta genç Nietzsche, tragedyanın kaynağını «müziğin ruhunda» aramaya bile kalkıştı. Kanımızca bu tür varsayımlara günümüzde artık kesinlikle gömülmüş gözüyle bakılabilir; aslında ne Yunan tragedyası bir «tümel sanat yapıtı»ydı, ne de Wagner'in «müzikli dramları»; Yunan tragedyaları aslında yazınsal yapıtlardı ve bunların sergilenmesi sırasında müzik, bugün kurgulanabilmesi güç bir eşlik etme işlevini üstlenirdi; Wagner'in yapıtları ise operanın kişisel vurguyla özgülleştirilmiş bir türüdür, müziğin gelişmesinde bir aşamadır. Öte yandan bunun tam karşıtı ve salt biçimsel nitelikte bir açıklama, yani bestecinin insan sesinin yalnızca tonal rengini vb. aslında arı nitelikte, müzikal bakımdan içkin bir konumda kendi başına bütün oluşturan amaçlar için kullandığı ve bu arada kullanılan sözlü anlatım araçlarının bu yapılarıyla hiçbir önemlerinin bulunmadığı yolundaki açıklama da yenicağ müziğinin gerçek tarihsel gelişimine uymamaktadır. Tinsel içerik, toplumsal-insani yazgı atmosferinin eksikliği ne «Sihirli Flüt»ün müziği için, ne de Alban Berg'in «Wozzek»i veya Bartok'un «Cantata profana»sı için düşünülebilir.

En iyi ve en yüksek düzeydeki müziğin, toplumsal görevin içerik ve biçim açısından uğradığı en köklü değişimlerce bile sarsılmayan ve somut ruhsal konumları sergileyen sözden ya da anlatımı amaçlayan hareketlerden kaynaklanan çekiciliği, birlikteliğin bazı kesitlerine atıfta bulunmaktadır; bu kesitler her ne kadar somut toplumsal konumlarca ve çabalarla harekete geçiriliyorlarsa da, kökenlerini müzikal mimesis'in özünün derinliklerinde bulurlar. Bununla söylemek istediğimiz, müzikteki belirsiz nesneliğin özgül biçimidir; bu özgül biçim, yalnızca sözün ve davranışların dile getirebileceklerini, yani dış dünyanın müzik tarafından yansıtılmış duyumlardan kaynaklanan oluşumlarını kapsamına alır. Böylece ortaya çıkan ilişki, daha önce de gösterildiği gibi, dansta doğrudan anlaşılabilir bir durumdur. Buna karşılık söz ile müzik arasındaki bağıntı, görünüşte kuramsal bakımdan çok daha karmaşıktır, ama bu bağıntının ilke olarak çözümlenebilmesine götüren yolu gösteren de özellikle bu dolaysız ortaya çıkan karmaşıklıktır. Her şeyden önce şiirsel dil bakımından söylenmiş olanları, yani bu dilin her sözcükte, her tümcede bulunan soyut, mantıksal anlamı sürekli bir yana kaldırmaya çalıştığını anımsatmamız gerekmektedir. Bir yana kaldırmak, burada tam sözcük anlamı neyse, öyle anlaşılmalıdır; sözü edilen soyut anlam hiçbir biçimde yok edilemez —böyle yapılsaydı eğer, dil, nesneleri açıkça belirleme gücünü yitirirdi—, ama bir yandan da hep bir özneyle bağıntılı kılınır; buna göre soyut anlam salt nesneyi genelde anlatmakla yetinmemeli, ama onu duyusal-ruhsal farklılığı içersinde, başka nesnelerle, insanlarla, insanlar arasındaki ilişkilerle yalnızca kendine özgü nitelikteki bağlılığı içersinde dile getirmeli, bunu da her zaman belli bir öznelliğe kopmaz biçimde bağlı kalarak gerçekleştirmelidir. Öte yandan dilin böylece insanbiçimci kılınması, sözcüklerin anlamı ile algılanabilirliği arasında, çoğu kez sonuncu ağırlıklı olmak üzere, bir denge kurar; sözcüklerle tümceler salt kavramsallıktan uzaklaşırlar, tasarım benzeri bir yapıya ulaşmak için çaba harcarlar, özgül, tümüyle ben-

zersiz bir atmosfere, hem kaynak oldukları, hem de onlara kaynaklık eden duyumlardan oluşma özel bir atmosfere kavuşurlar. Müzik doğal olarak bu şiirsel açıdan dönüştürülmüş dille bağlantı kurar, ama bu noktada kalmak ve müziğe kendi belirsiz nesneliğinin belli bir belirginleşme derecesini kazandırmaya bir şiirsel dilin tek başına yeteceğine inanmak, gidilmemesi gereken bir yalınlaştırma olur; sözü edilen belirginleşme derecesi, varlığı kesinlikle gerekli bir minimum ile, kesin biçimde sınırlandırılmış bir maksimum arasındaki ölçü ilişkisini, hareket alanı niteliğiyle müzik alanındaki yaratma eylemi için bu yardımcı hizmeti gerçekleştirebilecek olan belirginleşme derecesidir. Kuraldışılıklar, doğal olarak vardır. Goethe'den Heine'ye değin uzanan büyük Alman şiirinin, Schubert-Brahms döneminin lied besteciliği için değişmeyen bir biçim içersinde bir söz temeli niteliğiyle hizmet edebilmiş olması, hiç kuşkusuz rastlantı değildir. Ancak biçimlenişi artık kesin bir nitelik taşıyan bir şiir metnine yönelik bu en yüksek düzeydeki ve en sadık adanışta bile, bu müziğin de yaradılışı bakımından, sözcüklerin birlikteliğinin müziğince oluşturulmuş o ruhsal atmosferi çok geride bıraktığı ve —özellikle bu alanda— müziğin, şiir açısından bakıldığında, çok orta düzeydeki şiirleri sonrasız duyguların zafer tacıyla süslediğini gösteren örneklerin bulunduğu anlaşılmaktadır. Demek ki burada da ağırlık, yansıların yansıtılması noktasında yatmaktadır. Şairlerce söylenmiş en büyük sözler bile, dışsal olan her şey gibi, yalnızca bir vesiledir; doğal olarak, aynı zamanda katmerli mimesis'e de daha yoğun düzeyde bir iç somutlaşma kazandıran bir vesiledir ve aynı sözcükler, orta düzeyi aşmayan bir müziğe de söz temeli, açıklayıcı bir öğe olarak hizmet edebilirler.

Burada çözülmesi gereken ve sözün sanatsal mantığı ile müziğin sanatsal mantığı arasında varolan çelişki —daha önce açıkladığımız gibi— sözcüklerle kurulan şiirde duyguların yalnızca öteki öğeler arasında bir öğe olmasına, bundan ötürü de bütünün akışından, olaydan ve bu olayın diyalektik gelişmesinden sürekli bağımlı bulunmak zorun-

da olmasına karşılık, müziğin, duyguların kendi kendilerini tüketene değin yaşamaları olgusunu temel almasına dayanmaktadır. Bu nedenle, drama içersinde duygular, doğal olarak yoğunlukta nitel bir yükselişle yaşamdaki orantıları neyse, aynı orantıyı alırlar, buna karşılık müzikte içkin gelişmelerine hiçbir engel tanımamak zorundadırlar. Missa'da, oratoryolarda, kantatlarda vb. düzenleyici ve yön belirleyici ilkelerin sözde ve tonlarda belirginleşen bu karşıtlığı, çeşitli araçlarla kendi kendisini dengeleyebilir; ancak operada bu düğümün kesilerek çözülmesi zorunluluğu vardır. Çünkü Bach'ın veya Haendel'in pasyonlarında, oratoryolarında vb. somut gerçekliğin tüm duygu öğelerinin —kendi başlarına ele alındıklarında epik, lirik veya dramatik özyapı taşımaları bir ayrım yaratmaksızın— kendi kendilerini her etkiden uzak bir bağımsızlık içersinde, bir önce'yi veya bir sonra'yı doğrudan göz önünde tutmaksızın, müzikal bakımdan tümüyle yaşayabilmeleri, organik bir doğallıkla görevin özünden kaynaklanan bir durumdur. Yapıt bireyselliğinin müzikal-tinsel içeriği özellikle bu tür bir ardardalığın kimi zaman son derece keskin karşıtlıkları içersinde ve birbirlerine kenetlenişlerini akordan başkaca nedenlere bağlama zorunluluğu bulunmaksızın geçerlilik kazanır. Özgül müzikal dramatik yapı böylece bu noktada, söz sanatının dramatik tümel yapısıyla ilgilenmekle hiç yükümlü olmaması nedeniyle, düşünülebilecek en büyük hareket alanına, en geniş özgürlüğü içeren hareket alanına kavuşmaktadır. Asıl operada ise bu sorun çok daha çapraşık, çok daha güç çözülebilir niteliktedir ve upuygun bir çözüme vardırılabildiği de ender olmuştur. Wagner bu sorunu çok çapraşık bir konuma getirmiştir ve Wagner'in metinleri, tek önemli bakış açısı olan müzik açısından bakıldığında, besteci bilinçli yönelimlerini ne denli az gerçekleştirebilmişse, o denli başarılıdır. Eski İtalyan operası bu sorunu naif bir doğallık içersinde, olayı, gelişmeyi, karakteristiği, diyalogu vb. müziğin anlatım zorunluluklarından kayıtsız şartsız bağımlı kılarak çözmüştür. Romain Rolland, böylece ortaya çıkan durumu pitoresk bir abartmayla

anlatır: «18. yüzyılın İtalyan izleyicilerinde dramatik olay karşısında eşsiz bir umursamazlık buluruz; konuya ilişkin bu mutlak umursamazlık, bir operanın ikinci veya üçüncü perdesini ilk perdeden önce oynamayı kolaylaştırmaktadır... Buna karşın aynı izleyici, yani drama aldırmayan izleyici, olayın bütününden kopuk olarak herhangi bir dramatik noktada kendini büyük bir coşkuya kaptırabiliyordu. Bu izleyici kitlesi, her şeyden önce lirik yönü ağır basan bir kitledir, ama burada hiçbir soyut yanı bulunmayan, çok belirli tutkulardan, çok özel durumlardan kaynaklanan bir lirizm söz konusudur.»[22]

Lirik sözcüğü burada kılı kırk yararcasına dar anlamda değil, ama olabildiğince geniş kapsamlı anlaşılmak gerekir. Romain Rolland ve kaynakları burada doğrudan doğruya müzikte müzikal bakımdan öz niteliğinde olanı, bizim duyumların kendilerini sonuna değin yaşatarak tüketmeleri diye adlandırdığımız, duyumların gerçekleşmeden gerçekleşmeye uzanan katı mantıksal düzenini anlatmaktadırlar; bu düzen bu noktada, söz aracılığıyla bir «dünya» oluşturulması biçimindeki yapıyla çatışmaktadır. Kierkegaard, aynı olguyu onyıllar önce çok benzer bir anlatımla dile getirmiştir. «Dramatik ilgi hızlı ilerlemeyi, hareketli tempoyu gereksinir. Drama, düşünceyle ne denli içiçeyse, ilerleyişi de o ölçüde engellenemez yapıdadır... Operanın özünde ve özyapısında ise böyle bir hız yoktur; belli bir duraklama, zaman ve mekan içersinde rahat bir yayılma, operanın belirleyici özelliğidir.»[23]

Sonraki büyük yapıtların metin temelleri bu bakış açısından çözümlenseydi eğer, daha derin boyutlarda ve daha içselleştirilmiş bir biçimde aynı sorunla karşılaşılırdı. J. V. Widmann, Brahms'ın tasarlanan bir opera bestesi için böy-

---

22 Roma'n Rolland: **Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit** (Geçmişin Ülkesine Müzikal Yolculuk), Frankfurt (Main), 1922, s. 184 vd.

23 Kierkegaard: **Entweder Oder** (Ya, ya da), Dresden ve Leipzig, s. 104.

le bir temeli nasıl düşünmüş olduğunu notlarına geçirmiştir: «Brahms, her şeyden önce bütün dramatik temelin bestelenmesini olanaksız, dahası zararlı ve sanatsal olmaktan uzak bir davranış saymıştır. Yapılması gereken, yalnızca doruk noktalarını ve olayın müziğin kendi özü doğrultusunda bir şeyler söylemeye değer bulduğu yerleri tonlara dönüştürmektir. Böylece bir yandan libretto yazarı konunun dramatik geliştirilmesi bakımından daha fazla hareket alanına ve özgürlüğe sahip olacak, öte yandan da besteci daha bir engellenmeksizin, yalnızca sanatının yönelimleri doğrultusunda yaşayabilme olanağına kavuşacaktır; bu yönelimler, ancak besteci belli bir durumda müzikal bakımdan gönlünce davranabildiği ve örneğin kendini coşkuya kaptırmış bir topluluk içersinde tümüyle tek başına sesini duyurabildiği takdirde gerçekleşebilir. Buna karşılık özde dramatik yapıdaki bir diyaloga birkaç perde boyunca müzikal vurgularla eşlik etme yükümü, müzik açısından barbarca bir beklentidir.»[24] Tragedyanın geniş ve kapsamlı yaşam temelini, başlangıçtaki ditirampik aşk mutluluğundan yola çıkıp, kıskançlığın çılgınlığından, o zamana değin içten bir birliktelik içersinde olanların yalnızlığından geçerek cinayete ve kendini öldürmeye değin uzanan trajik çizgi, tüketilene dek yaşanan duyumların ve tutkuların bağdaşık ortamında, neden olan vesilelerin varlığı kesinlikle gerekli minimumu temelinde dile getirilebilsin diye, iki insanın aşklarının yazgısıyla sınırlamak, yukarda sözü edilen amacın temelini oluşturur.

Bu bakış açısından örneğin «Sihirli Flüt», aydınlanma çağıyla oluşturduğu bağlam içersinde irdelendiği takdirde, ilke olarak benzer bir sonuca varılır. Mozart'ın pragmatik-nedensel doğrultuda bağlayıcı ve gerekçelendirici ne varsa, tümünü kesinlikle bir yana bırakarak, ışıkla karanlığın aydınlanma çağının anlayışı doğrultusunda çarpışmalarına yol açan ve müziğe dönüşmüş en önemli tepkilerin

---

[24] Alıntı: **«Musiker über Musik»** (Müzisyenlerden Müzik Üzerine», a.g.y., s. 89-90.

özgün güçleriyle, en yüce coşkudan ince mizaha değin tüm ayrımlaşmalarla yayıldığı bir yelpaze içersinde dile getirildiği etkenleri işlemiş olduğu göz önünde tutulursa, o zaman metne ilişkin —anlamsızlıktan derin anlamlılığa değin uzanan— karşıtlıklar çözülmüş olur. İlke, kaynağını müziğin özgül, belirlenmemiş nesneliğinde bulur ve müziğin duyumlar bütününün yansıtılması biçimindeki estetik özünün, yani bir mimesis'in mimesis'i olmasının zorunlu sonucudur. Bu nedenle, müzik tarihinin müzik ile katmerli yansıtılan nesneler dünyası arasındaki bağıntıyı —dışa karşı— tam bir belirlenmemişlik konumundan, iç sınırlarını bundan önceki açıklamalarımızda çekmeye çalıştığımız belirlenmişlere değin uzanan bir derecelenme içersinde gösteren aşamalardan yana sınırsız bir zenginliğin üreticisi olması, olayın özü gereğidir. Müzik alanına sözü ve jestleri yerleştirerek —son derece görece nitelikteki— belirlenmişliğe bu türden bir yöneliş, tümüyle kendi başına bırakılmış müzik karşısında tümüyle dolaysız bir atılım niteliğini taşımasaydı, estetik bakımdan asla gerçekleşemezdi.

Müziğe yönelik salt biçimsel bir gözlem, belirlenmemiş nesneliği önemsiz, yapıtın dinlenişi sırasında ortaya çıkan —rastlantısal— çağrışımların bir sonucu sayabilir; ama bu yalnızca, sanatsal süreçleri salt ruhbilimsel doğrultuda kavramanın son derece sorunlu bir tutum olduğunu gösterir. Çünkü müziğin yaşanmasının içerdiği duyumsal-içeriksel yan, yalnızca biçimsel-ruhbilimsel açıdan yapıt «aracılığıyla» ortaya çıkan salt bir çağrışımdır. Bunun rastlantı sonucu mu meydana geldiği, yoksa yapıtın en derinde yatan içeriğine kadar mı girmiş olduğu, içeriksel bir sorudur. Önemli müzik yapıtlarının yorumu sırasındaki büyük içeriksel sapmalar bile belli bir biçime sokulabilen içerik karşısında bu tür bir nihilizmin kesin kanıtı olabilmekten uzaktır. Çünkü tam bir denetim, önce buradaki ayrılıkların başka sanatlardakinden daha güçlü ve derin olmadığını gösterecektir; Leonardo'nun, Michelangelo'nun, Greco'nun veya Rembrandt'ın yapıtlarına ilişkin çeşitli an-

layışları anımsayalım; içeriğin görsel olarak, kesin bir biçimde saptanmış gibi göründüğü yazın alanında bile örneğin «Hamlet»in veya «Faust»un yorumu, Bach, Mozart ya da Beethoven'in bestelerinin yorumundan daha kesin ve birbiriyle örtüşür nitelikte değildir. Öte yandan alımlama eylemlerinin içeriğinde bir değişimin gerçekleşmesi, her estetik etkinin özü gereği ortaya çıkan bir durumdur. Sürekli olarak yeniden üretilen «tua res agitur»un, sanat yapıtlarının canlılıklarını korumalarının, yaşlanmadan kalmalarının odak noktası sayılabilecek bir öğesini, dahası önemli bir ölçütünü oluşturması nedeniyle, içeriğin (böylece de biçimlerin) alımlayıcı yönünden dile getirilmesi sırasında sapmaların olması, ilke olarak kaçınılmazdır. Bu arada nesnel anlayışta ne ölçüde bir ilerleme gerçekleştirildiği ve bunun ölçütlerinin nasıl bir konumda bulunduğu, ancak bir bölümüyle estetik davranış biçimlerinin tipolojik çözümlenmesi içersinde, bir bölümüyle de estetiğin tarihsel-materyalist bölümünde somut olarak irdelenebilir.

Müzikte belirli ve belirsiz nesneliğin —gerek kavramsal açıdan, gerekse pratik yönden ve alımlama açısından ayrılabilirliğe karşılık— birlikteliği, bir yapıtın son duyumsal içeriğine ilişkin özgün, örtülü veya açık atıfların, aynı zamanda bu yapıtın salt sanatsal yönden anlaşılmasını destekleyebilmeleri sonucunu doğurmaktadır; «destekleyebilmeleri» sözcüğünün vurgulanması gerekmektedir, çünkü bu tür işaretlerin veya yorumların her türlü abartılışı, asıl içeriğin, hakiki biçimler dünyasının yanından geçilip gidilmesine yol açabilir. Her somut olayda bu türden imaların uygulanışındaki belirlilik derecesini ancak —içgüdüsel veya kültürel-müzikal olarak eğitilmiş— bir sezgi belirleyebilir; çünkü çeşitli yapıtlarda belirsiz nesneliğin belirlilik derecesi (yapıtların tümü aynı yazarın olsa bile) çok farklılık gösterebilir. Böylece, her belirsiz nesneliğin ancak çok belirli bir biçimde belirsizlik niteliğini taşıdığı olgusu, varlığını korumaktadır. Ancak bu belirlilik, salt duyumların içeriğinin dünyaya ilişkin olarak yaşanmış duygulardan tikel-kişisel etkilere veya ruhsal durumlara değin her şeyi

kapsayabilmesine karşın, yalnızca salt duyumların alanında özgün niteliktedir; bu nedenle sözü edilen belirlilik bir sözsel-kavramsal düzeye dönüştürülme durumunda kolaylıkla anlamı çarpıtan bir aşırı belirlenmişlik veya yanlış olarak yoğunlaştırılan bir belirsizlik biçiminde çarpıtılabilir. Fakat bu özgün belirlilik, bu yüzden asla usdışı bir nitelik almaz: başka her sanatta olduğu gibi, burada da yaşanma (ve bu belirliliğe ilişkin dönüştürülmüş anlatım) sözü edilen belirliliğe yaklaşabilir ve sanatçılarca ortaya konulan, aralarında programların da yer aldığı daha ayrıntılı belirlenimler, öteki tüm sanatlarda olduğu gibi bu yaklaşma sürecine bir yön verebilir ve bu süreci destekleyebilir.

Böylece son zamanlarda sık ortaya çıkan bir soruna, müzikte anlamlı olarak gerçekçilikten ve gerçekçiliğin karşıtlıklarından söz etmeye yetkimizin bulunup bulunmadığı sorununa da değinilmiş olmaktadır. Soru, bu kavramın yanlış ve müziğe yabancı bir biçimde uygulanması yüzünden çoğu kez çapraşık bir konuma sürüklenmektedir. Tek tek görüngülerin dolaysız —«yaşam gerçekliğine uygun» ya da «yaşama yabancı»— yansıtılmasında, müzikteki gerçekçiliğin bir ölçütünü arayanlardan söz etmeye bile gerek duymuyoruz. Müziğin özünün, ayrıntılardaki bu tür bir «benzerlik»le ya da «benzersizlik»le bir ilintisinin bulunmadığı, kesindir. Buna karşılık toplumcu gerçekçiliğin bazı bağnaz savunucularında rastlanan, bir yapıtın temel düşüncesi diye adlandırılanı kavramsal bir genellik düzeyine çıkaran ve bu düşüncenin doğruluğunda veya doğru olmayışında müzikteki gerçekçiliğin aranan ölçütünü bulduklarına inanan görüşler daha önemlidir. Ancak böyle yapıldığında müziğin belirsiz nesneliği aslında sokulmaması gereken, bundan ötürü de çarpıtıcı bir çerçeveye sokulmuş olmaktadır. Çünkü belirsiz nesneliğin içeriğini kavramsal düzeyde de formüle etmenin olanaklı ve dahası zorunlu olduğu ne denli kesinse, bu genelleştirmenin de, konuya sadık kalması isteniyorsa eğer, belirgin bir sınırının bulunması gerektiği de o denli tartışmasızdır; her sanat için ge-

çerli olan bu durum, belirli nesnelik içersinde bile genel'in silikleşmesinin, bir yana kalkmasının örneğin söz sanatının yaratma biçiminde olduğundan daha yoğun bir düzeyde gerçekleştiği müzik alanında özellikle böyledir. Bu nedenle sonradan düşünce düzeyinde yapılacak bir genelleştirmenin yolunu şaşırıp, açıklamayı amaçladığı somut müzikle pek az ilintili veya hiç ilintisiz alanlara kayması çok kolaydır; bu durum doğal olarak genelleştirme yapıtın kendisini bile temel almayıp, yazarın tek tek açıklamalarına dayandığı ölçüde daha fazla söz konusu olur. Bu eğilim yukarda sözü edilen bağnazların çevresini çok aştığından, Adorno'nun Bartok üzerine bazı açıklamalarına yer veriyoruz. Adorno, çıkış noktası olarak sanatçının halk sanatına bağlılığı konusundaki bir açıklamasını alır; «kişi olarak halk kökeninin baştan çıkarıcılıklarına yolundan şaşmaksızın direnmiş» biri için böyle bir açıklamayı «hayret verici» bulur. Halk sanatı kökeni, burada bu kökenin faşist «halktan» kavramıyla kaynaşması tehlikesini doğuracak denli soyut yapıda alınır; amaçlanan şey, Bartok'un müzikal avangard'dan kopuşunu bu noktadan «türetmektir».[25] Belirsiz nesneliğin böylesine somut yorumları karşısında biçimciler böyle bir tepki gösterince, sözü edilen nesneliğin kavramsal düzeyde anlaşılabilir bir içerik taşıyabileceğini yadsımaları doğal olmaktadır; ancak, bu tür tepkilerin ruhbilimsel anlaşılabilirliği, kendilerine doğal olarak nesnel doğruluk kazandıramaz.

Bu türden tüm yanlış düşünme biçimlerinin karşısında, müzikte de bir tertium datur (üçüncü olasılığın varlığı) zorunlu olarak aranmalıdır. Biçimden yola çıkıldığında, ilke olarak bunun bulunması güç değildir; ama bu, gerek bu noktada ve gerekse sonrası için, sözü edilen tertium datur'un somut gerçekleştirilmesinin hiçbir çabaya gerek kalmaksızın olanaklı olduğu anlamını taşımaz. Çünkü müziğin entonasyon ve ezgiden, armonizasyonun en karışık sorunlarına değin tüm ses öğelerinin varlığı, adım başın-

25 Th. W. Adorno: **Dissonanzen**, Göttingen 1956, s. 105 vd.

da dış ve iç dünyanın olaylarının yansıtılmasının yansıtmaları olarak müziğin katmerli mimesis'i kapsamına giren duyguların derinliğine veya sığlığına, kapsamlı enginliğine veya kısırlığına atıfta bulunur. Şimdi, eğer bir müzik yapıtının doğru çözümlemesi bu düzeyde bile içerikle biçimin sürekli ve karşılıklı olarak birbirine dönüşmesinden oluşuyorsa, o zaman yapıtın bütünselliği içersinde gözlemlenmesinde öncelikle böyledir. Belirsiz nesneliğin sarsılmaz temelini, bu nesneliğin belirli nesnelikle kopmaz birlikteliği, birincinin kaynağını organik ve zorunlu olarak ikincide bulması durumu oluşturmazsa eğer, o zaman belirsiz nesneliğe ilişkin hiçbir yorum verimli ve doğru olamaz. Aslında kendiliğinden anlaşılabilen bu düşünceleri bir örnekle yöntembilimsel açıdan tümüyle açığa kavuşturabilmek için, Thomas Mann'ın «Doktor Faustus»unda, Serenus Zeitblom'un, Adrian Leverkühn'ün «Apokalypse»ine ilişkin son sözlerine atıfta bulunmak istiyoruz. Orada şöyle denir: «Yapıtın tümü, disonansın bu yapıtta yüce, ciddi, dinsel, tinsel'in anlatımını sergilemesi, armoninin ve tonalitenin ise cehennemin dünyasına ayrılmış olması, başka deyişle bu bağlamda bir bayağılık dünyasını simgelemesi gibi bir paradoksun egemenliği altındadır.» Şimdi bu yöntemleri Bartok'a uyguladığımız takdirde, oluşan ve iktidara yürüyen faşizm döneminde insanca'nın insanlıkdışının ezici gücüyle giriştiği kavganın, Bartok'un yukardaki anlamdaki belirsiz nesneliğin temel içeriğini oluşturduğu açıkça ortaya çıkar. Ayrıca, Bartok'un içinde canlı olan karşı-gücün, doğrudan doğruya halkla olan bağlılığın kendisi olduğu da kolaylıkla görülebilir; bu karşı-güç, doğa ve doğadışı karşıtlığının düzeyine götürecek denli yoğunlaşabilir. Ama bu kavga, Adorno'da olduğu gibi, soyut kavramsallık düzeyine yükseltilip, oradan geriye dönüşle yeniden günlük politika ile bağıntılı kılınmamalıdır. Bartok'un en koyu çaresizliğinin bir paradoks niteliğiyle ve trajik biçimde somutlaştığı «Cantata profana»da, metinden yola çıkarak bestecinin halkla ve doğayla ilişkisi konusunda acele ve soyut nitelikte sonuçlara varmak, kolay ve ucuza kaçan bir

tutum olurdu; oysa müziğin kendisi burada —sözleri yadsımaksızın— daha derin ve daha bilgece şeyleri anlatmaktadır. İçinde, birer geyiğe dönüşmüş oğulların eve, anne ve babalarına, insanların yaşamına geri dönme çağrısını kesinlikle geri çevirdikleri şarkı, günümüz insanına geri dönmeye bu hayır deyişte, anne ve babaların özlem dolu çığlıklarından daha insanca bir şeylerin bulunduğunu müzikal olarak dile getirmiştir. Bu noktada Bartok'un modern Leverkühn biçemi ile olan karşıtlığı, bestecinin yaratısının temelini oluşturan, ulusa ve doğaya yönelik çağrıyla birlikte, sanatsal açıdan ortaya çıkmaktadır.

Demek ki müziği kendi belirli ve belirsiz nesneliğini çıkış noktası yaparak, bunlar içersinde kalarak kavramak istemi ne denli kesinse, müzikteki bir gerçekçiliğin genel ölçütlerinin başka sanatlardakiyle yakınlığı da o denli birbirine yakın olarak belirginleşmektedir. Müziğin gerçekçi özyapısı, müziğin ne denli derin ve doğru, kapsamlı ve içtenlikle, kendi kişisel ve tarihsel oluşma anından kaynaklanan sorunları, insanlığın gelişmesi içersinde varlığını hep koruyan önemi açısından yeniden üretebildiğine ve uyandırabildiğine bağlıdır. Bu ilkelerin sanatların her birinde, son çözümlemede de ayrı ayrı her sanat yapıtında açığa çıkmasını sağlayan somut öğelerin tümü, yapısal ve içeriksel olarak nitel bakımdan farklılıklar gösterirler. Gelgelelim son ilkelerin estetik bütünlüğü, estetik alanın şimdiye değin sık sık ele almış olduğumuz çoğulcu özü gereği, asıl bu farklılıklar içersinde geçerlilik kazanır. Ve işte bu anlamda olmak üzere ve yaygın görüşlere şiddetle karşı çıkarak, müzikte gerçekçilikten haklı olarak söz edilebileceği görüşünü savunuyoruz.

Böyle bir açıklama bizce her şeyden önce müziğin etkisi, insanların yaşamındaki yeri bakımından zorunludur. Yansıtma kuramını genel olarak irdelerken, sanatsal etkinin genel bir kategorisi olarak katharsis'e atıfta bulunmuştuk. Şimdi aynı sorunu müziğin özgül alanında yeniden ele alırsak, kendimizi en eski ve en iyi düşünce miraslarının ortamında buluruz; Platon ve Aristoteles, doğrudan doğ-

ruya müziğin bu ethik ve bundan ötürü de toplumsal-pedagojik nitelikteki önemini çok ayrıntılı irdelemişler, böylece de müziğin katharsis olarak etkinliğini —özellikle bizim genişletilmiş anlamımızda olmak üzere— örneğin tragedya'dakinden geri kalmayan bir yoğunlukla vurgulamışlardır.

Müziği katharsis bakımından da öteki sanatlardan ayıran nokta, bu özgür kılıcı sarsıntının insanın dış ve iç dünyaları arasındaki karşılıklı etkileşimden, bu dünyaların nesnel olarak yansıtılan çatışkılarından ve yıkımlarından kaynaklanmaması, ama müzik alanında etkinlik kazanan mimesis'in mimesis'inin, yaşamda olup bitenlerle açık bir bağıntısı bulunmaksızın, duyumların —başkaca türlü gerçekleşmesi düşünülemeyecek— kendi kendilerini yaşayarak tüketmelerini olanaklı kılmasıdır. Sonra'da bilinç düzeyine yansıyan, yapıtın yaşanmasında içkin nitelikte varolan karşılaştırma bu nedenle yalnızca ve yalnızca insanın içselliğine yönelir. Bu içsellik hiç beklenmedik ve hiç düşünülmedik ölçüde yoğunlaştırılır, bir doyum noktasına vardırılır; başka deyişle, bu içselliğin yaşanmışlığı, insanın normal yaşamındaki içsellikle bir karşıtlık oluşturur. İşte özellikle bu nedenden ötürü özgürleşme, sarsılma, öteki katharsis etkilerinde olduğundan çok daha şiddetli ve derinliğinedir; yeni dünyanın çekiciliğine kapılmak, kendini o dünyaya vermek, başka alanlarda rastlandığından çok daha koşulsuz gerçekleşebilir. Ama özellikle bundan ötürü de Sonra'ya geçiş, çok daha güçtür. Burada, normalde asla yaşanamayan bir şeyin —öteki sanatlardaki gibi, normal olarak zayıf ve dağınık bir konumda bulunan yaşantıların yoğunlaştırılması değil de— yaşanması söz konusu olduğundan, yaşama «uygulamak», estetik katharsis'in ethik sonuçlarına, yaşama biçiminin sonuçlarına dönüşmesi çok daha zordur. Bu sorunlar bütününü katharsis bağlamı içersinde daha önce genel olarak ele almıştık. Katharsis'in bu çokanlamlılığı, karşıt etki yaratan engellerden değil, fakat nesneler dünyasında açık ve seçik bir temelleri bulunmayan, salt belirsiz nesnelere yönelim gösteren duyumların belli bir yönsüzlüğünden kaynaklanmaktadır.

Platon ve Aristoteles'in düşüncelerinde —anlayışlarındaki tüm ayrılığa karşın— böyle bir sorunsala ilişkin ilk sezişler algılanabilmektedir; bu iki filozofun olumlamaları ve yadsımaları geniş ölçüde hangi müziğin hangi ethik duyguları, hangi töresel yapıları yansıttığından ve böylece de dinleyicide uyandırdığından bağımlıdır. Yeniçağın müziği, duyumlar alanının kapsam ve yoğunluk bakımından gerçekleşen, birincil olarak toplumsal yaşamdaki bir gelişmenin sanatsal anlatımı niteliğindeki genişlemesiyle birlikte, müziği önceden tanımlanması olanaksız ölçüde bireysel yaşamın, böylece de özel yaşamın aracına dönüştürmektedir. Antikçağ ve ortaçağla karşılaştırıldığında ortaya köktenci yenilikte öğeler koyan bu gelişmeye burada yüzeysel bir biçimde değinebilmek bile olanaksızdır. Bizim için burada söz konusu gelişmenin yalnızca müzik için doğurduğu sonuçlar önemlidir. Toplum tekinin, yani bireyin nesnel-toplumsal açıdan ve bundan ötürü müziğin bir öznesi olarak da katmerli bir fizyonomisi vardır; o, bir yönüyle yazgısından çağının yazgısının, insanın eskiden toplumun üyesi olarak toplumun yaşamına katılmasını sağlamış eski, dolaysız birliktelik biçimlerinin çöküşünün yansıdığı bireydir. Öteki yönüyle ise toplum tekine dönüşmüş olan insan, yaşamını görünüşte toplumun yazgısından bağımsız olarak kendisi için yaşar: Düşünceleri, eylemleri ve duyumları, görünüşte bu varoluş düzeyinin üstüne çıkmaz, kendi çevresinden öteye uzanmaz gibidir.

Bu nedenle, insanın duyumlar dünyasının müzik alanındaki özgürleşmesi, duyumlarının müzik alanında kendi kendilerini doludizgin, ama aynı zamanda da bir gerçekleşme hedefine yönelik biçimde yaşayarak tüketmeleri, zorunlu olarak iki yönlü dışlaşacaktır. Müzik tüm duyumları özgür kılabilir, bu duyumları, kapitalist toplum içersindeki yaşamın gittikçe derinleşen, gittikçe trajikleşen sorunsalından kaynaklanan, yaşamın doğrudan doğruya kendisince bu oluşum içersinde bile engellenen, çarpıtılan vb. son sonuçlarına değin götürebilir; böylece bu düzeyde, müzik yoluyla arındırılmış, bağdaşık kılınmış bir gerçekleş-

me aşamasında, yalnızlığa yargılı bu duyumların insan türünün yaşamıyla, gelişmesiyle, kavgaları ve umutlarıyla, çaresizlikleri ve bakış açılarıyla olan bağlantısını —bu bağlılık gizli, ta derinlerde yatıyor bile olsa— yaşanabilir kılmaktır. Yeniçağ müziğinin gerçekleştirebilme yetisine sahip bulunduğu kendine özgü ve böyle bir yoğunlukta daha önce hiç olmamış katharsis, işte budur. Ancak, aynı toplumsal konumdan ve bu konumun müzik üzerindeki etkilerinden, duyumların birincisine tümüyle karşıt bir özgürleşme biçimi de kaynaklanmaktadır. Birey, dolaysız kendi başına bırakılmışlığı sonucu özellikle duyumsal olarak salt öznel alana atıldığından, özgürleşme eylemi, iç yaşamın yaşamaya bırakılması, böylece oluşan tikelliği bir kendini aşma noktasına götürebilir. Bu nedenle, müziğin aşılayıcı (suggestiv) araçları, müzik bakımından bağdaşık ortamın bu noktada mimesis açısından patlayan, kendiiçin varolan bir içsellikte yoğunlaşması aynı zamanda salt tikelliğin özgürleşmesini, kendi kendine yetmesini de kışkırtabilir. Bu arada katharsis'in neredeyse tam tersi gerçekleşir: Söz konusu olan, tikel bireyselliğin kendi kendisiyle o başkaca türlü çok güç gerçekleşen barışmasıdır; bu, duyumsal olanın dışlayıcılığının biçimsel, ama yalnızca biçimsel olarak ortadan kaldırılmasıyla, rahatsız edici her dış dünyanın silinmesiyle, duyumların alçak-ortalama bir tikellik düzeyinde aşılama yoluyla saptanmasıyla gerçekleşir.

Bu sorunlar bütünü burada elbet yalnızca ilkesel-estetik olarak irdelenebilir. Anlatım araçları arasındaki geçişleri göstermek, örneğin ezgilerin, akorların, armonilerin vb. bir alandan bir başkasına nasıl geçtiklerini ve yeni çevrelerinde nasıl eskisine tümüyle karşıt bir anlam kazandıklarını sergilemek, müzik uzmanlarının görevidir. Karşıtlıklara ve geçişlere ilişkin ilke sorunlarına bu bölümün sonunda, hoşa giden kategorisinin estetikle olan bağıntısının irdelendiği yerde geri döneceğiz. Burada önemli olan, yalnızca —bu gözlemlerin sonucu olarak— sanatın bir «dünya» yaratıcı özyapısıyla, öznenin tikelliğinin aşılması arasındaki bağıntıdır. Bu noktayı genel anlamda olmak üzere

daha önce ele almıştık; şimdi aynı noktanın çok kısa olarak ve müziğin özgül sorunları doğrultusunda somutlaştırılması gerekmektedir. Müzik alanında gerçek anlamda müzik yapıtı niteliğiyle doğmuş her yapıtın bir «dünya» yarattığı yolundaki tartışılmaz olgu, gerek her türlü biçimci gözlemin yadsınmasının, gerekse müziğin yaşanmasında işitilenin ve duyulanın mistik-benzeri bir kaynaşmasını gören kuramların yadsınmasının kökü derinlere uzanan estetik gerekçesini oluşturur. Müziğin derin etkisi, alımlayıcıyı kendi «dünya»sına sokmasında, onu o dünyada yaşatmasında ve o dünyayı yaşamasını sağlamasında belirginleşir; ama duyumların en şiddetli biçimde özgür kılınmasında, bunların mahrem biçimde ilerleyişinde bile hep söz konusu olan, alımlayıcının Ben'i karşısında ondan farklı, ve özgül farklılık nedeniyle onun açısından önem taşıyan bir dünyadır. Müzikteki sanat yapıtı kendiiçin varolan «dünya» özyapısını içeriksel kaynaklardan edinir; başka deyişle, bu sanat yapıtı içersinde dile getirilen duyumların yetkin düzeydeki bütünselliğinden kazanır. Sanat anlamında bir «dünya»nın oluşması, bu duyumların insanlık açısından önemli olmaları, kendilerince harekete geçirilenleri son sonuçlarına değin götürebilme yeteneğine sahip bulunmaları koşuluna bağlıdır. Biçimlemede tutarlılık, özgünlük, cesaret, bütünlük vb., sanatçının bu kapsamlı düzeni özel konumu içersinde upuygun dile getirebilmek için atıldığı kavgadan kaynaklanır.

Hangi duyumların kendilerinden bir «dünya» geliştirilmesini kesinlikle istedikleri ve buna dayanabildikleri, her şeyden önce toplumsal-tarihsel bir sorudur. Gerek kapsam, gerekse yoğunluk açısından son derece sınırlı bir duyumlar dünyasını yansıtan ve dile getiren eski halk şarkıları, halk dansları vb. müzikal bakımdan yetkin düzeyde bütünsellikler oluşturabilirler, çünkü yarattıkları gerçeklik —eğilim olarak— tüm sınırlılığına karşın yine de içersinde insan yaşamının önemli sorunlarıyla hesaplaşıldığı insan topluluğudur. Buna karşılık müzik yoluyla yansıtılan duyumlara ilişkin «model»in günlük insanın tikelliğine saplanıp kal-

dığı ve müziğin yalnızca bu tikelliğin iç yoksulluğunu ve zayıflığını salt görünüşte varolan, biçimsel ve «uzlaştırıcı» bir özete götürdüğü yerde, bu mimesis'in mimesis'i asla bir dünya yaratamaz ve bundan ötürü de gerçek anlamda sanatsal nitelikte bir biçime kavuşamaz. Böyle bir müzik en kalıcı gelenekleri, en gözüpek yenilikleri biçimleme eyleminin kapsamı içersine alabilir; ama bu, salt tikel olanın ilkelliğinin bu müziği salt yüzeysel düzeye veya beğeni bakımından sığlığa çekmesini engelleyemeyecektir. İnsani içeriğin bu önceliğini, biçimin belli bir somut içeriğin ve onun özelliğinin anlatımı olma misyonunu müzik, öteki sanatlarla birlikte paylaşır. Ancak doğrudan doğruya bu içeriğin içselliğinden ötürü, biçimi de iç tözünün hakikiliği veya yapaylığı karşısında son derece duyarlıdır. Bu duyarlılık doğal olarak her şeyden önce müziğin biçimi için söz konusudur; biçim bu bakımdan —tüm «matematiksel» kesinliğe karşın— en duyarlı tözün, kendiiçin varolan insani içselliğin mimesis'i niteliğiyle belirginleşir ve bu yapısıyla hakikilik sorunları karşısında çok duyarlı tepki gösterir. Müziğin kesinlik niteliği taşıyan özü, bu durumla bir çelişki oluşturmaz; çünkü sanatsal-teknik ölçütler açısından hakiki ile hakiki olmayan arasında çekilen ayırma çizgisi, hiçbir sanatta müzikte olduğu kadar belirgin değildir.

II. Hoşa Giden'in Sorunlar Çevresi

Önceki gözlemlerimizde sık sık estetik-benzeri terimini kullanmıştık; bunu geniş ölçüde geçici bir anlamda olmak üzere, özleri bakımından sanatın yön saptayıcı belirlenimleriyle bir ilintilerinin bulunmamasına karşın, dolaysız görünüş biçimleriyle estetiğe çok fazla yaklaşan belli oluşumları ve duygusal tepkileri göstermek için yapmıştık. Sanat alanıyla yakından ilintili görüngülerin estetik düzeyden kayışının somutlaştırılabilmesi için, bu geçici sınırlandırmanın salt olumsuz yönde yapılması gerekiyordu. Ancak bu sınırlamanın asıl özü üzerine böylece hemen hiçbir şey anlatılmış olmamaktadır. Çünkü —daha önce de çeşitli fır-

satlarla değinildiği gibi— sanat yapıtı, sanatsal edim vb. gözüyle bakıldığında son derece sorunlu, dahası tümüyle olumsuz gözüken pek çok şey, dolaysız yaşam bağlamı içersinde çoğu kez tümüyle farklı bir ağırlık kazanır; estetik açısından bakıldığında tümüyle değersiz olmasına karşın, tek tek insanların, hatta insan gruplarının yaşamını destekleyici özyapısını koruyabilir. Böyle bir yapının salt toplumsal nitelikte bir bakış açısından şiddetle eleştirilmesi, dahası belki de köktenci bir tutumla yadsınması zorunludur; ama bütün bunlar onun insanın günlük yaşamı içersindeki rolünü asla ortadan kaldırmaz. Böylece çıkış noktamıza, günlük yaşamın irdelenmesine geri dönmüş bulunuyoruz. Ama aradan geçen zaman içersinde nesnel gerçekliğin kaynağını bu yaşamda bulan, ayrımlaşmış yansıtılma biçimlerine, bilimin insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtmasını ve sanatın kesin ve bağdaşık bir biçimde insanbiçimleştirici yansıtmasını yapılarıyla, özleriyle, işlevleriyle vb. daha yakından tanıdık. İşte bu nedenle şimdi yapılacak sınırlamalar, doğrudan günlük yaşama ilişkin gözlemler başlangıçta erişilebilecek olandan çok daha yoğun bir somutluk düzeyine kavuşacaklardır. Doğal olarak başlangıçta olduğu gibi, şimdi de amacımız günlük yaşamın yapısına ilişkin kapsamlı bir panorama sunmak değildir; buradaki gözlemlerin hedefi de estetik olan'ı daha yakından belirlemektir; ancak kanımızca günlük yaşamla olan bu ilişki doğru betimlendiği takdirde, estetik olan'ın özü de içerik bakımından daha zengin ve aynı zamanda da daha belirgin sınır çizgileriyle ortaya çıkacaktır.

Estetik olan'a ilişkin yazılı kaynakların bu bakımdan yetersizliği, iki kutupta toplanmaktadır. Birinci kutupta, özellikle felsefi idealizmin açıklamalarında alışılageldiği gibi, Güzel ile, Güzel'in gerçekleştirilmesi için düşünülmüş olan sanat, metafizik katılıkla her türlü yaşamdan hiçbir geçiş aşaması konmaksızın ayrılmaktadır; bu bakış açısından yaşam, sanat alanındaki çalışma için —her zaman eksik, her zaman düzeltilmeyi gereksinen— bir malzemedir (modeldir vb.). Mekanik materyalizmin ve pozitivizmin

—doğal olarak birbirinden ayrı biçimlerde— temsil ettikleri öteki kutupta ise, estetik öğe ile yaşam içersinde, insanların günlük yaşamı içersinde tümüyle erir. Sanatın toplumsal bir görüngü olduğu yolundaki gerçek, sanatın mutlak anlamda ve yalnızca toplumsal bir görüngü niteliğini taşıdığı gibi bir abartmaya gidildiğinde, bir yanlışlığa dönüşmektedir. Görünüm olarak idealist hiyerarşi bir an somut biçimde gözde canlandırıldığında, estetik öğenin ne «üst» ne de «alt» sınırları belirgin olarak gözükmektedir. Tarihsel bakımdan etkin nitelikteki çoğu estetiklerin odak noktasını oluşturan güzellik kavramının giderilmesi olanaksız bulanıklığı ve çokanlamlılığı da, bu kavramın doğru ve iyi ile olan gerçek ilişkisine doyurucu bir biçimde geçerlik kazandıramamaktadır. Burada yalnızca güzelliğin öğelerine (yücelik, komiklik) ayrılmasının ve bu öğelerin sözde somutlaştırıcı nitelikteki yeniden birleştirilmesinin açıklama doğrultusunda önemli bir adım olamayacağına atıfta bulunmakla yetiniyoruz. Bizce Çernişevski, özellikle Vischer'in savunduğu biçimiyle eleştirdiği bu kuram karşısında olumsuz bir tavır almakta ve şu görüşü ileri sürmekte tümüyle haklıdır: «Sanatın alanı, insanı... salt insan olarak ilgilendirenlerin tümünü kapsamına alır; yaşamda genel olarak ilginçlik niteliğini taşıyan, sanatın içeriğidir. Güzel olan, trajik olan, komik olan, yaşamı ilginç kılan binlerce öğe arasında yalnızca en çok belirlenmiş olan üçüdür; sözü edilen bütün öğeleri saymaya kalkışmak, insan yüreğini harekete geçiren tüm duyguları ve çabaları saymakla eşanlamlı olurdu»[26] Burada Çernişevski'nin gelecek bölümde, doğadaki güzellik sorununu ele aldığımızda, üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız görüşünün bütünüyle hesaplaşacak değiliz; estetik öğenin (daha önce verdiğimiz anlamdaki) «aşağı» sınırlarını gerçek anlamda belirleyebilme girişimine kalkışmak için, sanatsal içeriğin insani tümelliğinin bu görüş doğrultusunda saptanması, şimdilik yeterlidir.

---

[26] Çernişevski: **Ausgewaehlte philosophische Schriften** (Seçilmiş Felsefe Yazıları), Moskova 1953, s. 477.

Şimdi gerçekleştirilecek olan sınırlama, aslında üçlü bir sınırlamadır. İlk olarak, görünüşte estetiğe doğrudan ait olan, ama özleri bakımından onunla örtüşmeyen belirlenimlerin gerçek yapılarına uygun düşecek biçimde anlaşılmalıdır. İkinci olarak, bu sınırlama sırasında sözü edilen belirlenimlerin, yaşamın öğeleri olarak, varlık gerekçesini kendi kendilerinde bulma özellikleri varlığını korumalıdır. Üçüncü olarak bu belirlenimlerin, kendi başına bırakılmış ve kaynağını yaşamda bulan gerçeklik içersinde —yaşamın başka alanlarını uyararak, bu alanlardan gelen uyarıları alarak ve işleyerek— sanatın estetik varoluşuyla, toplumsal etkinliğiyle nasıl bağlı bulundukları gösterilmelidir. Aslında estetiğin ilk sorunlar öbeği üzerinde, salt sınırlama üzerinde odaklaştığı, estetiğin yöntembiliminden anlaşılabilirdi. Ama bu soruların idealist açıdan ele alınışı bakımından, bu ele alış sırasında estetikten bu yolla —ve salt yöntembilimsel bakımdan haklı olarak— dışlananın yaşama dönük yanının salt özü bakımından anlaşılmaksızın kalmayıp, idealist-hiyerarşik sınıflandırma nedeniyle şu ya da bu ölçüde, açıkça veya örtülü biçimde küçümseyici bir değer yargısına hedef olması kaçınılmazdır. Bu durum en tipik olarak Kant'ın Hoşa Giden ve Güzel üzerine kaleme almış olduğu, kendi estetik kuramı açısından odak noktası niteliğindeki giriş bölümlerinde açığa çıkar[27]. Soyut ve genel düzeyde ele alındığında, Kant'ın düşüncelerinin özgün yanları azdır. Çünkü ortaçağ estetiği de bu zeminde bir sınırlama aramıştır.

Demek ki Kant'ın ortaya attığı sorunsalın tek özgün yanı, filozofun kararlı bir tutumla estetiği bir ara bölgeye dönüştürmüş olmasıdır; bu bölge kendi içersinde egemen olan yarar düşüncesinden yoksunlukla, gerek «aşağı» doğru hoşa giden'den, gerekse «yukarı» doğru ahlâki olandan —ki, bunların ikisi de yarar'ın egemenliği altındadır— ayrılır. Yarar düşüncesinden mutlak anlamda uzaklığın, estetiğin gerçek bir belirleyici özelliği olamayacağını ayrın-

27 Kant: **Kritik der Urteilskraft** (Yargı Gücünün Eleştirisi), par. 2-4.

tılı olarak açıklamak gereksizdir. Ne var ki, şimdiye değin sık sık anlık pratik yararın estetik (ve bilimsel) tutum içersinde ertelenişinden söz ettik; ama bunu yaparken bu ertelemenin günlük yaşamdaki düşünme eyleminin ayrılmaz bir öğesini oluşturduğunu da vurguladık. Bir çalışma aletinin kullanılmazdan önce denetimden geçirilmesinden, satranç oyununda çapraşık bir konumun çözümlenmesine değin her yerde doğrudan yararın zaman zaman ertelenmesi, özellikle başarılı bir eylemin yararına, ortaya çıkmak zorundadır. Satranç oyuncusu tutkuyla oynadığı partiyi kazanmakla ilgilenir; buna karşın veya özellikle bundan ötürü de taşların o andaki konumunu, sanki kendisi taraf değilmişçesine nesnel bir tutumla çözümler; çünkü ancak bu yolla, kendi zayıf yanlarını ve hasmının olanaklarını öğrenerek kendi zaferini, kendi yararının gerçekleştirilmesini güvence altına alan doğru hamleyi bulabilir. Yarar düşüncesi, uyandırdığı duygulanımlarla birlikte günlük uygulamanın bu türden kaçınılmaz aşamalarına karıştığı ölçüde, hedefe erişilebilmesi de kural olarak olanaksızlaşır. Bilim alanında çok daha kapsamlı, nitel açıdan farklı bir erteleme söz konusudur, ama sonuçta bu da bir ertelemedir. Uygulamalı bilimlerden burada söz etmemiz bile gereksiz; çünkü bu bilimlerde, üstelik araştırmanın akışını bütünüyle etkileyecek yapıda bir yarar düşüncesi her zaman açık ve seçik olarak vardır; örneğin bir tanılama sırasında iyileştirmedeki yararın ertelenmesi, doğaldır, ama burada da bir ortadan kaldırma değil, bir erteleme vardır.

Kant'ın kesin yararsızlık kuramı estetiğe ilişkin yanı bakımından da ciddi bir çözümleme karşısında tutunamaz. Yaratıcı tutumun, uygulama ile ertelemenin sürekli içiçe geçmesini temsil ettiği, kendiliğinden anlaşılabilir bir durumdur; hedef saptama ile —bu hedef saptama, yarar olmaksızın düşünülemezdi— görüntünün «yarar olmaksızın» denetlenmesi arasındaki bu ayrılmaz bağlılık, bu bağlılığın yapıtın tamamlanmasının çeşitli aşamalarındaki gerçekleştirilmesi, yaratma sürecinin gerçek yaratılara götüren o çelişkili uyumunu doğurur.

Alımlama yaşantısının dolaysızlığı, ilk bakışta Kant'ı haklı çıkarır gibidir. Çünkü gerçek bir sanat yapıtının etkisine doğrudan teslim oluş, görünüşte gerçekten de günlük yaşamdaki tüm ilgileri susturmuş olmaktadır. Günlük insanın ruhsal dünyasına giren, onu kendini vermiş alımlayıcıya, yapıtın o eşsiz özel «dünya»sına yönelmiş, bütünsel insana dönüştüren bağdaşık ortamın uyandırıcı gücü, görünüşte gerçekten de bu yaşantının alanından günlük yaşamda yer alan tüm hedefleri uzaklaştırmaktadır. Bu görünüş aslında salt görünüşten daha fazla bir şeydir, çünkü alımlayıcının böyle bir tutumu gerçekten de insanın sanatla arasında gerçek bir bağıntı kurmasının kaçınılmaz temelidir. Ama öte yandan, daha yakından bakıldığında, böyle bir tutum da yararın ortadan kaldırılması değil, salt geçici olarak ertelenmesi anlamını taşımaktadır. Bunun tek nedeni, alımlayıcıya dönüşmüş olan günlük insanın yaşamından yararın salt geçici olarak silinmesi değildir; asıl neden, insanın sanatla olan bağıntısının asla bu eylemle —söz konusu eylem ne denli gerekli olursa olsun— sınırlı kalamayacağıdır. Sanat yapıtının estetik özünden ancak —özellikle estetik bakımdan— onaylanamayacak bir yalınlaştırmayla, ilkelleştirmeyle uzaklaştırılabilecek katharsis etkisi, başka deyişle dönüştürücü etkisi, son çözümlemede tüm istekleriyle, çabalarıyla, hedef saptamalarıyla, ilgileriyle vb. günlük insanla bağıntılıdır. Her büyük sanat yapıtı —son çözümlemede— Goethe'nin «Wilhelm Meister»indeki Geçmişin Salonu gibi, bir «memento vivere»yi (yaşamı düşünmeyi) dile getirir. Büyük sanat yapıtlarının katharsis etkisinin yönelimleri hiçbir zaman bu yaşam eğilimlerinin öldürülmesi amacını gütmez; tam tersine, tutkularda böylece sağlanan arınma, bu tutkuların insanın yaşamından dışlanması sonucunu değil, içeriklerinin, yönlerinin veya nesnelerinin değişmesi sonucunu doğurur; dahası, söz konusu etki bu tutkuları sanat yoluyla biçimlenen dünyanın desteğiyle gerek kapsam, gerekse yoğunluk açısından güçlendirebilir. Bu bile, etkinlik gösteren yapıta kendini tümüyle veriş sonucunda gerçekleşen dolaysız es-

tetik yaşantının da yararları salt etkilediğini, ama ortadan kaldırmadığını gözler önüne sermektedir.

Bütün bunlardan çıkan sonuçlardan biri, estetik yaşantının Önce'sinde ve Sonra'sında, yalnızca —önceki gözlemlerimizin tanıtladığı gibi— her insanın iç yaşamında bulunan psikolojik kesintisizlik aracılığıyla insanlarla bağıntı kuran yaşam olgularını değil, ama estetik yaşantının organik nitelikteki, kendi özüne sıkı sıkıya bağlı öğelerini görmek gerektiğidir. Demek ki Önce ve Sonra, hem her insanın yaşam akışında birer evredir, hem de insanla sanat arasındaki ilişkinin insanın sanata yönelmesini, sanatla zenginleşmiş olarak yeniden günlük yaşama dönmesini sağlayan aşamalarını oluşturmaktadır. Sonra'da katharsis nedeniyle yararların bir değişime uğrayabileceği, açıktır; ama bu, yalnızca bir olabilirliktir, kesinlikle bir zorunluluk değildir. Ve böyle bir olasılığın gerçekleşmesi, yapıtın gücünün bir ölçütü değildir; dahası, katharsis'in derinliğinin bir ölçütü bile değildir. Çünkü arınma, daha önce gösterdiğimiz gibi, eskiden etkin olan çabaların ve tutkuların doğrulanması anlamını da taşıyabilir. Katharsis etkilerinin özgül yanı, bu etkilerin insanın kişiliğinin bütününe yönelmeleri ve kural olarak bu kişiliği etkileyecek tek tek yararlarda değişimlere yol açabilmeleridir. Durum ne olursa olsun, dolaysız estetik yaşantı içersinde yararların ertelenmesiyle, bu yararların Sonra'da yeniden canlanmaları arasında organik bir bağıntının varlığı kesindir. Önce'de böyle bir bağlamın tanıtlanması daha güç gibi gözükmektedir ve olayların çoğunda hiç kuşkusuz yapıtla karşılaşılmasının, günlük insanın nesnelleşmeye yönelik insana dönüşmesinin, yararların ertelenmesine yol açması söz konusudur. Ancak şurası da unutulmamalıdır ki, yine küçümsenemeyecek sayıda olayda insanlar —az çok bilinçli olarak— katharsis açısından sanatın çok belirli birtakım etkilerini ararlar, belirli bazı tipleri çekici bulurlar vb. Estetik etkilerin Önce'sinde küçümsenemeyecek bir rol oynayan bu türden çekicilikler ve iticilikler, toplam sanatsal etkinin ayrı ayrı öğeleriyle, konu çevresiyle, biçimle vb. bağıntılı olabile-

cekleri gibi, kendi içlerinde şu ya da bu ölçüde bir bütünsellik de oluşturabilirler. Her durumda bunların temelini, ilgili kişiliğin çoğu kez temel nitelikteki belli yaşamsal yararları oluşturur. Somut estetik yaşantılar doğal olarak Önce'de oluşan çekici güçlerin yalın ve inişsiz çıkışsız birer gerçekleştirilmesi değildir, çünkü en büyük şaşkınlıklar, düş kırıklıkları, beklentilerin aniden çok aşılması vb. asla kuralдışı durumlar sayılamaz. Ancak şu kadarı da açıktır ki, insanın sanata olan yaklaşımları hiçbir zaman yararlardan uzak bir özyapı taşımaz. Demek ki estetik alımlama alanı bütünüyle insanın yararlarından oluşma bir örgü içersinde yer almaktadır; ancak bu yararlar, idealist estetik alanında Scotus Eriugena'dan bu yana yapılageldiği ve Kant'ta da rastlandığı gibi, yalınlaştırılmış anlamda alınmamalıdır.*

Kant'ın hoşa giden'i estetikten ayırmak için kullandığı öteki ölçüt, yani hoşa giden'de gerçekliğin varlığı, estetikte ise gerçekliğin bir yana bırakıldığı düşüncesi de savunulamaz. Mimarlık gibi katıksız bir sanatta, bu sanatın yapısının bir kategorisini oluşturan gerçekliğin yine bu sanatın estetik nesneliğinden, sanat olarak etkisinden ilke olarak ayrılamayacağını görmüştük. Öte yandan hoşa giden kategorisi içersinde yer alan kimi yaşantıların hiçbir zaman bir nesnenin veya nesneler bütününün gerçekliğine yönelmedikleri, tersine bilinçli olarak öznel kaldıkları da yadsınamaz. Bu konuda anılardaki, hayallerdeki, fantazyalardaki hoşa giden'e atıfta bulunmak yeterlidir; bu durumlarda konunun gerçeklikten uzak oluşu, yaşantının hoşa giderliğini hiç etkilemez, dahası kimi zaman onun psikolojik temelini bile oluşturur. Demek ki hoşa giden kategorisinin nesnelerinin gerçekliği ile estetiğin nesnelerinde gerçeklikten vazgeçiş de, tıpkı yarar ve yarar düşüncesinden

---

* Johannes Scotus Eriugena (815-877): İrlandalı düşünür; Ortaçağ Hıristiyan felsefesinde skolastik dönemin kurucusu olup, Yeniplatonculuktan temellenen mistik ve panteist bir öğreti geliştirmiştir. (Ç. N.)

uzaklık gibi, hoşa giden ile estetik arasında bir sınır çekebilme bakımından ölçüt olamamaktadır. Araştırmamızın gösterdiği gibi, her iki ölçüt doğal olarak yoğun bir birliktelik içersindedir. Çünkü yararın idealist yönde ilkelleştirilmesi —Kant'ta bu zorunlu olarak karşı kutbunu, yani ethik yararın idealist doğrultuda soylulaştırılmasını bulur—, salt yaşam alanından olan, bu alanı asla aşmayan, dahası çoğunlukla bu alanın ötesine atıfta bile bulunmayan tüm görüngülerin tinselci bir tutumla aşağılanmasından kaynaklanır. Platon'un tutarlı tinselciliği tarafından gerçek yaşamla aşırı içiçe diye nitelendirilen öykünmenin öykünmesi olarak (gerçek nesneler, idealar dünyasının öykünmeleri olarak anlaşılmaktadır) kesinlikle yadsınan sanat, Kant'da bir ara-bölgenin olumlanmaya değer olma vurgusunu kazanmaktadır; bu ara-alan, salt tinselliğe, aşkın (Transzendent) ile bağlantıya, salt görünüşün karşıtı olan Noumenon'a erişemese de, deneysel gerçeklikten kesin çizgilerle, hiçbir geçiş evresine yer vermeksizin ayrılır.

Öte yandan Hegel de sanatın hoşa giden'e salt yaklaşmasında, kimi zaman sanatın estetik açısından düzey yitirmesinin başlangıcını görür. Bu doğrultuda olmak üzere, klasik sanatta ideali ele alırken, sanatın kavrayışta ve işlemede «gittikçe insanileşmesi» nedeniyle bu tür bir düzey yitimine uğradığından söz eder. «Böylece klasik sanat, sonunda içeriği açısından rastlantısal bireyleştirmede *enderliğe*, biçimi açısından da *hoşa gidene*, çekici olana kayar.» Hegel'de hemen her zaman rastlandığı gibi, burada da gerçekte varolan bağlamın önemli ve doğru öğelerine değinilmektedir. Çünkü ilerde göreceğimiz —ve bu bölümde ele alınan bazı sorunlarda görmüş olduğumuz— gibi, estetiğin salt hoşa giden niteliğini taşıyandan ayrılabilmesi, dolaysız varolan bir tikelliğin sınırlarının aşılıp aşılamamasına, yapıtla etkinin bu tikelliğe saplanıp saplanmamasına bağlıdır. Hegel, düşündüğü gelişmenin «bir sarsıntıya yol açmadığını veya insanı tikelliğinin üzerine çıkarmadığını, yalnızca onu tikelliği içersinde bıraktığını, salt onun hoşuna gitmek gibi bir savının bulunduğunu» belirt-

mekle, sözü edilen olguyu doğru dile getirmiş olmaktadır. Tinsel ve mistik tasarımların kalıntıları Hegel'de, bu karşıtlığın gerek bu noktada, gerekse başka yerlerde düşünce yoluyla anlatımını yöntem olarak diyalektiğin oluşturduğu içkinliğin sınırlarını dünyasal olan içersinde parçalamasında ve tikelliği aşmanın bir aşkınlıkla, dahası din ile eşanlamlı kılınmasında belirginleşmektedir. Bu yapısıyla sanat, böylece aşağı doğru çeken bir öğeye dönüşmektedir. Aynı durum, «dinsel tasarımlara el koyup, bu tasarımları istediği gibi, güzellik amacıyla biçimlendirdiğinde, böylece de ibadetin ciddiyetini ortadan kaldırmaya başlayıp, bu bakımdan dini din olarak yozlaştırdığında, imgelem için»[28] de söz konusudur. Ancak böylece hoşa giden, estetikten ayrılmamakta, yaşam görüngülerinin bütünü içersinde tikelliğin diyalektiği geliştirilmemekte, fakat Hegel'in sisteminin idealist-tinsel ve hiyerarşik konumu, başka deyişle tinin zorunlu olarak sanat evresinden çıkıp din evresine girmesi, —Hegel'in diyalektik yönteminin karşıtı olmak üzere— gerekçelendirilmektedir.

Şimdi bu sorunlar bütününün çevresine kendi estetik anlayışımız doğrultusunda bakarsak eğer, o zaman —bu noktada statik bir resmin gerçek olgu bağlamını sergilemesinin olanaksızlığının iyice bilincinde olarak— yaşam görüngülerinin bütününü karşımızda tepelerden oluşma bir manzara halinde görürüz; sanat yapıtları, bu manzarada dağların dorukları veya zincirleme doruklar biçiminde yükselmektedir. Tepeyle dağın arasında sayısız geçişlerin bulunması, bu ikisini birbirinden ayıran nitel uzaklıkta herhangi bir değişiklik yaratmaz. Demek ki sanat, tüm yapıtlarıyla —ve en belirgin olarak da en önemli yapıtlarıyla— yaşamın, insanın toplumsal-tarihsel gelişiminin bir görüngüsüdür; felsefi idealizmin hep yapageldiği gibi, sanatı yaşamın dışlayıcı bir karşıtı diye sergilemek, sanatın en derinde yatan özünü, gerçek büyüklüğünü yozlaştırmak olurdu. Biraz önce belirtildiği gibi, böyle durağan bir görüntü

[28] Hegel: **Aesthetik**, cilt XII, s. 98; 14, 106.

gerçekten varolan, aslında dinamik yapıdaki koşulları doğal olarak son derece eksik, daha çarpıtarak yansıtır. Çünkü daha önce sanat karşısındaki estetik tutumun Önce'sini ve Sonra'sını çözümlediğimizde, orada da karşımıza bir konumsallık değil, ama yaşamdan estetik tutuma, estetik tutumdan da yeniden yaşama yönelen bir akışla karşılaşmıştık. Bu arada estetiğe ilişkin bir yöntembilim açısından son derece haklı olarak, insanla sanat arasındaki bağıntı yaşamın dinamik bütünselliği içersinde soyutlayıcı nitelikte bir vurguya kavuşturulmuştu. Burada mantıklı, bu nedenle de verimli bir soyutlamanın söz konusu olması, soyutlamanın bu özyapısını ortadan kaldırmamaktadır; çünkü dinamik açıdan bu denli yoğun bir bütünsellik içersinde yaşam, yalnızca içinden estetik tutumun kaynaklandığı ve sonradan yine oraya döndüğü bir sınır-alan niteliğiyle belirginleşmektedir. İşte özellikle bu nedenden ötürü gözlemlerimiz, bu estetik dinamizmle de sınırlı kalmamalıdır. Bu dinamizm —bağımsızlığı korumak koşuluyla— yaşamın daha kapsamlı olan dinamizmi içersinde, başka deyişle yaşamın daha önceki bağlamlarda birkaç kez ele almış olduğumuz akışları arasında yer almalıdır; bu akışlardan biri, yaşamın genel akışından kaynaklanarak ve besin kaynağını ondan alarak, çeşitli sanat dallarına yönelik toplumsal görevler biçiminde yoğunlaşan gereksinimlerin eğitilmesini sağlar; bir başka akış ise sanatsal etkilerin Sonra'sından kaynaklanarak yine genel akışla birleşir ve bu arada o genel akışın içeriklerini ve biçimlerini zenginleştirir, derinleştirir, inceltir vb. Saptanması gereken çok önemli bir nokta, burada yalnızca birbirinden ayrı eylemlerin ve eğilimlerin değil, ama kesintisiz bir devinimin varlığının söz konusu olmasıdır: kaynaklanma ve yeniden kaynağa dönüş, bireysel bilinçte birbirinden ayrı eylemler niteliğini taşısa bile, toplumsal açıdan bakıldığında kesintisiz bir devinimi sergiler. Bundan çıkan sonuçlardan biri de, son olarak anlatılan devinimin daha kapsamlı olması gerektiğidir; sanat yapıtlarının alımlanışı sırasında doğan dar anlamdaki dina-

mizmin bu devinimin yapısı bakımından varlığının gerekli olması, devinimin bu özelliğinde bir değişime yol açmaz.

Ancak yaşamın bu güç alanı da doğal olarak öğelerinden yalnızca biridir. Yaşamın kendisi, yani insanların günlük yaşamları, biraz önce sınırlarını çizmeye çalıştığımız alandan karşılaştırmaya elvermeyecek denli geniştir. Demek ki felsefe düzeyinde tümüyle yeterli bir açıklamanın olanaklılığı, böyle bir açıklamanın kesinlikle yaşamın bu bütünlüğü, günlük yaşamın kendindeliği üzerinde yoğunlaşmasına ve nesnelleşmelerin yüksek biçimlerini de (sanat, bilim, aynı zamanda da ethik, hukuk vb.) yine aynı kesinlikle yaşama hizmet eden işlevleri içersinde kavramasına bağlıdır. Bu tür bir irdeleme biçiminin bu yapıtın sınırlarını aşacağı, kendiliğinden anlaşılabilir bir durumdur. Doğal olarak —eskiden olduğu gibi, şimdi de— çeşitli alanlarla (bilim, din, ethik vb.) ilgili etkileri sürekli göz önünde bulundurmak, sanatla koşutluklarına ve ayrılıklarına sürekli dikkat etmek zorunda olmamıza, günlük yaşamın tüm kapsamını —yaklaşık nitelikte bile olsa —aydınlatmaya çabalamamıza karşın, gözlemlerimiz yine de günlük yaşamla sanat arasındaki bağıntıyla sınırlı kalmaktadır. Bizi ilgilendiren nokta, yaşam içersinde oluşan, kaynağını yaşamda bulan insanbiçimleştirici gereksinimlerin ve çabaların doruğu, tek upuygun nesnelleşme biçimi olarak estetiğin, bütün bunları kapsayan toplumsal görevden nasıl temellendiği ve —elbet düzenli olmaktan uzak bir biçimde— nasıl serpilip geliştiğidir.

Böylece konumuzun doğal, kendinde niteliğiyle varolan çevresi, konunun kendisinden çok daha büyüktür. Hoşa giden diye adlandırılagelen, bu yaşam sürecinin hiç kuşkusuz yalnızca bir bölümünü, bir parçacığını oluşturmaktadır. Daha şimdiden şunu söyleyebiliriz ki, günlük yaşamdaki insan tüm yaptıklarını, yaşadıklarını, karşılaştıklarını vb. zorunlu olarak kendi kendisiyle de bağıntılı kılar; olayların büyük çoğunluğunda bu bağıntı bir sonucun, yeni bir görevin, bir başarının veya başarısızlığın vb. saptanmasıyla sınırlı kalmayıp, olayların, bu olayların sonuçla-

rının, onlardan kaynaklanan beklentilerin olumlu veya olumsuz anlamda içinde yarattığı duygulanımları da beraberinde getirir. Bu duygulanımlar olumlayıcı özyapı taşıdığı ölçüde, veya daha kesin bir anlatımla, insan, nesneler veya nesne öbekleriyle kendisi arasındaki bu bağıntı içersinde kendini, içinde o anda bulunduğu durumu —doğrudan veya dolaylı olarak— olumlayabildiği ölçüde, hoşa giden duygulanımından söz ederiz. Bu denli soyut bir belirleme çerçevesinde bile hoşa giden'in yararlı olan'la oluşturduğu yoğun bağlam, hiç kuşkusuz bu ikisini birbirinden ayıran en önemli kurallarla birlikte, belirginleşebilmektedir. Sözü edilen birbirinden ayrılma da çoğu kez metafizik açıdan katı bir biçimde anlaşılmaktadır, ama diyalektik geçişleri ve karşılıklı etkileşim noktalarını saptamak için çaba harcadığımızda bile, yararlı olan'ın özü bakımından nesnel, hoşa giden'in ise yine özü bakımından öznel bir kategori niteliğini taşımaları, güçlü bir ayırımın görece olarak haklı temeli özelliğini korumaktadır.

Yararlı olan'ın nesnelliğinin, insanbiçimcilikten arındırıcı yanı ağır basan bir özyapı taşıma zorunluluğu, bu karşılaştırmaya daha da derin boyutlar kazandırmaktadır. Bir şeyin yararlı mı, yoksa zararlı mı olduğu, ancak eylem koşullarının salt nesnel biçimde yansıtılmasıyla saptanabilir; bu yapılırken, burada söz konusu olan insanların da, göz önünde tutulması gereken konumlar, nesneler veya araçlar kadar nesnel kavranılmaları gerekir. Buna karşılık hoşa giden, dış dünyanın bir anının belli bir tikel insan üzerinde yarattığı öznel tepkidir. Demek ki bir şeyin (belli koşullar altında belli bir davranış biçiminin) yararlı olup olmadığı her zaman bir tartışmanın konusunu oluşturabilirken ve bu tartışma sırasında başlangıçta direnen tarafı, bilimsel çözümleme düzeyine bile varabilecek bir inandırma eylemiyle inandırabilmek olanaklıyken, hoşa gitme yaşantısı özellikle ortadan kaldırılması olanaksız öznelliği, belli bir tikel kişinin içinde bulunduğu bir defaya özgü bir konumun hic et nunc'una çözülmez biçimde bağlı bulunuşu nedeniyle tartışma götürmeyen, dolaysız bir inandırma

eylemine açık bulunmayan bir kesinlik taşır. Yararlı ile hoşa giden arasında doğal olarak her zaman çatışmalar vardır; ama doğrudan doğruya bu çatışmalar, sözü edilen karşıtlığı somut biçimde ortaya koyabilmek için en elverişli araçlardır. Çünkü hoşa giden niteliğiyle yaşanmış olanın zararlı olduğunun anlaşıldığı durumlarda bile —çok ilkel bir örnek vermek gerekirse, aşırı yemek veya içki gibi—, inandırma eylemi yalnızca gelecekte kendini dizginleme ereğine yönelik olabilir; ama sonraki düşünme eylemleri yemeğin tadına varıldığı, içkinin birtakım tutuklukları hoş bir biçimde giderdiği, kısacası bütün bunların hoş olduğu gerçeğini değiştiremez. Dahası, geçmişte hoşa gitmiş olan yaşantıların, onları yaşamış olan insan geçmişteki davranışını onaylamasa ve şimdi onun karşıtı bir davranış içinde bulunsa bile, anılarda hoşa giden niteliklerini çoğu kez korudukları da tipik bir durumdur.

Ancak, yararlı olan ile hoşa giden arasında yapılacak böyle kesin, bir ölçüde bilgi kuramından temellenen bir ayırım, bu ikisi arasındaki karşılıklı etkileşimleri ortadan kaldırmaz. Ama bunların yerlerinin değişebilmesi de asla söz konusu değildir. Kural olarak, hoşa giden'den yararlı olan'a uzanan doğrudan bir izlenebilir yol yoktur; tam tersine, günlük yaşam içersindeki insan yararlı olanı, ancak bunun gerçekleştirilmesine ilişkin hazırlık evresinde tüm öznel nedenleri ve olasılıkları eylem planından dışladığı, dikkatini yalnızca konumun, araçların vb. nesnelliği üzerinde topladığı takdirde gerçekleştirebilir; hoşa giden'i yararlı olan'la birleştirme isteği rahatlıkla hedefin şaşırılması sonucunu doğurabilir. Buna karşılık yararlı olan'dan kaynaklanan ve hoşa giden yaşantıları doğuran karşılıklı etkileşimler de aynı ölçüde önemli ve verimlidir. Günlük yaşamın —başarıya ulaşmış— eylemlerinin büyük çoğunluğu bakımından bu durum söz konusudur. Demek ki özleri gereği yararlı olan'a yönelik bulunan eylemlerin hoşa giden yaşantıları da beraberlerinde getirmeleri veya uygulamadaki eylemin tamamlanışından sonra bu tür duygulanımlarla noktalanmaları, tipik bir olaydır. Bu tür duyum-

ların gösterge tablosu olağanüstü büyüklüktedir; bu tablo, çalışmanın verdiği doğrudan mutluluktan, buna sıkı sıkıya bağlı olan, çalışma araçlarına, çalışmanın yardımcılarına (örneğin avcının veya çobanın köpeğiyle olan ilişkisi gibi) yönelik bağlılıktan, günlük işlerin üstesinden gelinmesi sırasında ortaya —çoğu kez bir rutin olarak— konulan hünerden kaynaklanan genel hoşnutluk duygusuna değin uzanır. Bu görüngülerin içerikleri ve biçimleri büyük bir çeşitlilik sergiler. Bunlar, bir zamanlar araçların süslenmesinde görüldüğü gibi, kimileri çok değerli belli nesnelleştirmelere götürebileceği gibi, uygulamaya eşlik eden veya belli uygulamalardan kaynaklanan duyumlar niteliğiyle tümüyle öznenin içinde de kalabilirler. Sözünü ettiğimiz çeşitlilik, doğal olarak salt bununla sınırlı değildir. Bu konuda yalnızca bu bağlamda ortaya çıkan gelişme çizgilerini ele almak yeterlidir. Araçların süslenmesi gibi, ya da buna yakın eğilimlerde, açıkça sanatın kendisini veya en azından sanatın ortaya çıkışını ve dönüşümünü belirleyen toplumsal görevi etkileme amacı vardır. Çok gelişmiş üretim güçlerinde ve bu doğrultuda olmak üzere ekonomik-toplumsal bakımdan güçlü bir örgütlenmenin yerleştiği toplumlarda bu eğilimler, çoğunlukla karşıt bir yönde gelişirler: başka deyişle, belli bir evredeki bilimsel-teknik optimumu çıkış noktası alırlar; böyle durumda araçların görünüş biçimi anonim olarak ortaya çıkan toplumsal güçlerce, örneğin moda tarafından belirlenir.

Bu birkaç değinmenin de gösterdiği gibi, hoşa giden'in duygusal alanı belli bir gelişme evresinin iç toplumsal-tarihsel güçlerince saptanmaktadır ve bu, hoşa giden'in yaşantısında —tek başına— estetiğe herhangi bir atıfta bulunulması gibi bir zorunluluğa yol açmamaktadır; ama çeşitli sanatların genesis'i ile sonraki gelişmeleri, yine de bu noktada oluşan eğilimlerden —olumlu ya da olumsuz— geniş ölçüde etkilenmektedir. Bu bağlamların, toplumsal-tarihsel örtüşmelerinin, sınıfsal kökenli ayrımlaşmalarının vb. aydınlatılması ise yine estetiğin tarihsel-materyalist bölümüne giren bir sorun olmaktadır. Ama bu gözlemlerde sık

yapılageldiği gibi, hoşa giden ile estetik öğeyi genel düzeyde, gerçekliğin yansıtılmasının ürünleri olarak, bu yansıtılmaya yönelik tepki biçimleri niteliğiyle birbiriyle birleştiren ve ayıran karşılıklı ilişkileri biraz daha ayrıntılı ele almak zorunlu olmaktadır. Burada birleşmelerden söz edildiğinde anlatılmak istenen, doğal olarak hoşa gidenin ve onun nesnelerinin sanatın konusu niteliğiyle yaşanmaları değildir; bu bakımdan hoşa giden, yaşamın —çeşitli sanatların çeşitli olanaklarına göre— sanatsal betimleme konusu olabilecek tüm görüngüleriyle aynı sırada yer alır. Her iki alanın burada belirtmek istenen birbirine değme noktaları, her şeyden önce ve doğrudan doğruya bu iki alanın insaniçinci özyapılarından kaynaklanır: bunların ikisi de yaşamın nesnelerinin ve olaylarının, bunların birleşmesinin veya birbirini izlemesinin, onları yaşayan insanlarca doğal bir biçimde kendi kendileriyle bağıntılı kılmalarından doğan coşku bütünleridir. Başka deyişle bunların kendinde niteliğiyle varolan yapılarının yaşamanın içeriğinden ve biçiminden çıkarılmasının olanaksızlığına, en aşırı durumlarda bile bu yapının kaynaklık eden bir neden niteliğiyle etkin olmasına karşın, belirleyici olan yine de bu yapı değil, ama öznenin kendisinde dış dünyanın bu anına karşı oluşan —özgül bir nesne düzeyine çıkarılmış— tepkidir. Ancak bu denli geniş ve içsel bakımdan çoğu kez derinlere inen bir yaşantı fonu, bir yandan hoşa gidenin —estetik Önce'yi etkileyerek— sanatın genesis'ini ve gelişmesini ta baştan sürekli etkilemesini, öte yandan da yine bu hoşa giden'in günlük yaşam içersinde içeriksel ve biçimsel olarak sanatsal alımlayışın uzantılarınca sürekli işlenmesini olanaklı kılar; estetik alımlayıcılığın Sonra'sı —çoğu kez bilincine varılmaksızın, ama çoğu kez de belli bir bilinç düzeyinde olmak üzere— insanların neyi hoşa gider bulduklarını ve bunu nasıl yaptıkları konusunda büyük rol oynar.

Böylece görünüşte hoşa giden ile estetik olan arasında tümüyle bulanık bir sınır bulunmaktadır. Ve yaşam açısından bu sınırın bulanık olması zorunludur da. Eğer sanatın ürünleri günlük yaşamın onaylanan ve özlemi çeki-

len nesnelerine dönüşmeye elverişli olmasalardı, bu ürünlerin etkisi onları alımlayanlar için dolaysız bir mutluluk kaynağı niteliğini taşımasaydı, kendi özne varlığını doğal bir biçimde, duygusal olarak olumlamak için bir neden olmasaydı, o zaman sanat tarihin akışı boyunca kazandığı öneme, insanlığın iç gelişme alanındaki gücüne asla kavuşamazdı. Ancak böyle bir doğru, dolaysız ve mutlak bir biçimde dile getirildiği takdirde, derhal bir doğru olmaktan çıkar. Hoşa giden ile estetik olan arasında uzanan sınırın öznel bakımdan bu denli sık, çoğu kez önüne geçilmez biçimde bulanması, kendi içinde kendi karşıtını, karşı kutbunu da içermektedir. Ve yalnızca hoşa giden'in arı biçimi içersinde, özgün kendindeliği içersinde ne olduğunun bilinmesi, hoşa giden ile estetik olan arasında belirgin, diyalektik ara belirlenimleri zorlamayan, hoşa giden'i aşkınçileci bir tutumla aşağılamayan bir sınıra giden yolu gösterebilir.

Hoşa giden'in bu içkin belirlenmişliğini doğru bir biçimde elde edebilmek için, kanımızca iki önemli özellikten yola çıkılması gerekmektedir. Bir yandan hoşa giden'in neredeyse sınırsız denebilecek genellikte bir özyapısı vardır; hoşa giden, çok kabarık sayıda dış ve iç yaşantı nedenlerinden kaynaklanabilir; bu arada belli nesne-özne bağlamlarını tipik diye adlandırabilme olanağı vardır, ama birey açısından bunlar zorlayıcı özyapıda değildir; belli bir abartmaya gidilerek şöyle denebilir: her şey hoşa giden niteliğini kazanabilir, ama birinin hoşuna giden, bir başkası için hoşa gitmeyen, dahası itici olabilir. Zevklerin tartışılamayacağı savı, burada istisnasız geçerlidir. Bu nedenle, yaşamın hiçbir alanı burada olduğu kadar rastlantının egemenliği altında değildir. Ama mekanik bir çarpıtma yüzünden bir yanlışa saplanmamak için, bu saptamanın da biraz somutlaştırılması gerekmektedir. Çünkü her rastlantısallık gibi, buradaki rastlantısallık da bir nedensellik bağlantısından yoksun değildir. Dahası, her insanın fizyolojik düzenlemeleri, özellikle burada her yerde olduğundan çok daha güçlü ve dolaysız biçimde etkin olur: bu konuda, pek

çok durumda yalnızca bu tür eğilimlerin aşılması, uygulamanın nesnel koşullarıyla uyum sağlama niteliğiyle kendini kabul ettirebilen yararlılığı düşünmek yeterlidir. Ayrıca burada sayısız denebilecek kadar çok ve güçlü toplumsal nedenler de vardır: bunun için yalnızca modayı düşünelim. Ancak bütün bunlar hesaba katıldıktan sonra bile rastlantı yine de ağır basmaktadır. Zira yaşamdaki bir olayla, somut olarak saptanmış bir konumdaki somut bir insan arasındaki bağıntı, nesnel olgu bağlamları açısından zorunlu olarak her zaman epeyce rastlantısallık içerir, çünkü özneyle nesne arasındaki ilişki özellikle bu noktada çok geniş ölçüde öznenin belli bir andaki yapısından bağımlıdır. Neyi hoşa gider bulduğu, doğal olarak her insan açısından son derece belirleyici bir özelliktir, ama insan özellikle bu noktada yaşam tarafından gerek içsel, gerekse dışsal bakımdan tutarlılığı en alt düzeyde yöneltildiği konumdadır; insan herhangi bir çatışkıya düşmeksizin, dün son derece hoşuna gitmiş olanı bugün geri çevirebilir. Bu bakımdan zevki konusunda kendi kendisiyle herhangi bir tartışmaya girmeyi gereksinmez.

Hoşa giden'in bu türden bir geçerliliği, öteki özelliklerini ortaya çıkarır. Her hoşa giden yaşantısının bir kesinlik özyapısı taşıdığına daha önce değinmiştik. Özellikle andan bağımlılık, ve özellikle burada tutarlı olma yolunda konunun özünden kaynaklanan bir zorunluluğun bulunmayışı, her hoşa giden yaşantısını anlık yapısından ayrılamaz kılmaktadır. Örneğin alışma durumunda, gelenekten, âdetlerden veya modadan bağımlılık durumunda insanın nesneler dünyasından hoşa giden'i çekip almasını sağlayan tepki biçimlerinin belli bir tekdüzeliğin kalıbına bile girebilmeleri, sözünü ettiğimiz yapıya aykırı kaçmamaktadır. Çünkü burada da her insanın en dolaysız hic et nunc'u, bir şeyin hoşa giden niteliğiyle duyumsanıp duyumsanmaması bakımından son ve kesin kararı veren makam olarak kalmaktadır. Özellikle burada, insanın toplumsal aksaklıklarca etkilenmesi olgusu, hoşa giden'i hoş kılan o dolaysız tepkiyi herhangi bir biçimde etkilememektedir. Modanın

veya geleneğin insanı eğilimlerine ters düşen bir karara götürdüğü durumların sayısı da doğal olarak az değildir; ama böyle bir durumda insan yalnızca modaya boyun eğmiştir ve bu doğrultuda kullandığı giysiler, eşyalar vb. onun bakımından hoşa giden niteliğini taşımaz. Ancak moda insanın dolaysız tepkilerini de belirleyecek konuma geldiği zamandır ki, modanın öngördüğü hoşa giden'e dönüşür: Ama böyle bir eylem ile, görünüşte bu dolaysızlığın salt içsel belirlenmiş olduğu bir eylem arasında —hoşa giden'in nesneliği açısından— önemli bir ayrım yoktur. Son yaşantıların da büyük bir olasılıkla çok yaygın konumdaki toplumsal ilişkilerden ne ölçüde bağımlı oldukları yolundaki yanıtlanması güç sorunun yeri, somut içeriği bakımından burası değildir. Hoşa giden'in toplumsal belirlenmişliğinin yukarda değindiğimiz genel yapısının bilinmesi, bizim için tümüyle yeterlidir.

Hoşa giden'in bu türden dolaysız toplumsal nedenleri, hoşa giden'i daha başka önemli özelliklerle de zenginleştirmektedir. Şimdiye değin asıl vurguladığımız nokta, hoşa giden'in öznel içkinliği, bu içkinlik içersindeki kesinliği oldu. Ama şimdi dikkatimizi hoşa giden'in bu yapısı dışına çıkma amacını gütmeksizin bir başka noktaya, her insanın salt tikel varlığının öznel dolaysızlığı içersinde bile her zaman somut bir gelişme evresinde bir sınıfın, bir ulusun üyesi olduğu ve bu nedenle de yaşamının kendiliğinden gerçekleşen dışlaşma biçimlerinin —başka deyişle, birinci planda o insan üzerinde hoşa giden etkisini bırakanların— somut toplumsal-tarihsel özyapı taşıdıkları noktasına yöneltmemiz gerekmektedir. Demek ki, hoşa giden'in, birey tek başına ele alındığında saptanabilen özellikleri, bunların çoğu zaman kitle görüngüleri niteliğine de bürünmeleri yüzünden kesinlikle ortadan kalkmamaktadır. Durum, bunun tam tersinedir. İnsanın özgün ve temel nitelikteki toplumsallığı, böylece en somut biçimde ortaya çıkmakta ve tikel insanların günlük yaşamında en kendiliğinden nitelikteki, denetimden ve düzenlenmişlikten en uzak kalan görüngülerin bile gerek içeriksel, gerekse biçimsel olarak ne denli

toplumsal-tarihsel bir belirlenmişlik konumunda bulunduğunu açıkça göstermektedir. Bundan önce daha çok «içerden» gözlemlediğimizi şimdi aşağı yukarı yalnızca «dışardan» ele aldığımız zaman, görünüşte birbirine karşıt iki bakış açısının iç bütünlüğü, hoşa giden'in gerçek özelliklerini ortaya çıkarmaktadır.

Genel kuramsal düzeyde, başka deyişle diyalektik materyalizmin bakış açısından, ortaya şimdiye değin çeşitli yerlerde kendini belli etmiş olan, ama burada odak noktası niteliğini kazanan bir düzenleme çıkmaktadır; bu düzenleme, şu saptamadan kaynaklanmaktadır: yaşantısı içersinde hoşa giden'in günlük yaşamın öğesine dönüştüğü özne, bir iç zorunluluk sonucu ilgili kişinin tikelliğini oluşturmaktadır; bu insanın toplumsal-tarihsel belirlenmişliği, kişiliğinin bu özyapısını ortadan kaldırmamakta, dahası önemli ölçüde değişime bile uğratmamakta, olsa olsa başka bir bakış açısından göstermektedir. Buna karşılık daha yüksek düzeydeki nesnelleştirmeler diye adlandırmış olduğumuz tüm alanların yukardaki kadar önemli bir ortak özelliği, bu alanların insanı gerek doğuştan sahip bulunduğu, gerekse yaşamda edindiği tikelliğin sınırları dışına çıkmaya zorlamasıdır. Bu saptamanın içeriği, biçimi ve yönü çeşitli alanlarda nitel bakımdan ayrılıklar gösterir; biz yalnızca bilimsel insanbiçimcilikten arındırmayla, estetik insanbiçimci kılma arasında bulunan, birkaç kez irdelemiş olduğumuz karşıtlığa atıfta bulunmakla yetiniyoruz. Şimdiye değin bu akımı bir olgu olarak almış ve yalnızca —ağırlıklı olarak estetik nitelikteki— sonuçlarının çözümlemesine girişmiştik. Şimdi karşımıza çıkan ve hoşa giden'i anlama isteğinden kaynaklanan diyalektik materyalist sorun ise, insanın içindeki tikelliğin, yine insanın insan olarak varoluşunun bu düzeyini aşma çabalarının —insani— özyapısıyla olan bağıntısıdır.

İnsanın bir yandan tikelliğinin, öte yandan da bu tikelliği zorunlu olarak aşmasının birlikteliği ve çelişkililiği, bu noktadan kaynaklanan sorunlara verilecek yanıt ne olursa olsun, düşünen her insanı ilgilendirmesi gereken, te-

mel nitelikte bir yaşam olgusudur. Çünkü insan, bir yanıyla, varoluşunun doğadan kaynaklanan ve toplumsal koşullarıyla tikel bir kişiliktir ve böyle kalmak zorundadır. Ama öte yandan yine insanın toplumsal yaşamı, onu sürekli olarak tikelliğin sınırlarını aşmaya zorlar. Yaşamın en temel olguları, insan yaşamı açısından varlığı kesinlikle gerekli bu iki belirlenimin çelişkili bütünlüğünü gösterir. Burada da her şeyden önemli olan, tikellik ile bu tikelliğin aşılmasının oluşturduğu somut diyalektik bütünlüğü, zorunlu somutluğu içersinde kavrayabilmektir; bir yandan ayrımlar, geçişler ve sıçramalar yeterince açık bir biçimde ortaya konmalıdır, ama öte yandan da karşıtlıkların metafizik bir kalıplaşmaya girmesine, bundan ötürü de bireyliğin organik-dinamik bütünlüğünün birbirinden bağımsız —kimi zaman da birbirine karşıt— iki özne olarak fetişleştirilmesine izin verilmemelidir (burada Kant'ın, homo phaenomenon ve homo noumenon karşıtlığı düşünülmelidir). Gerçek anlamdaki geçişler, örneğin ahlâki kararlarda veya estetik katharsis'te olduğu gibi, doğal olarak son derece keskindir; bu geçişler kimi zaman bir yaşamı nitel bakımdan yeni bir temele de götürebilir, ama tikellik ile bu tikelliğin aşılması arasındaki o kendine özgü çelişkili bağıntı böyle durumlarda bile ortadan kalkmaz. Bir insanın temel tutumu, onun kendi tikelliğinin dışına çıkış biçimini ve derecesini, birbiriyle çelişen eğimlerin inişleri ve çıkışları arasındaki sürekli değişimi ve bu değişimin yönünü sergileyen boyutların dinamiği dile getirir. Bu açıdan bakıldığında, bir insanın yaşamındaki en köklü bunalımlar ve çatışkılar, bu yaşamın dönüm noktalarındaki en önemli kararlar, bu devingen bütünün yalnızca tek tek evreleridir, yalnızca yaşamın akışındaki bu temel tutumu, genel çizgiyi sağlamlaştıran, sarsan veya kimi zaman da yıkan iç ve dış güçler niteliğindedir. Demek ki insanın bu temel tutumunu belirleyen genel süreç, insanın tikelliğini sürekli ve bütünlüğü içersinde ortadan kaldırılması olanaksız bir temel olarak saymak, aynı zamanda da bu tikelliği yalnızca somut çatışma konumlarında aşmaya çalışmakla yetinmeyip,

böyle bir aşmayı henüz güncelleşmemiş olduğu yerde de hazırlayıcı nitelikte ve bir ölçüde günlük yaşam içersinde yer alan, sürekli bir hazırlık konumu yaratmak zorundadır. Bu arada olumsuzlama yoluyla belirleme niteliğinde olmak üzere vurgulamak gerekir ki, bu hazırlığın başka yerde ele aldığımız bir durumla, bilinçli davranış biçimlerinin saptanmış koşullu tepkilere dönüşümüyle herhangi bir ilintisi yoktur. Gerçi benzer bir duruma çileci alıştırmalarda (Yoga uygulamasında, Cizvit alıştırmalarında vb) sık rastlanmaktadır; böyle durumlarda öznenin son derece özgülleştirilmiş bir tepki türü eğitilmekte, bu tepki öznenin tutumunu çevresindeki değişimlerden geniş ölçüde bağımsız olarak belirlemektedir; bizim olayımızda ise bunun neredeyse tam tersi bir durum, yani öznenin bütününün —olabildiğince genişliği ve derinliğiyle— nesnel gerçekliğin onu ilgilendiren bütünü karşısında tepki gösterebilme yeteneği söz konusudur. Başka deyişle burada söz konusu olan, insanın tikel kişiliğinin bütünlüğü ile, bu kişiliğin iç dünyadaki çeşitli, çok yönlü aşma eğilimlerinin bütünselliği arasındaki karşılıklı etkileşimdir. Bu arada bu türden çabaların sonuçlarının yeniden tikel özelliklere dönüşmesi, ama bunun yanı sıra tikelliğin gizilgüçlerinin de bu tikelliğin kendi kendini aşmasına hizmet edebilecekleri, kendiliğinden anlaşılabilir bir durumdur. İç değişimlerdeki bu türden sürekli bir gidiş-geliş içersinde varlığını hep koruyan öğe, günlük insanın bir bütün oluşturan kişiliği içersinde tikellik ile, bu tikelliğin aşılması arasındaki biraz yukarda belirttiğimiz canlı karşılıklı etkileşimdir; bu devinimler bütünü içersinde devinimin her iki bileşkesi sürekli olarak devreden çıkmakta ve varlığını korumaktadır.

Çıkış noktası olarak önce günlük yaşamın en temel olgularını alalım. Bu arada yalnızca emeği ve dili düşünelim. En ilkeli de dahil olmak üzere her çalışma, tikelliğin sınırlarının ötesine yönelik birtakım genelleştirmeler içerir; bu yönelim, emeğin gelişmişliği ölçüsünde yoğundur. İçerik bakımından bu düşünceye daha klasik İngiliz ekonomisinde rastlanmaktadır; genç Hegel, örneğin aracın insan ya-

şamındaki rolü, öznenin yapısı açısından değiştirici işlevi konusunda aşağıdaki açıklamaları yapmakla, sözü edilen düşünceye felsefe düzeyinde açık bir anlatım kazandırmış olur: «aynı zamanda da öznenin emeği, tek başına bir çaba olmaktan çıkar; araçla birlikte emeğin öznelliği, bir genelin düzeyine yükselmiştir; artık herkes bu geneli izleyebilir ve kendisi de çalışabilir; bu bakımdan sözü edilen genel, emeğin sürekli kuralıdır.»[29] Hegel'in daha sonra çeşitli sonuçlardan oluşma yaygın bir örgü içersinde geliştirdiği bu saptama, insan çabalarının sistemi içersindeki doğru yerine ancak Marx ve Engels'le birlikte kavuşmuştur. Burada bizim için önemli olan nokta, şudur: emek gibi temel nitelikte, insanın insan olarak yapısının doğal öğesini oluşturan bir etkinlik, özne ile nesne arasında yarattığı içkin diyalektik aracılığıyla insanı belli yönlerde doğuştan sahip olduğu tikelliğinin dışına çıkarmakta ve onu —başlangıçta hiç kuşkusuz her türlü bilinçten yoksun olarak, sonradan da çoğunlukla yanlış bir bilinçle— kendini genelleştirmeye, başka deyişle insanların belli çabalarına katılmaya zorlar; bunlar toplumların, ulusların, insanlığın nesnel ve pratik olarak, insanların bilincinden bağımsız, ama aynı zamanda da —ilke olarak— insanlarca yaşanabilir ve bilinebilir bir biçimde kendi kendilerini gerçekleştirmelerini sağlayan çabalardır.

Böylece emek, daha başlangıçta bir Janus çehresi sergilemiş olmaktadır: insan yaşamının doğal bir öğesi olan emeğe temel nitelikte her türlü coşku da eşlik eder; emeğe ve sonuçlarına kaynaklık eden bu coşkular, aynı zamanda da olası görünmeyen bir şeyi, normal yaşama «dışardan» zorla giren, o yaşamı en şaşırtıcı ve en köktenci biçimde değişime uğratan bir «mucize»yi de yaratır. İçinde karşıtlıklar barındıran bu gerilimin ilk kutbu, günlük yaşam deneyiminde milyonlarca örnekle kanıtlanmıştır; ikin-

---

[29] Hegel: **System der Sittlichkeit. Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie** (Ahlâklılık Sistemi, Politika ve Hukuk Felsefesi Yazıları), 2. Basım, Leipzig 1923, s. 428.

ci kutup ise yalnızca büyü döneminin dünya görüşünün en önemli temellerinden birini oluşturmakla, yalnızca Prometheus söylencesinde, Demiurgos mitinde ve başkaca sayısız mitde yaşamakla kalmaz, fakat —doğal olarak çok değişmiş biçimler içersinde— uygarlığın ortasında da kendini belli eder. İnsanın kendi emeğiyle ilişkisine değgin bu mitleştirmeler, makinelere saldıranlardan, bilim ve tekniğin gelişmesini kültüre ve insanlığa karşı bir başkaldırı sayan en yeni zamanların «düşünürlerine» varana değin, ta günümüze kadar varlığını korumuştur.

Dil gibi günlük yaşamın aynı ölçüde temel nitelikteki bir başka görüngüsünü düşündüğümüz zaman da durum buna çok benzer bir biçimde belirginleşmektedir. Dil de insan yaşamının varlığı kesinlikle gerekli, kendiliğinden etkin bir öğesi, insanın varoluşunun onşuz edilmesi düşünülemeyecek bir koşuludur; aynı zamanda da insan ötesi aşkın bir güç olma işlevinden ayrılamaz olarak görünür. Burada da, dil diye adlandırılan bu çelişkili olgunun ilk öğesinin insanlar açısından varlığını kanıtlamak için belge aramaya gerek bulunmamaktadır. İkinci öğe ise daha büyü döneminde, adlandırmanın sihirli gücü vb. biçiminde olmak üzere tüm açık ve seçikliği ile ortaya çıkar; bu öğenin uzantıları ise çok daha gelişmiş evrelerde bile algılanabilmektedir. 18. yüzyılda bile dilin kaynağının tanrısal olduğu görüşünü savunan çok sayıda düşünür vardı. Uygarlık ilerledikçe bu eğilimlerin silikleşmesinin, varlıklarını çoğunlukla salt batıl inançlar olarak, kitlesel biçimde sürdürmelerinin ve bu kalıntıların emek görüngüsünde izlediğimiz türden etkili biçimlere kaynaklık etmemelerinin nedeni, dil alanındaki köklü değişimlerin günlük yaşamdaki varoluş sorunlarını emek alanındaki benzer değişimler kadar derinden etkilememesidir. Bu tür büyük etkilerin böyle silinmesi, asla bu kutbun tümüyle yitip gittiği anlamını taşımaz. Bir görüngünün doğru seçilmiş bir sözcükle, yerinde bir anlatımla aydınlatılması, yaşamda bugün de şok etkileri yaratabilmektedir; yazın dilini burada bilinçli olarak konumuzun kapsamı dışında bırakıyoruz.

Burada günlük yaşamın bu diyalektik çelişkililiğini insanların uygulamalarının en önemli alanlarında olsun izleyebilmemiz, doğal olarak olanaksızdır. Bu yapıyı açıkça belirgin kılabilmek için, yalnızca hoşa giden'in belli özelliklerine atıfta bulunmakla yetiniyoruz. İlk bakışta sanki hoşa giden ile bunun somut karşıtlıklarının birbirlerini köklü bir biçimde geçersiz kıldıkları gibi bir izlenim doğmaktadır. Öznel-ruhbilimsel açıdan bakıldığında, her insan neyin hoşuna gittiğine, neyi hoşuna gitmediği için yaşam çevresinden uzaklaştırmaya çalışacağına tam bir özerklikle karar verir. (Nesnel olarak bu «özerk» eylemin toplumsal belirlenmişliği her türlü kuşkudan uzak olarak kanıtlanabilse bile, bu öznel ilişkinin varlığını koruduğunu görmüştük.) Ancak daha yakından bakıldığında, bu görünüşün aldatıcı olduğu ortaya çıkmaktadır. İnsanlar için, içinde yalnızca olumsuz, sorunlu, çelişkili, dahası trajik sözcükleriyle nitelendirebileceği olayların ortaya çıkmadığı bir günlük yaşamın varlığı, söz konusu değildir; bu olaylar yalnızca nesnel açıdan ilgili kişinin gelişmesinden ayrı düşünülemez nitelikte olmakla kalmaz, fakat öznenin kendisi için de, bunu yapmak elinde olsa bile yaşamının akışından çıkarmak istemeyeceği kadar varoluşunun öğelerini oluşturur. Böylece ortaya çıkan çatışkıların, bunalımların vb. yalnızca öznenin dolaysız ve sınırları dar tikelliğinin üzerine çıkmasıyla çözümlenebileceği, aşılabileceği, dahası çoğu kez ancak böylece atlatılabileceği açıktır. Bu arada olumsuz yaşam görüngülerinin olumlu öğeler niteliğiyle bireyliğin gelişmesi içersine katılması için işlenmesinin temelini bilinçli bir ethik davranışın mı, yoksa anlık bir tepkinin mi oluşturduğu, bizim bakış açımızdan hiçbir önem taşımamaktadır. Bu görüngüler aynı zamanda tikel kişiliğin de varlığına dönüşür ve bu kişilik içersinde yaşamlarını sürdürme biçimleri çoğu kez hoşa giden'in yol açtığı coşkuların sınırı dışına çıkmaz. Son derece çok yönlü ve karmaşık nitelikteki bu görüngülerin çözümleme yeri, burası değildir. Bu görüngülere atıfta bulunmuş olmamızın tek nedeni, tikel ile bu tikeli insani-öznel olarak aşmanın

oluşturduğu diyalektiğin burada da günlük yaşamın temel bir olgusu niteliğiyle geçerlik kazanmasıdır. Bütün bunlarla amaçlanan tek şey, tikel ile bu tikeli aşan arasındaki kutuplaşmanın, günlük yaşamın temel ve varlığı her yerde kanıtlanabilir bir temel olgusu olduğunu göstermektir. İnsanlığın gelişmesinin başlangıç evrelerinde dolaysız tikelliğin ötesine atıfta bulunur gibi gözüken her şeyin büyüsel bağlamların «sistemi» içersine alınmış olması doğaldır. Büyüden dine geçiş, tikelliğin alanı içersine kapanıp kalmayan tüm görüngülerin açıklanmasında aşkınlığa kayma eğilimini zayıflatmamış, tam tersine gerek yaygınlık, gerekse yoğunluk bakımından güçlendirmiştir. Büyünün tüm yaşam görüngülerini eşitleştirmesinin ve bağdaşık kılışının ortadan kalkması, bu görüngülerin bu dünyaya, canlılara değgin olanlar ve öbür dünyaya değgin olanlar diye ayrılması, günlük yaşamın tikellik ile türsel genelleştirmeler arasındaki çelişkisini tanrıbilimsel bir dizge içersine yerleştirir. Birinci türe giren görüngüler salt canlıların bir ilkesi olarak belirginleşirken, ikinciler dinsel eğilimlerin egemenliği altına girer; bunların tikelliğin ötesine atıfta bulunmaları, ilgili dinin tanrısal varlığıyla bir bağıntı olarak yorumlanır ve değerlendirilir; başka deyişle, bu dizgede yer alıp almamasına göre, iyinin ya da kötünün simgesi yapılır. Burada insanın etkinliklerinin çeşitli düzenleniş biçimlerini düşünelim. Büyü döneminde her buyruğun veya yasağın gerekçesinin, açıklamasının ve yaptırım gücünün bu alandan temellenmiş olması doğaldır (tabu). İlk komünizmin dağılışından sonra devlet ve hukuk, ahlâk ve ethik gibi düzenleme biçimleri doğduğunda, bunların yalnızca din doğrultusunda düzenlenmiş yaşamın, tanrıbilimsel bir dizgeleştirmenin öğeleri olarak ortaya çıkmaları başlangıçta doğaldı. Bu «başlangıçta»nın yüzyıllar, çoğu kez binyıllar sürmüş olması, insan eylemlerinin düzenleniş dizgelerinin ve normlarının zorunlu olarak gittikçe daha güçlü biçimde laikleştirilmiş olması, bunların gerek kuramsal, gerekse pratik gerekçelerinin gittikçe daha kararlı bir tutumla toplumsal bir varlık niteliğiyle insanda aranmış

ve bulunmuş olması gibi bir ilke sorununda herhangi bir değişiklik yaratmamaktadır. Bu eğilim daha Yunan antik çağında gelişmeye başlar; toplumsal-tarihsel gelişme tek tek düşünürlere ve okullara ne denli birbirinden farklı eğilimlerin kapısını açmış olursa olsun, bu konuda hiç kuşkusuz —Sokrates öncesi düşünürlerden başlayıp, sofistlerden ve Sokrates'ten geçerek Aristoteles'e değin varan— açıkça yukarı doğru yükselen bir çizginin varlığı söz konusudur. Aristoteles, «orta»ya ilişkin ethik kuramında, ethik'in temeli olarak duygulanımların doğru orantısı kuramında, Protagoras'ın insanın her şeyin (tüm insan eylemlerinin) ölçüsünü oluşturduğu yolundaki düşüncesini felsefe düzeyinde ciddiye alır. Bu gelişmeyi, ethik'in insana ait kılınmasına, bu dünyadan olan bir şeye dönüştürülmesine ilişkin gelişmeyi kabataslak da olsa vermek, Epikür ve Spinoza'nın, Fransız materyalistlerinin, (Marx, Engels ve Lenin bir yana), Goethe'nin katkılarına biraz olsun değinmek, burada doğal olarak görevimiz dışında kalmaktadır.

Bu sayılanların konumunu yalnızca ele aldığımız sorun açısından, insanların yaşamında tikellik ile bu tikelliğin aşılması diyalektiği açısından irdeliyoruz. Bu diyalektik, böyle eğilimlerdeki değişik düşünürlerde değişik biçimler içersinde ortaya çıkmaktadır. Ama her ahlâklılık ve her ethik için temel nitelikteki olgu, yani gerçek anlamda ethik davranışın günlük yaşamdaki insanın dolaysız tikelliğinin kararlı bir tutumla aşılması anlamını taşıdığı, kendini her yerde dile getirmektedir. Bu, ister Sokrates'in «Daimonion»unda* olduğu gibi yarı mitolojik bir biçim taşısın («Daimonion», ethik'in iki temel akımı arasında bir geçiş görüngüsü niteliğindedir), ister Epikür'deki bilge ideali gibi salt insani, ama günlük yaşamın kendiliğindenliğini aşan bir tip olarak belirginleşsin, ister «Wilhelm Meister'in Öğrencilik Yılları»ndaki gibi, eğitici bir yapıtın sonucu olsun, sözü edilen diyalektik her zaman günlük ya-

* Daimonion: Yunan felsefesinde, özellikle Parmenides, Protagoras ve Sokrates'e göre, insanlara yol gösteren doğaüstü güç. (Ç. N.)

şamın şu andaki ilgimizin odak noktasını oluşturan temel çelişkililiğini yansıtır. İşte özellikle bu durum, yaşama ilişkin bu türden anlayışlar arasında, yaşamın istemleri karşısındaki ruhsal tepkilerle, yaşamda —söylenegeldiğine göre— egemen olan aşılamaz ikiliğin dinsel açıklama biçimi arasında giderilmesi olanaksız bir karşıtlık yaratmaktadır. Bu karşıtlık, doğal olarak salt ethik'in felsefe ve din düzeyindeki anlayışları arasında varolan bir karşıtlık değildir. Dünyayı ve insanı kavrayıştaki aşkın yapı, idealist ethik'in büyük bir bölümüne egemendir; yukarda yansıtılmaya çalışılan çizginin tersine, idealist ethik'in Platon'dan Kant'a değin bu bakımdan din zemininde kaldığı söylenebilir. Bu, doğal olarak sözcüğü sözcüğüne böyle değildir; Kant, ethik'i kesinlikle özerk bir alan olarak kurmak ister, din ise «pratik aklın koyutları» biçiminde olmak üzere, bu kurgunun en son boyutunu sağlar. Her dizge içersinde ayrı görünümler taşıyan, karışık yöntembilimsel sorulara yüzeysel olarak bile değinmeksizin şunu söyleyebiliriz: Kant, ethik'in öznesi olan «homo noumenon»u, her türlü geçiş evresini ve aracılığı a priori dışlayarak normal yaşamın öznesinin «homo phaenomenon»un karşısına çıkarır ve böylece, başka biçimler içersinde de olsa, o da tıpkı Platon'un idealar dünyasını ve Eros öğretisini yaptığı gibi, dinin öteki dünya'sını bir felsefe diline çevirir. Tarih boyunca hep süregelen bir tartışma, tanrıyı yadsıyan bir insanın insani-ethik yetkinliğe ulaşabilip ulaşamayacağına, ateistlerden oluşma bir toplumun ahlâklılığı gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğine ilişkin olan, Atina'daki «Asebeia Davaları»ndan günümüze değin sürekli yenilenen biçimler içersinde ortaya çıkan tartışma —felsefe bakımından— insanın kendi tikelliğinin her üzerine çıkışının, insanın kendine özgü, içkin güçlerince gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğini, bunun için en azından «yukardan» gelecek bir yardımın, insanın insanötesi bir yanının vb. gerekli olup olmadığını konu alır.

Gerek günlük yaşamın bu çelişkisinin gerçeklik karşısındaki insanbiçimcilikten arındırıcı tutumu, emekten bi-

lime değin uzanan gelişmeyi yönlendirici biçimde etkilediği, gerekse aynı çelişkinin ortaya çıkış biçimlerinin şimdiye değin ele alınmış olanlardan nitel bakımdan ayrıldığı, kendiliğinden anlaşılabilir bir durumdur. Ancak şimdiye değin yapılan çözümlemeler, göstermiş olduğumuz ve günlük yaşamda insanın tikelliği ile, insanın bu tikelliğini aşması arasında bulunan çelişkinin, toplumsal gelişmenin yarattığı çeşitli yüksek nesnelleştirmeler içersinde gerek nesnel, gerekse öznel bakımdan çok değişik biçimlere büründüğünü açıkça ortaya koymuş olduğundan, bu biçimlerin daha yakından irdelenmesi pek önem taşımamaktadır. Gerçekliğin bilimsel yansıtılmasının irdelenmesi, bu yansıtmanın özyapısı ne denli ilginç ayrıntılar sergilerse sergilesin, bu noktada tümüyle yeni bir öğe doğurmamaktadır. Nesnel açıdan bakıldığında din (burada büyünün sözünü bile etmek gereksizdir), öteki tüm nesnelleştirmelerden sözü edilen çelişkiyi hep aşkın bir güçten yararlanarak çözmesiyle ayrılır. Dinin görünüş biçimlerinin daha çok bu dünyaya yönelik ve içkin öğelerle örülü olduğu noktalarda bile aşkınlık, yönlendirici güç olarak kalır; burada Max Weber'in kararlı bir tutumla vurguladığı ve püriten Protestanlığa ait «iç dünyasal çilecilik» düşünülmelidir; böyle bir şey, en uç noktada aşkın nitelikteki bir yazgının önceden belirlenmişliğine ilişkin, tümüyle öteki dünyaya yönelik bir inanç olmaksızın herhangi bir anlam taşıyamazdı. Ethik ve bilimde ise durum bambaşkadır. Bunların iç içeriksel ve yapısal bağlamı nesnel açıdan hiç kuşkusuz dünyevi-içkin özyapıdadır. Ancak toplumsal-tarihsel gelişme boyunca —her zaman güncel bir toplumsal zorunluluktan ötürü olmakla birlikte, öznel nitelikte— aşkın öğeler bu alanlara sokulur ve bu alanların —nesnel ve kendinde nitelikte— dünyasal içkin temel olguları aşkınlık doğrultusunda yorumlanır. Bundan doğan kavgaların ve bu alanların organik yapılarının bu nedenle yozlaşmasının yüzeysel olarak dahi ele alınması, burada doğal olarak olanaklı değildir.

Bulunduğumuz noktada, şu anda ele aldığımız sorunun bakış açısından yapılmış açıklamaları kısaca yinelemek ye-

terlidir. İnsanın karşısına yaşantıları uyandıran bir «dünya» çıkarmasını sanat yapıtının özü saymakla, tikellik ile bu tikelliğin üstüne yükselme arasındaki çelişkinin çözümlerini göstermiş olduk; bunlar arasında özellikle ve yalnızca en son devinimin varolan içerik-biçim bütününün içkin güçlerince gerçekleştirildiği, aşkın bir güç bir yana, hiçbir dış gücün kullanılmaması gereken ve, bu tür oluşumları olanaklı kılan yaratma eylemlerinin tehlikeye girmesi pahasına, kullanılmasına izin bulunmayan çözümleri sergiledik. Bu son derece katı içkinlik nedeniyle her gerçek sanat yapıtının «doğal» olarak gelişmiş bir özyapısının bulunduğu söylenebilir; sanat yapıtı vardır, ve varoluşu, sanat yapıtı niteliğiyle varoluşu, kendi kendisini «kanıtlar», dolaysız bir genesis'i sergilemez. Gelgelelim temelde bulunan, burada irdelenen çelişki, gerçek sanat yapıtlarının yaşantıları uyandıran yapılarında da yer alır; çünkü sözü edilen «doğal» varoluş, aynı zamanda olası olmama, olağanüstülük niteliklerini de taşır. Sanat yapıtı aynı zamanda hem günlük yaşamın kanından doğma bir kandır ve günlük yaşamdan ayrılması olanaksızdır, hem de günlük yaşamdan aşılması olanaksız bir uçurumla ayrılmıştır. Lenin'in, Beethoven'in «Appassionata»sı üzerine, «pis bir cehennemde yaşayan ve buna karşın böyle güzellikleri yaratabilen insanlar» üzerine söyledikleri, bu kutupları açık biçimde dile getirmektedir.[30]

Ancak eğer bu çelişkinin ortadan kaldırılmasındaki kendine özgü yanı kavramak istiyorsak, o zaman gerçek sanat yapıtlarının bu en genel yanı üzerinde durmakla yetinmememiz gerekir; en önemli yansıtma kategorilerinin daha yakından yapılacak bir çözümlemesi, bizi kaçınılmaz biçimde sözü edilen yana geri götürecektir. Belki tipik olanı anımsatmamız, bu noktada yeterli olacaktır. Çünkü tipik niteliğini taşıyan her yaratma eyleminde bu çelişki canlı olarak vardır; dahası, tipik olanın gerçekleştirilmesi bir

---

30 Alıntılayan: Gorki: **Erinnerungen an Zeitgenossen** (Çağdaşları Anımsayış), Berlin 1928, s. 246.

yana, tasarımından bile vazgeçilebilmesi olanaksızdır. Temelini tikelde bulmayan, bu tikelin önemli öğelerini kendi düzeyine yükseltmeyen her tipik olan, insana ait salt bir soyutlama olarak kalır; bu soyutlama düşünülebilirlik ile yaşanabilirlik arasında, düşünülebilirlik açısından çok bulanık, yaşanabilirlik açısından da çok belirsiz olmak üzere, serseri bir mayın gibi dolanıp durur. Ve yalnızca tikelliğin sınırları içersinde kalmanın, en yüksek sanatsal-teknik ustalık düzeyine bile erişilse, bir doğalcılıktan öte anlam taşımayacağı, gerçek sanat olamayacağı, bir tartışmayı gerektirmeyecek denli bilinen bir olgudur. Estetiğin odak noktasını oluşturan bir kategori niteliğini taşıyan ve en gelişmiş biçimiyle tipik olan içersinde belirginleşen özellik, salt konum açısından bakıldığında, çelişkilerin burada değinilen birlikteliğine atıfta bulunur. Ancak, tipik içersinde gerçekleştirilen bireşimin türü, birbirine köklü biçimde karşıt olan güçlerin sonuna değin etkinlik kazanması, bizi başlangıç noktamıza geri götürür: estetik bakımdan özellik kategorisi içersinde varlığı korunan *tek olan*, tipleme bakımından tikelin ta kendisidir ve özellik kategorisi içersinde korunma, insanlığa ait olanla bir bütünlük yaratır (insanlığa ait olan, burada aynı zamanda özellik kategorisi içersinde de belirginleşir); bu bütünlük içersinde tikellik, ayrılmaz biçimde insanlığa ait olanla birleşir ve bunların kutupları arasında oluşan karşılıklı gerilim, tipik olan'ın yaşam kaynağı ilkeye dönüşür.

Bu, estetiğin temel yapısı açısından yalnızca kolay anlaşılır ve gösterici nitelikte bir örnektir. Özelliğin kendi alanında oynadığı örgütlendirici rol, başka zaman kolayca tikelliğin ortadan kalkmasıyla sonuçlanabilecek her genelleştirme ilişkisinin yukarda anlatılan, gerilimlerle dolu canlılığa kavuşmasını sağlar; öte yandan da tek'e ilişkin hiçbir kavrayışın, tikelliği salt tikellik olarak yansıtmak amacıyla salt tikellik konumunda donup kalmaması gerektiğini gösterir. Özelliğin bu işlevi, söz konusu olan tür ve sanat yapısı açısından yön verici nitelikteki kuralların yoğun bütünselliğine ilişkin koyutun düzenlenişinde kendini

gösterir. Bu kuralların hiçbir zaman genel bir bütünselliğin düşünsel ilkeleri doğrultusunda oluşturulmamaları, fakat her zaman türe, tek tek sanat yapıtlarına göre —genelleştirici kurallar olarak doğruluklarını koruyarak— somut ve bir defaya özgü bir görünüş biçimi içersinde somutlaşmaları nedeniyle, ortadan kaldırılan ve bu ortadan kaldırılmışlık konumu içersinde varlığı korunan tikelliğin bir «kalıntısı», zorunlu olarak özlerinin bir parçası olarak kalır. Ancak bu «kalıntı», sanatın her platonik gözlemlenişinde olduğu gibi, «taşınması güç» bir nitelik sergilemeyip, en içsel ve en genelleştirici öğelere güçlü bir canlılık kazandıran verimli bir topraktır. Özel'in, halen irdelenen çelişkisinin içersinde yönlendirici bir güç olarak yer aldığı bu iç katmerliliği, doğal olarak sanat yapıtı açısından temel nitelikte olan belirlenimlerin tüm dışlaşma biçimlerini karakterize eder. Gerek bütünün, gerekse bu bütünün tüm parçalarının, şimdiye değin çoğu kez gösterilmiş olduğu üzere, duyusal-duyularla algılanabilir bir biçimde oluşturulmaları gereği bile ortadan kaldırılmış tikellik sorununa atıfta bulunur; çünkü tikelliğin zemininde gelişmemiş duyusal bir nesneliği düşünebilmek olanaksızdır, ve eğer gerek bütünün, gerekse bu bütünün parçalarının —özellikle estetik anlamda— bozulması istenmiyorsa, o zaman bu nesneliğin duyusal genelleştirme içersinde, duyularla algılanabilir bir oluşum olarak, bir noktaya değin korunması zorunludur. Ancak estetik oluşumları daha yüksek genelleştirme noktasından, örneğin her gerçek sanat yapıtının, genesis'inin tarihsel anını organik olarak kendi kapalı etki dizgesine soktuğu olgusu açısından gözden geçirirsek, o zaman sanatsal bakımdan son derece yüksek bir düzeyde biçimlenmiş, dahası yazınlaştırılmış bir toplumsal-tarihsel şimdi ve burada'nın bile —hiç kuşkusuz varlığı korunmuş— bir tikelliğin belli ölçüde katılımı bulunmaksızın düşünülemeyeceğini zorunlu olarak saptarız.

Bu yapının, nesnellikleri açısından belirlenmiş olarak, sanat yapıtlarının oluşması ve etkisi bakımından da yön verici olduğu, kendiliğinden anlaşılır bir durumdur. Bu-

rada önemli olan, gerek nesnel yapıt yapısına temel olan bakış açısında, gerekse yaratma sürecinin etkin konumda, alımlanabilirliği kapsayarak yapıta yaklaşmasını sağlayan bakış açısında biraz önce anlattığımız sürecin, yani tikelin türsel düzeyde korunması sürecinin varolduğunu görebilmektir. Tikelden bireyselleştirilmiş ve somutlaştırılmış türsele uzanan yolu en açık biçimde yapıtın düzenleyici yanı gösterir. Çünkü böyle bir bakış açısına ulaşılması için kullanılması gerekli çıkış noktası, hemen her zaman bireysel bir yaşantıdan kaynaklanması nedeniyle, bir ölçüde zorunlu olarak kişisel-tikel özyapı taşıyacaktır; buna karşılık aynı bakış açısının estetik açıdan edinilmesi ve geliştirilmesi her zaman köklerini yalnızca ve yalnızca böyle bir tikellikte bulan öğelerden arındırmayı amaçlayan bir süreçtir. Ancak —ve estetik yansıtmayı bilimsel yansıtmadan ayıran da budur— bu durum, hiçbir zaman estetik oluşumu uyandırıcı yaşanabilirliğin alanı dışına itebilecek yalın bir genelleştirme yönünde gerçekleşmez; burada daha çok, içinde türe özgü olanın dolaysız insani bir varoluş niteliğiyle belirginleştiği somut bir biçime varabilmek amacıyla salt tikel olanı silen ya da en azından farklı bir modele dönüştüren, duyular yoluyla algılanabilir soyutlamaya yönelik bir arayış söz konusudur. Böylece oluşan, bu çabaları bir biçim içersinde yoğunlaştıran yapıt, işte bu nedenden ötürü yine daha önce anlatmış olduğumuz katharsis etkisini yaratabilmektedir; bu katharsis etkisi çerçevesinde uyandırıcı çağrışımın odak noktasına dönüşen, türsel düzeyine getirilen tikel, alımlayıcıda sarsıcı yaşantıyı uyandırabilmektedir: içersinde bu bakış açısının baskın ve düzenleyici öğe niteliğiyle yer aldığı, ama yine de özellikle bu nedenden ötürü insana uygun düşen tek gerçeklik olan gerçeklik, işte bu denli farklı, bu denli yeni —aynı zamanda da daha bireysel, daha kapsamlı ve dünyaya dönük— bir gerçeklik olarak ortaya çıkabilmektedir.

Demek ki burada, gerçek sanat yapıtının bir «dünya» olma yapısı ile, tikelliğin ortadan kaldırılması, buna bağlı olarak günlük yaşamın üstüne çıkma arasındaki bağın ne

denli içten ve kopmaz bir bağ olduğunu görmekteyiz. Ancak bu öğeyi, yani günlük yaşamın dışına çıkarılmayı ve sanat yapıtının tikelliğini, sanat yapıtının tek belirleyici özelliği saymak, gerçek sanat yapıtının ve etkisinin dünyasallığının upuygun olmaktan uzak bir tanımı ve tek yanlı bir tutum olurdu. Çünkü özellikle estetik anlamda, insanlığa özgü olan, türsel olan hiçbir zaman tikel insanın çelişkili bir karşıtı olarak anlaşılmamalıdır. İnsanlığa ortak olan, tekil insanın dağınık, her biri kendi başına bir bütün oluşturan parça parça çabalarından meydana gelir; değişik büyüklüklerde ve değişik yönlerde etkin güçlerin ortaya çıkardığı bu sonuç, insanların yeni yeni eylemleriyle değişimlere uğrayabilir ve hiçbir zaman insanlardan metafizik düzeyde, mutlak bir bağımsızlık içersinde, kendine özgü bir varoluşa sahip, hiç değişmeyen bir töz veya değişmez bir düzey niteliğini kazanmaz. Her tikellik, kendi başına bu tüm insanlığa ortak olanın önemli bir öğesini oluşturamaması, tam tersine, günlük yaşam içersindeki tekil insanın yaşam zorunluluklarının sürüklemesiyle sürekli kendi tikelliğini aşmak zorunda olması ve ancak bu yolla —hiç kuşkusuz böyle bir şeyi amaçlamaksızın— insanlığın görünümünü yeni bir çizgiyle zenginleştirebilmesi, tür ile tekil varlık, tüm insanlığa ortak olan'la tikel arasındaki ilişkinin çürütülmesi değil, ama onaylanması anlamını taşır. Gerçek sanat yapıtlarının dünyasallığının özellikle dile geldiği nokta, bu yapıtların —sanat türüne göre değişik olmak üzere— yukarda sözü edilen süreci ve sonuçlarını yansıtmasıdır.

Bu açıklamalarımıza, daha önceki saptamamızı, hoşa giden'in yaşantısı içersinde öznel açıdan her insanın doğuştan sahip bulunduğu yaşam gücünün anlık bir gerçekleşme evresine ulaştığı saptamasını da eklediğimiz takdirde, hoşa giden ile estetik olan arasındaki bağıntıyı kavramsal düzeyde saptayabilme olanağı doğar. Böyle bir durumda, gerçek sanat yapıtlarının dünyasallığı —bu dünyasallığın öznel düzeydeki bağlaşık konumu, insanların yaratıcı ve alımlayıcı davranış biçimlerinin, kendi tikelliklerini

aşmalarıdır— estetik olan ile hoşa giden arasındaki sınırları güvenilir biçimde çekmeyi sağlayabilecek tek ölçütü oluşturur. Soyut açıdan bakıldığında bu sınır, yaşamın kendisinde de olduğu gibi, aynı ölçüde hem net, hem de bulanıktır; çünkü insanın kendi kendisiyle özdeşliği, tikelliğini kendisi ortadan kaldırdığında da varlığını korur. Ancak bu noktada sanatın alanını yaşamın alanından nitel bakımdan ayıran nokta, bu ortadan kalkışın yapıt içersinde estetik bir oluşuma, bir «dünya»ya dönüşmesidir; bu dünya içersinde tikelliğin dışına çıkılması sırasında oluşan kurallar, duyusal ve duyularla algılanabilir biçimde dizgeleştirilmiş ve sonrasız kılınmıştır. Bu, yapıt karşısındaki öznel tutumlar açısından, yaşam karşısındakilere oranla bazı ayrımların doğumuna yol açar. Bu doğrultuda olmak üzere, hoşa giden'in ortadan kaldırılmasının belli bir biçimi olarak estetik, nitel bakımdan hoşa giden'den farklıdır; estetiğin belirleyici kategorilerine hoşa giden'de rastlanamaz. Gelgelelim bu karşıtlık, bu katı sınırlama, aradaki bağı koparmamaktadır: kendi başına, estetiğinkine oranla çok daha geniş bir alanı bulunan hoşa giden, estetiğin yaşamsal temellerinden biridir. Şöyle demek, bir abartma olmaz: eğer hoşa giden, insanların yaşamlarının canlı ve toplumsal bir öğesi olmasaydı, o zaman sanat diye bir şey belki de hiç doğmayacaktı. İnsanın yaşamın belli görüngüleri karşısında hoşa giden'in çerçevesinde olumlu veya olumsuz tepki gösterme alışkanlığı, her sanatın oluşumunda belirleyici bir öğedir; bu, yalnızca sanatın günlük yaşantıların düzensiz kalabalığı üzerine yükselmesi bakımından değil, fakat bir sanatın gelişmesini —iyi ya da kötü yönden— etkileyen toplumsal görevin oluşması bakımından da böyledir. Ancak hemen bir ekleme yapmadığımız takdirde, bu saptama bir yarı-doğru'ya, dolayısıyla da bir yanlışlığa dönüşür: eğer insanların iç yaşamları, çevreleri, başka insanlarla olan ilişkileri vb. karşısındaki tepkileri, sözü edilen yaşantılar yığınının salt hoşa giden-gitmeyen kutupları arasında nesnel bir yerinin bulunmasını (öznel olarak çokları, bunun böyle olduğuna inanırlar) sağlayacak yapıda

olsaydı, o zaman bizim sanat dediğimiz olay hiçbir zaman doğmazdı.

Demek ki hoşa giden'le estetik olan arasındaki sınırların bulanıklaşması, gerekçesini doğrudan doğruya yaşamın kendisinde bulmaktadır. Ama buna karşın böyle bir sınır vardır ve üstelik her türlü kuşkudan arınmış bir açıklıkla, yani sanat yapıtlarının kendisinde ve bu yapıtlara ilişkin, upuygun nitelikteki tepkilerde vardır. Doğal olarak bu, ancak bizim burada yaptığımız gibi, gerçek anlamda estetik olanın en belirleyici ölçütü dünyasallıkta arandığı ve bulunduğu takdirde böyledir. Sanat yapıtlarının bu oluşumunu, bu yapısını, estetik mimesis'in özyapısını irdelerken ayrıntılı olarak, çok değişik bakış açılarından yola çıkarak geliştirmiştik. Şimdi —önceki açıklamaların sonuçlarını sağlam bir temel saymak koşuluyla— yapılacak tek şey, hoşa giden'i estetik olan'dan kavramsal olarak kesinlikle ayırabilecek tek ölçütün burada bulunabileceğini göstermektir. Kendi başlarına ele alındıklarında, ayırmaya değgin bu tür ilkeleri ne içerik, ne de biçim kendi başına sağlayabilir. Ne var ki, ele aldığımız sorun böylelikle yeni bir genişlik ve derinlik boyutu kazanmaktadır. Müziği irdelediğimiz sırada, sanat olarak müzikle artık hiçbir ilintisi bulunmayan, bir sanat dalı olarak müziğin yanından bile geçmeksizin müzikal tekniğin yardımıyla, kimi zaman da ustaca bir araya getirilmiş biçim öğeleri aracılığıyla, insanın hoşuna giden coşkuları doyurmaya yarayan bir üretimin gittikçe arttığına dikkati çekmiştik. İnsanların günlük yaşamlarında egemenliğini önlenemez biçimde sürdüren hoşa giden'in büyük gücü, işte bu noktada etkinliğini sergilemektedir; bu gücün etkilerini daha önce sanatın dışında kalan alanda gözlemlemiştik; şimdi bu kaynaktan, görünüş biçimi olarak sanat benzeri nesnelleşmelerin ortaya çıktığına tanık olmaktayız; bu nesnelleşmeler yalnızca sanatın alanına zorla girmekle kalmamakta, fakat nicel olarak bakarsak, sanatın üretimini birkaç kat aşmaktadır. Bu nedenle, bu noktada oluşan görüngüleri doğru değerlendirmek istediğimiz takdirde, hoşa giden'e ilişkin daha

önceki ve genelleştirilmiş anlayışa geri dönmemiz, hoşa giden'i salt sıradan, geleneksel görünüş biçimiyle algılamakla yetinmeyip, dışlayıcı, içrek (esoterik), öncü yanıyla da ele almamız gerekir. Her iki etkinlik biçimi de dolaysız ortaya çıkışlarında birbirleriyle ne denli sivri bir kutuplaşma içersinde bulunurlarsa bulunsunlar —özellikle aynı görüngüler öbeğinin kutupları olmaları nedeniyle—, içsel bakımdan birliktelik oluştururlar; belli bir dönemde, belli toplum kesitlerinde vb. bu kutuplardan birinin neden ağır bastığını açıklamak, yine tarihsel maddeciliğin alanına giren bir sorundur. Bizim sorunumuz açısından tikellikteki bu kutuplaşma, sanatsal anlatım araçlarının sıradanlık, salt eğlendiricilik vb. düzeyine inmesinde doğal olarak varolan tikellikle bir örtüşmenin meydana gelmesi, buna karşılık öteki kutupta bu tikelliğin toplumsal kökenli çarpıtılmış biçiminin ortaya çıkması nedeniyle ilginçtir. Birçok olayda bunun çıkış noktasını normal tikelliğe duyulan nefret, bu tikelliğin aşağı görülmesi, aşağılanmaya çalışılması oluşturabilir. Ne var ki, bu tikellik içersinde nesnel olarak bulunan topluma ilişkin —çoğu kez bilinç dışında kalan, dahası bilinç dışı kalma çabasındaki— yansıtılma ve toplumsal eleştiri, sınıfsal, ulusal vb. yazgıları aşıp türselin somut genelliğine ulaşmayı veya en azından açıkça böyle bir hedefe yönelmeyi başaramadığından, tikellik ortadan kalkmaksızın varlığını korur, fakat soyutluğun çarpıtıcı damgasını taşır. Son çözümlemede bu soyutluk doğal olarak salt üreticilerin öznel amaçlarından kaynaklanmayıp, toplumsal yapının insan varoluşunun bir çarpıtılması olarak ortaya çıkardığı bir soyutluktur; bu nedenle de böyle bir «sanat istenci» çerçevesinde «somut tipik olanın yerine soyut bir tikelliği geçirme»[31] eğilimi olarak belirginleşir.

---

31 G. Lukàcs: **Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus** (Eleştirel Gerçekçiliğin Günümüzdeki Önemi), (1957), Werke, Band 4, **Probleme des Realismus I, Essays über Realismus**, Neuwied-Berlin 1971, s. 125.

Şimdi böylece elde edilen bilgilerden yola çıkarak, yapıtın oluşturduğu bir dünyada estetik olan'ı en geniş anlamdaki hoşa giden'den, estetik-benzeri'nin önemli bir türünden ayırmak istediğimiz takdirde, estetik açıdan böyle sınırlandırmaların gerçekleşeceği alanın burada ele alınan sorunlar bütününden çok daha geniş olduğunu hemen başlangıçta belirtmek gerekir. Sanatsal açıdan başarıya ulaşmış olan ile, başarısız kalmış veya sorunsal oluşturmuş olan'ın karşılaştırılması, özellikle son şıkta, birinci planda estetik alan ile estetik-benzeri eğilimler veya oluşumlar arasında bir sınır çekilmesi değil, fakat estetik alan içersinde gerçekleşen bir hesaplaşmadır; böyle bir hesaplaşma doğru ve tutarlı yapıldığı takdirde, estetiğin en kendine özgü ve ilkesel sorunlarında derinleşmeyi sağlamaya elverişlidir. Bu, oyalayıcı yazın ya da sanat diye adlandırmış olduğumuz kategoriye de ilişkindir; dahası, doğrudan doğruya bu kategori için geçerlidir, çünkü dışardan bakıldığında estetiğin tüm kategorileri biçimleyici güçler niteliğiyle ve sorunun özü bakımından gerçek sanatın başlangıcından bu yana izlemiş olduğu yoldan sapmalarına karşın, bu kategoriye giren oluşumlar da etkinlik gösterirler. Demek ki her ikisi arasında çok büyük —ve tümüyle aldatıcı diye nitelendirilemeyecek— bir yakınlık bulunmaktadır; ama özellikle bundan ötürü de estetiğin yaşamsal sorunları bakımından son derece net bir sınırlanış söz konusudur. Uygulama açısından bakıldığında, burada sanki belirgin bir biçimde algılanabilecek bir sınır yok gibidir, çünkü küçümsenemeyecek sayıda yazar, yapıtlarının bir bölümüyle salt yazın alanına girerlerken, kalan bölümüyle oyalayıcı yazın alanına aittirler. Ve bu tür ölçütleri biçimsel olarak alabilmek, burada da olanaksızdır. Gerçek anlamdaki büyük yazını oyalayıcı yazından ayıran tek yanı, içerdiği anlamlar dağarcığı ve yaşamsal gerçekliğiyle kavranan tikel'in, insanlarda ve onların yazgılarında dile gelen türsel'in düzeyine ulaşmasıdır. Öteki tüm sanatlar için de durum böyledir.

Böylece estetik-bilinemezci bir «ne olduğunu bilmiyo-

rum»u yinelediğimiz inancına kapılınmamalıdır. Bu tür yapıtlara ilişkin olarak yapılacak ve biçimi doğal olarak belli bir içeriğin biçimi diye anlayacak biçimsel bir çözümleme, somut bir yapıtın yüksek düzeydeki yazın alanına mı, yoksa salt çok gelişmiş düzeyde bir oyalayıcı yazına mı ait bulunduğunu her olayda büyük bir kesinlikle saptayabilir. Gelgelelim yine bu nedenden ötürü bu türden hiçbir çözümleme —bilincinde olsun ya da olmasın— bu noktada belirleyici olan ölçütü, başka deyişle tümüyle türsel düzeyine yükseltilmiş tikellik ile, bu tikelliğin tikellik olarak korunması, belirtilen türden bir ortadan kalkmayı engelleyen bir bağlama hiç işlenmeksizin kayması arasında estetik anlamında yapılan ayrımı gözlemezlikten gelemez. Tikelliğin bu ortadan kaldırılış biçimi bulunamazsa, o zaman tiplerin, konumların, yazgıların gerçek anlamda estetik genelleştirilmesi de olası değildir; o zaman —estetik açısından bakıldığında— ya gereksiz ayrıntılara saplanılıp kalınır, ya da biçimlenen nesneleri gerçek estetik nitelikte bir nesneliğin düzeyine yükseltmeksizin, yalnızca yaşamın eksik gerçekliklerini yansıtan soyutlamalara varılır. İlginç olan ve burada çözümünü yaptığımız konum bakımından belirleyici bir özellik niteliğini taşıyan nokta, bütün bunların bir yapıtta eksik olabilmesi ve yapıtın buna karşın figürlerinin ve yazgılarının «yaşamsal doğruluk»unu, ortamının ilginç yanını, eylemindeki gerilimi vb. yitirmek zorunda kalmamasıdır. Durum, yitirmenin tam tersinedir. Bütün bunlar o sanat yapıtında, tıpkı gerçek bir sanat yapıtındaki kadar doğrudan ve yoğun bulunabilir; aradaki «tek» fark, zorunlu ve yapıta uygun düşen etkinin başka bir düzeyde, hoşa giden'in, tikelliğin düzeyinde belirginleşmesidir.

Aradaki uçurum, aşılması olanaksız bir uçurumdur, ama aynı zamanda bağlamın da koparılabilmesi olanaksızdır. Sanat oluşum evresinde yaşamdan, insanların günlük yaşamlarından içerikler ve anlatım araçları alır, ama öte yandan da kendi kendisini oluşturarak bu çıkış noktasına sürekli geri döner. Ve bu olayın burada gösterdiğimiz çifte

biçim içersinde gerçekleşmesi, sanatın toplumsal varoluşunun ve etkinliğinin devindirici çelişkisidir. Yalnız gerçek ve büyük sanat yapıtlarının varolabileceği inancı, seçkin sanatçılara özgü ve coşku ürünü bir ütopyadır. Böyle bir istem, en büyük sanatçıların yaratıları açısından bile yalnızca bir ütopya olabilirdi. En büyük sanatçıların yetkinliğe uzanan yolları da sorunlardan, tamamlanamadan kalan çabalardan, başarısızlıklardan geçer. Ama ne denli büyük olursa olsun, tek bir sanatçı değil de, sanat toplumun canlı bir bileşkesi olarak etkinlik gösterecekse, o zaman bu sanatın toplumun dolaysız gereksinimlerinden kaynaklanması zorunludur ve sanatın —asıl bu noktada kendi kendisine yetişerek— görece olarak yalnızca az sayıda yapıtta sözü edilen gereksinimleri erişilmesi güç bir düzeye, tüm insanlığa ortak düzeye çıkarması, estetiğin alanında yalnızca bu türden özgün gerçekleştirmelerin dolaysız, hiçbir aracılığa gerek kalmaksızın olası bulunduğu, içersinde insanlığın en derinde yatan, türden kaynaklanan gereksinimlerin gerçek ve kesin doyumlara ulaştırılabildiği bir toplumsal-tarihsel konumun varlığının düşünülebileceği anlamını taşımaz. Biz bu gözlemlerimiz sırasında gerçek, ama gerçekliklerinin yanı sıra estetik anlamda en sorunlu sanatçıları ve yapıtları hesaba katmadık; sorunsalın genelde sorunsaldan uzak sanatçıların yaratılarında oynadığı role de çok kısa değindik. Çünkü en güçlü ve en çok yönlü yeteneklerin bile sınırlılığına ilişkin bakış açısı, bu noktadan yola çıkıldığında elde edilmektedir. Ancak bunun içerdiği çelişkinin kökleri, yaşamın tek başlarına ele alınıp gözlemlenen önemli kişiliklerde saptanabileceğinden çok daha derin noktalarına uzanır. Dahası, burada ortaya çıkan çatışkıların da «insan ve tür» adlandırmasıyla özetleyebileceğimiz, daha kapsamlı çelişkiler bütününün yalnızca bir parçasını oluşturduğunu söylemek, bize daha doğru gelmektedir. Bilindiği gibi, Wilhelm Meister'in öğretici mektubunda «insanlığı tüm insanlar oluşturur», denir. Başka deyişle, tekil insanın herhangi bir biçimde türe varmayan, türü genişletebilecek, sığlaştırabilecek, zenginleştirebilecek,

çarpıtabilecek, yüceltebilecek ve alçaltabilecek nitelik taşımayan hiçbir eylemi, kararı, duygusu ve düşüncesi söz konusu olamaz.

Biz, türü sonrasız saptanmış bir töz diye almayı hiçbir zaman kabul etmemiş ve her zaman insani çabaların ve gereksinimlerin bütününden ortaya çıkan bir sonuç olarak kavramıştık. Bu çabaların ve gereksinimlerin türün yaşamı çerçevesinde özetlenmesi de ikili bir görünüm sergiler: kendi başına ele alındığında, her tekil insanın her eylemi hem kendisine, hem de türe aittir; buna karşılık yine aynı nedenden ötürü türün yaşamı, gelişmesi ve daha yüksek düzeylere ulaşması salt tek tek etkinliklerin bir toplamından ibaret olamaz. Türün kendiiçin varolan bir gerçeklik niteliğiyle her tekil insanın yaşamını —doğal olarak çeşitli aracılıklarla— sürekli etkilemesi nedeniyle, basit mekanik bir toplama işleminin yerini kendiliğinden bir seçime, belli eğilimlerin egemenliğine, bu eğilimlerin güçlenmesine veya silinmesine bırakması zorunludur. Bu seçim nesnel bir kendiliğindenlikle, doğal olarak insan eylemlerinin sürekli etkisi altında olmak üzere, toplumsal-tarihsel gelişme tarafından gerçekleştirilir. Hegel'le Marx'ın, doğal olarak kendi seçtikleri koşullar altında olmamak üzere ve asıl amaçladıklarından temel ayrılıklar sergileyen sonuçlarla, insanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptıkları yolundaki ortak öğretileri, burada da tümüyle doğrulanmaktadır. Bu bizim sorunumuz açısından her şeyden önce sanat yapıtının içinde ve karşısında alınan tutumda nesnelliğe ilişkin bir somutlaştırmayı gerçekleştirme anlamını taşımaktadır. Gerçekliğin bilimsel düzeyde yansıtılması bakımından, yansıtılan nesnelerle bunların yasalarının, bilinçten bağımsız varolan dünyaya olabildiğince yaklaştırılmasının nesnelliğin ölçütü olması gerektiği açıktır. Bunun gibi, bu ölçütün estetik yansıtma için de zorunlu olarak geçerli bulunmasına karşın, hiçbir koşul altında tek başına bir kararı veya son kararı oluşturamayacağı da açıktır. Sözü edilen kararın özü, estetik genelleştirmenin, başlangıçta varolan tek'in ve tikelin özellik kategorisine yüksel-

tilmesinin ancak türsel doğrultusunda nesnel bir yönelimle gerçekleşebileceğidir. Tek tek sanatçıların kendi anlayışları çerçevesinde yer alan sorunsal ile giriştikleri ve yukarda değinmiş olduğumuz boğuşma, doğrudan doğruya bu noktada canlı bir etkinlik sergileyen çelişkililik üzerinde odaklaşır: estetik genelleştirmenin içeriğini oluşturan şey, biçimlendirilecek nesnelerin bireyselliklerini, nasıl-ise-öylelik'lerini (Geradesosein) —bireyselliklerini koruyarak, dahası yoğunlaştırarak— türsel'in belli öğeleriyle dolaysız ve uyandırıcı bir bağlam oluşturmalarını sağlayacak biçimde kavramaktır; sözü edilen öğeler, o andaki toplumsal-tarihsel gelişmenin konumunun ve geleceğe yönelik ilerleme eğilimlerinin kalıcı kıldığı öğelerdir. Amatörlükten ya da dokunduğunu bozmaktan kurtulmak isteyen yaratıcı için böyle bir yönelimin varlığı zorunludur; ama böyle bir hedefe varmak ya da varamamak açısından gerek önsel nitelikte, gerekse bireye aidiyeti kuşku götürmeyecek içeriklerin (ve bunları upuygun dile getirecek biçimlerin) varlığının söz konusu olamayacağı da bu zorunluluk kadar kesindir. Gerçi her gerçek sanat yapıtı, yansıttığı gerçekliğe ilişkin kapsamlı bir bilgiyi koşul kılar; ancak bu açıdan bakıldığında, her yaratma sürecinde bir gözüpeklik, gözükaralık öğesi vardır.

Daha önce, Goethe'nin önemli bir özdeyişini temel alarak estetik biçim yetkinliğinin toplumsal görevin derinliği ve tartışmasızlığı ile oluşturduğu bağlamı ortaya çıkarmıştık. Bu görevin iç gücü, görevin yerine getirilmesi doğrultusunda körüklediği özlem boyutunda kendi kendisini gerçekleştirmek zorundadır. Demek ki sanat tarihinde en göz kamaştırıcı edimlerin çoğu kez bu tür bir toplumsal görevce kışkırtılan kitlesel bir üretimin doruk noktaları olarak ortaya çıkmaları, yalnızca rastlantı değildir; bu konuda Shakespeare ve Elizabeth çağı tiyatrosunu düşünelim; anılan dönemde ilkel, sanatsal olmaktan tümüyle uzak melodramlardan veya kaba komedilerden başlayan yol, ustaca kaleme alınmış, (sözcüğün tam anlamıyla) hoşa giden coşkular uyandıran tiyatro oyunlarından, ciddi sorunlara

eğilen önemli kişilerden geçerek bu yalnız gerçekleştirme türüne varır. Bu aşılması olanaksız estetik ayrım, ortak toplumsal görevin yarattığı derin bağları tümüyle perdeleseydi, böyle bir durum gerçek olguları çarpıtan, salt dehalara hayran kalmakla yetinen bir tutum olurdu. Shakespeare'i en büyük yapıtlarına, Hamlet'e, Lear'e, Macbeth'e veya Othello'ya götürmüş olanı, o dönemi bilen dikkatli biri yukarda değinilen tüm evrelerde kitlesel bir yoğunlukta doğrulanmış olarak bulabilir. Yazın tarihi yalnızca «etkiler»in peşinde koştuğu, bunları doğrulamaya veya yadsımaya çalıştığı takdirde, bu noktada bulunan gerçek bağlamları perdelemiş olur; oysa burada söz konusu olan, belli bir dönemin nesnel açıdan ortaklaşa duyumsanan bir gereksiniminin, dünyayı duyumsamanın nitel bakımdan değişik düzlemlerinde yine nitel bakımdan farklı bir biçimde dile getirilmesidir.

Demek ki bireysel itkiler, toplumdan kaynaklanan çekici güçler ve zorlamalar birleşerek her defasında türsel doğrultusunda bir devinim yaratmaktadır; tarih, bu devinimin akışı içersinden kendi anlamını kapsamlı, yeni, eksiksiz ve duyularla algılanabilir biçimde dile getirmiş olanları yine kendisi seçmektedir. Burada bize düşen, bir dönemin tüm estetik ve estetik-benzeri eğilimlerini içinde toplayan bu süreci yalnızca hoşa giden'in gerçek sanatsal olan ile ilişkisi açısından ele almaktır. Oyalayıcı yazına ilişkin çözümleme bile hoşa giden düzeyinde bir yaratma eyleminin, estetik olan'ın tüm biçimsel kategorilerini belli bir başarıyla harekete geçirmekle kalmayabileceğini, ama aynı zamanda özellikle bu nedenden ötürü işlenmiş olanı, görece nitelikte olmak üzere geniş ölçüde genelleştirebileceğini ve böylece ona salt tikel-kişisel'in ötesinde bir etkinlik kazandırabileceğini göstermişti. (Sözü edilen eylem, amaçları uyandırıcı bir etkinliğe dönüşebilecek biçimde genelleştiremeyen amatörlükle yeteneksizlikten bu noktada nitel olarak ayrılır.) Demek ki günlük yaşamda hoşa giden'e ilişkin yaşantı, dolaysız-kişisel tikelliğin düzeyinde kalmakta direnirken, bu tür yaşantıların sanatın biçimsel araçla-

rıyla uyandırılması bu düzeyi aşan belli bir genelleştirmeyi gerekli kılar. Böyle genelleştirmelerin nesnel temelini günlük yaşam gerçekliğinin kendisi ve bunun bir sonucu olarak da bu gerçekliğin yansıtılmış türü oluşturur. Çünkü, daha önce görmüş olduğumuz gibi, öznel tikelliklerin büyük bir bölümü nesnel açıdan bakıldığında toplumsal olan'dan bağımlıdır, ama bu durum, sözü edilen tikelliklerin tikel kişinin öznelliğiyle olan bağıntılarını yitirmelerine doğal olarak yol açmaz. Bu durum, içersinde estetik olan ile hoşa giden arasındaki sınırı silen bir çelişkiyi barındırır gibidir. Ancak bu görünüşün tek temeli, günlük tikelliğin yukarda değinilen yapısından ötürü hoşa giden'in anlatılmasının da nesnelleştirme araçlarını gerekli kılmasıdır; ne var ki bu araçlar yalnızca hoşa giden'i bu türden genelleştirmelerden geçirip, dolaylı yoldan yine tikelliğine geri götürürler ve yalnızca bu tikelliği daha bir anlatılabilir kılarlar. Kant'ın görüşü de, hoşa giden onda salt bireysel öznelliğin sınırları içersine kapatılmış gözüktüğü ölçüde, sorunun boyutlarında bir daralmaya yol açmaktadır[32].

Ancak bu, ele alınan konumun yalnızca bir yanıdır, salt dolaysızlık yanıdır. Buna karşılık, daha önce değinildiği gibi, nesnel olarak bu tür yaşantıların her öznesi aynı zamanda kişisel toplulukların (aile vb.), bir toplum kesitinin, sınıfın, ulusun vb. üyesidir ve öznenin salt dolaysızlık içersinde soyut bir görünüm taşıyan içselliği, bu tür ilişki bütünlerine de katılmak zorundadır; ama bu katılımı dolaysız tikelliğini yitirmek zorunda kalmaksızın, dahası böyle bir zorunlulukla kural olarak bile karşılaşmaksızın gerçekleştirebilir. İnsanların toplumsal ilişkilerinin en değişik kesitleri böylece tikellikle kaynaşabilirler, dahası toplumsal bakımdan ortak nitelikteki bu tikellik biçimlerini özgün dolaysızlıklarını yitirmeksizin ön plana çıkarabilirler, ya da genelleştirmeler aracılığıyla, yani dolaylı yoldan bu tikellik biçimlerini değişik biçimler içersinde yeni-

32 Kant: **Kritik der Urteilskraft** (Yargı Gücünün Eleştirisi), paragraf 7.

den oluşturabilirler. Hoşa giden'i yaşanabilir kılmak için estetik biçimlerden yararlanılması, asıl bu noktada gerçekleşir; hoşa giden, sanatsal yaratmaya en çok bu noktada yaklaşmış gibi gözükür, gerçekte ise ona en uzak düştüğü yer, burasıdır. Salt amatörlük düzeyinde bile, bir çevrenin ortak anılarının canlandırılması, ortak yaşantılara atıfta bulunulması vb. aracılığıyla hoşa giden'i az sayıda insan için coşkusal bakımdan paylaşılabilir kılmak olanaklıdır. Ve burada yükselmeye başlayan çizgi, oyalayıcı yazın alanına, sanat yapıtlarına izleyiciyi aldatabilecek ölçüde benzeyen oluşumların ortaya çıktığı alana değin uzanır. Ayrımı belirleyen nokta ise şudur: gerçek sanat da, toplumsal yaşamın günlük düzleminde tekil kişiyi bu düzleme bağlayan nesnel iletişim biçimlerini duyularla algılanabilir ve uyandırıcı kılmaksızın, insanlığa ortak olanı yaratıcı eyleme konu yapamaz. Sanatı «oyalayıcı sanat»dan ayıran tek yan, sanatın bu aracı biçimler içersinde, bu biçimlerin nasıl-ise-öylelik'lerini koruyarak, dahası yoğunlaştırarak, türsel olana ilişkin bağlamların geçerlik kazanmasını sağlayan somut öğeleri ortaya çıkarması ve sergilemesidir; oyalayıcı yapıt ise sınıfsalın, ulusalın vb. tikel göstergelerinin ötesine geçmez ve biçimin çoğu kez ustaca kullanılmasından, yalnızca soyut genelleştirici tikelliğe, böyle bir tikelliğe uygun düşecek bir etkinlik kazandırmak için yararlanır.

Demek ki hoşa giden ile estetik olan arasındaki bu son derece çok yönlü ve karışık ilişkiler, önemli somut bir şıkta, estetiğin, sanatın insanların toplumsal yaşamlarındaki rolüne ilişkin genel saptamamızı, başka deyişle bir yandan sanatın günlük yaşamın gereksinimlerinden ve çabalarından kaynaklandığı, öte yandan ise yaratılmış olanın etkisi aracılığıyla günlük yaşam üzerinde değiştirici ve zenginleştirici etki yarattığı yolundaki görüşümüzü doğrulamaktadır. Hoşa giden, bu karşılıklı çabaların üretkenliklerini, çok yönlü etkinliklerini gerçekleştirdikleri son derece önemli bir alandır. Burada oluşan çeşitli görüngüleri doğru kavrayabilmek için, iki temel olguyu asla gözden uzak tutma-

mak gereklidir. İlk olgu, estetik olan'ı hoşa giden'den ayıran nitel uçurumdur. Çünkü estetik-benzeri oluşumların insanların günlük yaşamlarına çoğu kez önemli sanat yapıtlarından çok daha atılganca ve yaygın bir güçle girdikleri her ne kadar deneysel olarak doğrulanmış, tartışma götürmez bir olguysa da, bu etki —tarihsel bakış açısından— çok kısa ömürlüdür ve türsel bilincin kalıcı biçimlendirilişi yine de ancak sanatın gerçek ve büyük yapıtlarınca gerçekleştirilir. İkinci olgu ise, hoşa giden'in kendisinin, dolaysızlığının çoğu kez yarattığı izlenimin tersine, hiçbir zaman o denli yalın ve belirgin bir yapı taşımadığıdır. Çünkü dolaysız bakıldığında, hoşa giden yaşamın bir istemiyle örtüşür gibi gözükmektedir. Bu görünüş, yaşamın birçok olaylarında nesnel olgu bağlamına yönelik doğru bir atıf anlamındadır: yararlı olan'ın yanı sıra hoşa giden, insanla dış dünya arasındaki bağıntılar arasında hiç kuşkusuz insanın yaşamsal yeteneklerinin uyandırılmasına ve geliştirilmesine, insanın kendi kendisini koruma ve geliştirme eğilimlerine en çok katkıda bulunan bağıntıdır. Ancak hoşa giden, özü açısından dış dünyanın öznel ve tikel bir yansımasıdır ve dış dünya karşısında bu doğrultuda bir tepkidir; bu yansıtma doğrudan doğruya bu nedenle, doğurduğu nesnel sonuçlar bakımından bu çabalar için hem elverişli, hem de elverişsiz nitelikte olabilir. Yunan ahlâk felsefesi bile dikkatleri burada egemen olan diyalektiğe önemle çekmiştir. Bu diyalektik, insanın damak zevkine seslenen, bu nedenle de hoşa giden'ler arasında yer alan, ama yine hoşa giden'in ve yararlının kapsamına giren sağlığa zararlı olabilecek bir yemekten, kaynağını toplumsal yaşamda bulan, dolaysız hoşa giden ile zaman içersinde zararlı olan'ın oluşturduğuna benzer bir diyalektiği sıkça sergileyen çeşitli etkilere değin, günlük yaşamın bütününde varlığını duyurur. Bu konuyu noktalarken yalnızca daha önceki bir saptamamıza atıfta bulunalım: hoşa giden'in gerek oluşumunda, gerekse yarattığı etkilerde varlığını koruyan tikelliğin toplumsal bileşkeleri göz önünde tutulmadığı takdirde, bütün bu diyalektiğin anlaşılabilmesi olanaksızdır.

Şimdi bu devinimleri estetik olan'a yükseliş ve estetiğin günlük yaşamla birleşmesi açısından ele alırsak, o zaman burada daha çok tarihsel maddecilik için sorunların varolduğu açıkça ortaya çıkar. Çünkü toplumun belli bir dönemdeki yapısının, gelişme yönünün, hoşa giden'in gerek içeriğini, yoğunluğunu vb., gerekse estetikle olan etkin ve edilgin nitelikteki karşılıklı ilişkilerini belirlediği açıktır. Ancak bu arada ilkesel bir özyapı taşıyan tip ayrımları da vardır. Çünkü yaşamın, eski zanaatda ve geçmişin benzer oluşumlarında görüldüğü gibi, sanat yönünde belirgin bir eğilim içeren ürünleri kabarık sayıda ortaya koymasıyla, estetik-benzeri öğeleri ve motifleri az çok bilinçli bir tutumla, gerçek sanatla rekabet içersinde geliştiren, bunları —günümüzde basın, sinema, radyo vb. tarafından izleyici kitlesine sunulanların çoğunda olduğu gibi— soyutlaştırıcı, tikelleştirici yönde etkileyen hoşa giden'in üretiminin gerçekleştirilmesi arasında nitel bir ayrım vardır. Her iki şıkta da sanat ile bu tür üretimler arasında sözü edilen her iki yönde karşılıklı ilişkiler doğar. Ancak, özellikle sanatın gelişmesi açısından, bu ilişkilerin türleri farklılık gösterecektir. Hoşa giden'in geniş ölçüde bağımsızlaşmış olan «endüstri»si, kendine özgü bir tekniği geliştirmesi ve yayılması için biçim üzerinde egemenlik kurulması, sanatı iki yönde etkiler: Bir yandan oyalayıcı yapıtın artan ve özerk konuma gelmiş bulunan gücü (doğal olarak yalnızca yazın alanında değil, ama tüm sanatlarda) estetiğin sınırlarını zor kullanarak silmeye, estetiğin gerçek özünü perdelemeye çabalar; öte yandan ise sanatın bu tür eğilimler karşısında kendi kendisini savunması, sanatsal bakımdan sağlıksız bir içrekliğe, yaşamla ilişkileri gönüllü olarak koparmaya götürür.

Bu sorunlar bütünü içersinde çok yönlü bir sorun olan amatörlüğün özel bir yeri vardır. Estetik açısından konunun ilginç yanı, insanın günlük yaşamda yer alan ve estetik alımlamanın artmasına, yoğunlaşmasına yol açabilecek bir çabasının söz konusu olmasıdır. Bu, en belirgin olarak müzik alanındaki amatörlükte görülür: amatör kişi tara-

fından müziğin yeniden üretilmesi biçiminde harcanan çaba, normal olarak sanata benzemeyi bile amaçlamaz. Ancak müzikal yorum, sanatsal açıdan bakıldığında ne denli aksarsa aksasın, müzikal sanat yapıtlarına ilişkin olarak normal durumda dolaysız alımlamayla, salt dinlemeyle gerçekleştirilemeyecek bir anlayış, bir alımlama, bir anlamlandırma yaratır. Bu, hiç kuşkusuz amatörce bir etkinliğin en belirgin biçimidir ve bu etkinlik, alımlayıcı anlayışın derinleşmesi ve yaygınlaşmasıyla noktalanır. Başka sanatlardaki amatörlükler bu hedefe çok daha ender ulaştırır; yazma alanındaki amatörce bir çabanın yazına ilişkin bir anlamayı uyandırması veya desteklemesi, kuraldışı bir durumdur. Resim sanatı alanında, müzikteki genelliğin yine de çok uzağında kalmakla birlikte, bu daha sık rastlanan bir durum olabilir. Ancak bu açıklamalarla, amatörlük diye nitelendirilen bütünden, önemli olmakla birlikte, ancak küçük bir bölüm ele alınmış olmaktadır. Çünkü müzik alanında bile büyük bir bölüm, nihai olarak hoşa giden'in düzeyinde kalmaktadır ve biri kalkıp da yolculuklarına, gezintilerine vb. ilişkin anıları resmettiğinde, bu çabanın sanatsal alımlamanın yoğunlaştırılmasını amaçlayan bir iç yönelim taşıması zorunlu değildir. Ancak amatörlüğün olumlu yanı, böylece tümüyle açıklanmış olmamaktadır. Goethe, bu konu üzerine Schiller'le birlikte hazırladıkları notlarda doğru olarak şu noktayı vurgular: «Amatör, üretici gücü harekete geçirdiğinden, böylece insanın çok önemli bir yanını işlemiş olur.»[33] Gerçekliğin yansıtılmasıyla bağıntılı, yeri aslında hoşa giden'in alanında olan her insan eylemi gibi bu da, sanata ilişkin eğilimin ve bunun sonuçlarının gerçekleştirebileceklerinden çok daha geniş bir alanı kapsamına alır. Bu konuda dans ya da oyunculuk alanındaki eğitici öğelere atıfta bulunmak yeterlidir. Goethe, bununla ilgili olarak «bedenin eğitilmesi, her türlü bedensel beceriyle uyumlu kılınması... devinimlerin, aşırılıkla ta-

[33] Goethe: **Über den Dilettantismus** (Amatörlük Üzerine), Werke Weimarer Rusgabe, I. Abteilung, XLVII, s. 302.

sarruf arasındaki ölçüsü»[34] üzerinde durur. Bunun gibi, şiirdeki amatörlük konusunda da şöyle der: «Duyguların ve bunların anlatımının eğitilmesi; özellikle anlıkın eğitilmesi sürecinde tamamlayıcı bir öğe olarak imgelemin işlenmesi. Duyuların ritim için eğitilmesi, normal yaşamın nesnelerine ilişkin tasarımların idealize edilmesi. Üretici imgelemin, bilimler ve pratik yaşam için de geçerli olmak üzere, tinin en yüksek işlevi doğrultusunda uyandırılması ve eğitilmesi.»[35] Goethe, bütün bu eğilimlerin boşluğa ve hiçliğe dönüşebileceklerini, sanat olmayı veya sanat gibi gözükmeyi savladıkları takdirde uygulayıcılarının hem sanattan, hem de yaşamdan uzak düşeceklerini de kararlı bir tutumla belirtmiştir. Demek ki estetik olan ile hoşa giden arasındaki bağıntı sorununa hangi yönden yaklaşılırsa yaklaşılsın, bir yandan hoşa giden'in insanların günlük yaşamlarındaki tümelliğiyle, ikisi arasındaki sınırların sürekli birbirine karışmasıyla, öte yandan da tikel bireysellik ile insan türü arasındaki ilişki karşısında takınılan tutumda belirginleşen köktenci ayrımla karşılaşılmaktadır. Bu sonuncusu, bundan önce gördüğümüz ve bundan sonra da göreceğimiz gibi, estetiğin temel ölçütünü içermesine karşın, estetiğin sınırlarının çok ötesine taşan bir sorundur. Son noktada insanın tüm yaşama biçimi, varoluşunu gerçekleştirme sürecinde tikellik ile tür bağıntısı karşısında aldığı tutuma bağlıdır. Gerek din, gerekse idealist felsefe bilinçli ve tek yanlı olarak ayırma öğesini vurgularlar, böylece de ikisini birbirinden köktenci bir tutumla yalıtma noktasına varırlar. Gerçek felsefe düzeyinde bulunan, özü bakımından materyalist nitelikteki her ethik, bu noktada nesnel bakımdan etkin diyalektiği düşünce düzeyinde kavramak ve bundan insanın davranışlarına ilişkin ilkeler çıkarmak çabasındadır. Bu tür yönelimlerin, aralarındaki derin ayrılıklara karşın, özellikle din ve idealizm karşısında, türsel olanı ethik uygulamanın bir kılavuzu olarak günlük ya-

---

34 Goethe, a.g.y., s. 304.

35 Goethe, a.g.y., s. 312.

şamdaki insanın yapısından —bu insanın bütünlüğünü ve insani içkinliğini parçalamaksızın— geliştirmek gibi ortak bir noktaları vardır. Bunun sonucunda türsel ile dolaysız tikellik arasında gerçekten varolan nitel uzaklık hiç azalmaz —bu konuda Epikür'deki bilge idealini, Spinoza'nın «amor dei intellectualis»ini düşünmek yeterlidir—, ama nitel ayrımlaşma ilkesel olarak, aşkın güçlerin hiçbir karışması olmaksızın, salt insanın iç güçleri aracılığıyla gerçekleştirilir; Spinoza'nın başka bağlamlarda birkaç kez alıntılamış olduğumuz duygulanımlar öğretisi, bu bakış açısının belki de en tutarlı anlatımıdır. Bu öğreti içersinde insanın tikel kişiliği ile türselliğinin oluşturduğu diyalektik bütünlük —çelişkililiğin bütünlüğü—, yaşam koşullarının ve insanın yapısına ilişkin bir bilgi, bütün bunlardan zorunlu olarak ortaya çıkan bir davranış olarak bulunmaktadır. Demek ki Epikür'ün bilge öğretisi, tıpkı gerçek sanatın yalnızca oyalama amacı güden yapıtlardan ayrılması gibi, ilkel hazırlıktan gerek nitel, gerekse düzey bakımından kesin çizgilerle ayrılmaktadır.

Gerçekliğin estetik yansıtılması, gerçek anlamda sanatsal yaratma eylemi —sanatçı dünya görüşünü düşünce düzeyinde nasıl dile getirirse getirsin— dünyaya, insana ve insanlığa ilişkin benzer bir görüntüden kaynaklanır. Bundan önceki gözlemlerimizde tikellik ile türselliğin karşıtlığında estetik olan'ı hoşa giden'den açıkça ayırmaya yarayan ölçütü bulmakia ve dikkatleri gerek sanatta, gerekse yaşamdaki sayısız geçiş görüngülerine çekmekle, yalnızca ele aldığımız özel alan için gerekli sonuçları çok genel nitelikte bir konumdan elde etmiş olduk. (Materyalist) ethik ve estetik alanlarında türsellikle tikelliğin bir bağlam oluşturmaları ve birbirlerinden ayrılışları, çok çarpıcı biçimde belirginleşir. Ancak bu güçlü yakınlık yalın bir özdeşleşmeye, dahası eleştiriden uzak bir yakınlaşmaya bile götüremez. Sanat alanında gerçekliğe ilişkin bir yansıtma gerçekleşirken, ethik'in ortamını yaşamın kendisinin, insanın uygulamasının oluşturması olgusu her iki alanın gerek öznesi, gerekse nesnesi için kapsamlı sonuçlar doğurur. Et-

hik'de benzerliklerin tek yanlı bir tutumla göz önünde bulundurulması, kimi zaman estetik kategorilerin onaylanamayacak bir biçimde ethik olgu bağlamları için kullanılmasına yol açmaktadır. Bundan kaynaklanan çarpıklıkları bundan sonraki bölümde biraz daha ayrıntılı irdeleyeceğiz. Burada değinmek istediğimiz nokta, ethik sorunları salt insanın iç dünyasında çözmek gibi bir eğilimin varlığı halinde, bunda estetiğe bir yaklaşma görmenin daha akla yakın geldiğidir; özellikle, örneğin Schiller'in «Wilhelm Meister'in Öğrencilik Yılları»ndaki ethik sorunlar konusunda Goethe'ye yazdığı mektuplarda olduğu gibi, soyut-aşkın yapıdaki koyutların ve buyrukların yadsınması polemik düzleminde belirtilip vurgulandığında, durum böyledir[36].

Ancak şu anda ele aldığımız sorun açısından her iki alanın nesneleri arasındaki ayrım, daha önemlidir. Ethikleşen özne türselliğin doruğuna tırmanmakla, tutum ve davranışını buna göre ayarlamakla, doğal olarak dünyanın, dolaysız göründüğü biçimiyle değil, ama gerçek yapısıyla dünyanın karşısına çıkmayı amaçlamış olmaktadır; böyle durumlarda dünyadan olası bir geri çekiliş de gerçekte dünyanın bütünlüğünü, gerçek özünü doğru değerlendirme (Epikür) çabasından temellenmektedir. Ama tutum ile güncel uygulamanın dolaysız örtüşemeyecek olmaları, ethik açısından önem taşımaktadır. Bir yandan ethik, tutum ile güncel uygulamadan türetilmektedir; öte yandan ise her eylem, «günün istemi»ne dolaysız bir yanıt da vermek zorundadır; ethik tutum böylece tek tek eylemlerin sonucu, değerlerinin ölçüsü olmakta, ama böyle olmakla onların öznel ve nesnel koşullarını oluşturma niteliğini de yitirmemektedir. Tikel ile türsel'in çanlı diyalektiği bundan ötürü hem öznede, hem de ethik uygulamanın nesnesinde ortaya çıkmakta, böylece bütünselliği içersinde asıl dünya

---

36 Schiller'den Goethe'ye, 9.VII.1796. Goethe'nin, ethik'in «estetize edilmesinden» söz etmediği, bu romanın Novalis tarafından coşkuyla eleştirilmesinde belirginleşmektedir. Novalis. Werke, Jena 1933, II. 243-245.

tekil ethik eylem için genel bir ufka ve genel olarak belirleyici perspektife dönüşmektedir. Bu yapı, bu alanın pratik-gerçek özyapısından zorunlu olarak çıkmaktadır.

Estetik ise özü açısından gerçekliğin kendisi değil, fakat yansıtılmasıdır. Böylece dünya, gerçekliğin estetik düzeyde yeniden üretilmesi bakımından tümüyle kendine özgü bir vurgu kazanmaktadır. Dünyanın her defasında yaşanan kesitleri, hoşa giden'in yaşantılarında her zaman tikeldir. Ethik bakış açısını biraz önce ele aldık; bilimsel yansıtmanın dünyanın özüne, yasallıklarına yönelik olduğunu ise daha önceki gözlemlerden bilmekteyiz. Demek ki yansıtmanın nesnelerinden oluşma somut ve gerçek bir bütünün bir dünya anlamını taşıması, bu bütünün yalnızca somut bir nesneler bütünü, dünyanın güncel, önemli bir bölümü olarak değil, ama dünyanın kendisi olarak yaşanmasının gerekmesi, estetik nitelikteki oluşturmanın özgül yanıdır. Şimdi önemli olan, bir yandan tikel bireyin türselliğe yükseltilmesinin ancak somut bir nesneler bütününün dünyasal nesnelliğinin yaşantısı aracılığıyla gerçekleşebileceğini, öte yandan ise estetik yansıtmanın dünyasallığının, nesnelliğinin ölçütünü doğrudan bu türsele yükseltmede bulduğunu anlamaktır. Demek ki «dünya» ve tür birbirlerini tam anlamıyla tamamlamakta, aynı olgu bağlamını bir özne açısından, bir nesne açısından dile getirmektedirler. Biz öznel bakış açısından yalnızca en önemli sanatçıların (tikel) öznelliği yaratma sürecine sokmama yolundaki ısrarlı uyarılarına atıfta bulunmakla yetiniyoruz; çünkü böyle yapıldığı takdirde sanatsal öznellikçe yaratılan «dünya»nın kendi kendisini yaşaması aksatılabilir. Sanatsal olarak yaratılan «dünya»nın temeli olarak zorunlu öznellik ile, bu öznelliğin sözü edilen dünyanın yapısına, işleyişine, nasıl-ise-öylelik'ine vb. karışmasının engellenişinin oluşturduğu çelişki, tikellik ile türselliğin karşıtlığını ve aralarındaki yoğun bağlılığı, şimdiye kadarki gözlemlerimize uygun olarak göz önünde tuttuğumuz takdirde, kendiliğinden çözümlenir.

Nesneler dünyasının biçimlendirilmesi açısından orta-

ya buna çok benzer bir çelişkili durum çıkmaktadır; estetik yansıtmanın nesnel gerçekliğin aslına sadık bir yansısını vermesi gerektiğini sık sık vurgulamıştık; ama aynı zamanda da nesnel gerçeklikle sanatsal yansının salt birbirine uymasının estetik bakımından hiçbir önem taşımadığını, dahası estetik doğruluğu bozmasının, ortadan kaldırılmasının ender bir durum sayılamayacağını ve —tamamlayıcı bir karşıtlık olmak üzere— küçümsenemeyecek sayıda olayda özellikle doğrudan uymaktan sapmanın sanatsal gerçekliğin (fantastik «dünyalar») temeline dönüştüğünü görmüştük. Burada da çelişki, biçimlenen nesnelerin, bunların bağıntılarının vb., toplumsal-tarihsel türselliğin etki yaratabilmesi için uygun bir etkinlik alanı yaratan bağlamlar ortaya koyma zorunluluğuyla bir çözüme varır. Nesnel gerçekliğin yansıtılmasında aslına uygunluk, bu noktada belirleyici ölçütünü bulmaktadır. Bu ölçütün felsefe düzeyindeki gerekçesi, insanın gerçeklik çerçevesinde de gerçek türselliğe ancak nesnel gerçeklik ile karşılıklı bir etkileşimle ulaşabilmesi, belli bir konumun, belli gelişme eğilimlerinin ve bunların boyutlarının, varlığı kesinlikle gerekli koşulların ve önkoşulların insanlığın türsel özbilincinin gerçekleşebilmesinin alanını oluşturmalarıdır. Sanatın —her sanat dalında bu karşılıklı etkileşimin bileşkelerinin somut olarak değişik seçilmesiyle— bu etkileşimlerin gerek olumlu, gerekse olumsuz sonuç doğuran, belirleyici nitelikteki kuralların en ileri ölçüde ve upuygun etkinlik kazanmalarına olanak sağlayan bir dünya yaratması, kendi içersinde türün özbilincinin en üst düzeyde nesnelleştirilmiş biçiminin doğumuna yol açar.

Bu noktadan bakıldığında, sanatın biçim ilkelerinin, bir defaya özgü, somut ve belirli içeriklerinin biçimleri niteliğiyle ancak bu bağlam içersinde gerçek özlerine kavuşabilecekleri ortaya çıkmaktadır. Bu içerikten yalıtıldıkları takdirde tikelliğin düzeyine saplanıp kalmaktadırlar ve bu ilkelerce biçimlenmiş olan da dünyasal özyapısını zorunlu olarak yitirmektedir; o zaman ortaya nesnelerin rastgele

oluşturduğu ve insanların belli ruhsal konumlarıyla rastgele bağıntı kuran bir bütün çıkmaktadır.

Nedensel zorunluluk da dahil olmak üzere, böyle belirleyici bir içerikten koparılmış kategorilerin hiçbiri bu rastlantısallığı ortadan kaldıramamaktadır. En geniş anlamıyla hoşa giden, insan bilincinin bu türden bir kesin rastlantısallık düzeyine bağlı kılınmasıdır; sözü edilen rastlantısallığın dolaysız görünüş biçimi ne denli fizyolojik, ruhbilimsel veya toplumsal bir zorunluluk niteliğini taşırsa taşısın, sonuç değişmemektedir. Biraz önce değinilen zorunlu-rastlantısal belirlenmişliklerine karşın —dolaysız olarak— temellerini salt tikel bireysellikte bulur gözüken rastlantı ile zorunluluğun, özneden tümüyle yoksun nesnellik ile bu nesnellik karşısındaki salt öznel tepkinin bu birbirlerini tamamlayışları, estetik yansıtmanın karşıtı olarak günlük yaşamın özyapısıdır. Hoşa giden düzeyindeki estetik-benzeri oluşumların paradoksu, estetiğin yansıtma ve anlatım araçlarını harekete geçirmeleri, bunların kullanımı konusunda belli bir beceri kazanabilmeleri, ama bütün bu çabalara karşın alımlayıcı özneyi yine de günlük yaşamın dolaysızlığı içersinde tutsak etmeleridir. Bildiğimiz gibi, gerçek sanat da günlük yaşamın dolaysızlığına başvurur, ama bu yalnızca yapıtlarında ikinci bir dolaysızlığı, ancak bu noktada uygun bir nesnelleştirme içersinde ortaya çıkabilen türsel özbilincin dolaysızlığını yaratmak amacıyla yapar. Buna karşılık hoşa giden'in uyandırmasının egemen ilkeye dönüştüğü yerde birinci ve ikinci dolaysızlıklar birleşir, ikincisi ilki tarafından eritilir; başka deyişle, sanatsal yaratma eyleminin biçimleyici güçleri yalnızca insanların her günkü tepkilerini, yaşamda olabildiğinden daha açık saptayabilmek amacıyla harekete geçirilir. Bu, hiçbir zaman mutlaka fotoğrafa benzer, salt mekanik bir yansı anlamını taşımaz. Tam tersine, gerçek sanatta türsel olan nasıl işe karışabiliyorsa, burada da tikel öznellik aynı kararlılıkla karışabilir. Toplumsal gelişmenin zorunluluğu karşısında haklı olarak yıkılıp gitmeye yargılı, veya ancak rastlantı sonucu kuraldışı karşılanabilecek ya-

pay duygular, çabalar ve istekler, günlük yaşama yönelik, uyanıkken düş görmekten farksız «güzelleştirmeler» veya günlük yaşamın karanlık yanlarının tüyler ürpertici kılınması vb. genelde dolaysız nesneliğin «düzeltmeleri» olarak ortaya çıkarlar. Ancak, bütün bu değişimlere karşın yansıtmanın görüntüsü, günlük yaşamın insani düzeyinde kalır ve —birincil olarak biçimsel ölçütlerden ötürü değil—, bu nedenden ötürü estetik olan, hoşa giden'den açıkça ayrılır; bu gerçekleşirken estetik olan —gözlemimizin bütünü bakımından önem taşıyan bir nokta olmak üzere— günlük yaşamda taşıdığı, olumlu veya olumsuz önemi yitirmez; estetiğin önce'sinde ve sonra'sında taşıdığı önemi yadsımaz.

ÜÇÜNCÜ CİLDİN SONU

Akor : İki veya daha çok sesin oluşturduğu uyum. Armoniyi sağlayan seslerin bir araya gelmesi. — 120, 145.

Alımlama : Bir sanat yapıtının veya yazın ürününün izleyici ya da okur tarafından bilinç düzeyinde algılanması. — 14, 15, 34, 36, 42, 62, 78, 130, 133, 152, 193, 194.

Armoni : Müzikte, sesler arasındaki uyum. Farklı çalgıların ve farklı seslerin birbiriyle uyum oluşturması, armoni bilgisinin yardımıyla gerçekleşir. — 38, 141, 145.

Armonizasyon : Sesler arasındaki uyumun sağlanması. (Bk. Armoni.) — 140.

Atonal : Ton'un, (yani insan ya da çalgı seslerinde yükseklik veya alçaklığın) belirgin olmaması. — 119.

Çokçuluk (Pluralismus) : Gerçekliğin açıklanmasında temel olarak birden çok ilkenin varlığını kabul eden öğreti. — 21, 22, 25, 33, 59, 72, 78.

Disonans : Bilinen armoni kurallarına göre uyumsuz sayılan notaların bileşimi. — 141.

Eklemlenme (Artikulation) : Seslendirme organları aracılığıyla seslerin oluşturulup çıkarılması. Akciğerlerden gelen havanın belli konumlara girmesini sağlayan hareketlerin tümü. — 92, 95, 96.

Genesis (Oluş) : Evrensel oluşma süreci. İlk kez antikçağ Yunan felsefesinde *Herakleitos* tarafından ileri sürülmüştür. Bu düşünüre göre evren sürekli bir *oluş* halindedir; tüm evrensel varlıklar sürekli değişmelerle varlaşmakta, başka varlıklara dönüşmektedir. Sonsuzdan gelen bu *oluş*, yine sonsuza değin sürüp gidecektir.

Tüm mantığıyla Herakleitos'u temel alan Hegel'e göre *varlık*, soyut bir kavramdır ve sonrasız değişmesinden ötürü hiçbir zaman kendi kendisi olarak kalmaz. *Oluş* sürecinin dışında hiçbir *varlık* olmadığı gibi, *oluş süreci* içersinde de kendi kendisi kalabilen, başka deyişle, metafiziğin düşlediği gibi *saltık* nitelikte hiçbir varlık yoktur. Bu durumda saltık olarak *varlık*, düşünce düzeyinde bile kendi *yokluk*'uyla çelişmektedir. Her varolan, varolduğu andan başlayarak yokolma yoluna girer. Demek ki her şey karşıtıyla çelişerek gelişir. Bu çelişme, *oluş*'un evrensel yasasıdır. Bu düşünce biçimi, diyalektiğin de temelidir.' — 43, 60, 119, 120.

Hedonizm (Hazcılık) : Yaşamın anlamını hazda bulan dünya görüşü. Ahlâki eylemin ereğini ve ölçütünü hazda bulan ahlâk öğretisi. Kyrene Okulunun kurucusu Aristippos tarafından geliştirilmiştir. Aristippos'a göre iyi, haz veren, kötü de acı veren' dir. Bu öğreti daha tinsel düzeyde olmak üzere, Epikür'de karşımıza çıkar. Epikür'e göre «haz, tüm eylemlerimizin ereği olmalıdır.» Epikür, tinsel hazları duyusal hazlardan üstün tutar, çünkü yalnızca tinsel hazlar gelip geçici olmayıp, süreklilik niteliğine sahiptirler. — 34.

Hipostaslaştırma : Bir kavramın, bir niteliğin töz'e (substantia) dönüştürülmesi. — 73.

Katharsis (Arınma) : Genel anlamı, ruhun tutkulardan arındırılmasıdır. Örneğin Platon'a göre ölüm, ruhun bir arınma biçimidir. Ölüm, ruhun bedenden ve tüm bedensel tutkulardan kurtulmasıdır. Katharsis'in sanat ve estetik açısından önem taşıyan anlamı ise Aristoteles'te belirginleşir. Aristoteles'e göre katharsis, duyguların sanat yoluyla arındırılmasıdır. Sanat aracılığıyla insanın duyguları uyarılarak, ruhun arılığına varılacaktır. Özellikle *tragedia*, acıma ve korku duygularını uyandırarak insanı etkiler ve böylece arınmayı gerçekleştirir. — 36, 37, 42, 76, 113, 121, 142-145, 152, 153, 167, 179.

Kendinde (An sich) / Kendi İçin (für sich) : Bak. *Estetik*, Cilt I., dizin. — 23, 47-66, 70, 73, 74, 78, 86, 98, 103-105, 108, 110, 114, 126, 130, 158, 162.

Kitsch : İngilizce *sketch*

(taslak) sözcüğünün bozulmuşudur. Münih'te, İngiliz ve Amerikalı alıcılar için piyasaya sürülen ucuz resimleri gösterirdi. Genel olarak sanatsal değeri olmayan, ucuza satın alınabilen, genel beğeni düzeyine uydurulmuş nesneleri dile getirir. Yazın alanında *kitsch*, dış görünüş olarak belli biçimlere uyma çabasında olan, ama bu biçim ve kalıplar içersinde bir sanat yapıtı aldatmacasını sergileyen metinlerdir. Her türlü trajik sarsıntının eksikliği, karakterlerin siyah ve beyaz biçiminde yalına indirgenişi, klişeleşmiş ideallerin savunulması, *kitsch* düzeyindeki yazın ürünlerinin başlıca özellikleridir. — 38, 39, 42.

Nesnelik : Nesneleşen istencin (iradenin) aldığı biçim. Her şeyin temeli olarak istenci alan Schopenhauer öğretisinde doğa, doğanın çeşitli nesneleri ve insan bedeni birer *nesnelik*, başka deyişle nesneleşen istencin aldığı biçimlerdir. — 86, 95, 101-105, 115, 118, 119, 126, 127, 132, 137-142, 154, 165, 178, 185, 201.

Öyle-Oluş (Geradesosein) : Bir sanat yapıtının, o sanat yapıtı olarak belirlenmiş konumunu dile getiren bir terimdir ve çoğunlukla sanat yapıtının biriciklik niteliğine değgin olarak kullanılır. Lukacs'ın estetik kuramında çok sık geçer. — 47, 74.

Retorik : Özellikle antikçağ Yunanlılarının geliştirdikleri güzel söz söyleme sanatı. Bu sanat (Osmanlıca adıyla *hitâbet*), felsefenin gelişmesinde önemli bir etken olmuştur. Pythagoras, Sokrates, Protogoras, Gorgias gibi filozoflar, aynı zamanda birer retorik ustasıydılar. Özellikle Yunan sofistlerince geliştirilen bu sanatın kurallarını saptayan ve felsefeyle ilişkisini dile getiren düşünür, Aristoteles olmuştur. *Retorike* adlı yapıtında retoriği *inandırıcı biçimde konuşma sanatı* diye tanımlayan Aristoteles, bu inandırıcılık için sağlam bir uslamlamanın gerekli olduğunu belirtir. — 40.

Tamalgı (Apperzeption) : 1) Bir tasarımın ya da algı içeriğinin bilinç düzeyinde algılanması; bilinçli algı. 2) Kant'a göre, özbilinç, insanın kendi öznesinin bilincine varması. — 44, 58.

Ton : Müzikte insan ya da çalgı sesinin yükseklik veya alçaklık derecesi. Ses farkı. — 88, 119, 135.

Yanılsama : Bir şeyi başka bir şey sanmaktan kaynaklanan algı yanılgısı. Metafizikçiler ve idealistler, algılarımızla nesnel gerçeklik arasında uygunluk bulunmadığını savunabilmek, böylece dış dünyanın nesnel gerçekliğini yadsımak için yanılsama olayından yararlanmaya çalışmışlardır (Yanılsama kuramı). — 34-36, 39, 50.

Yapıt Bireyselliği (Werkindividualitaet) : Bir sanat yapıtının, başkaca her şeyden bağımsız, salt sanat yapıtı olma konumundan kaynaklanma niteliklerinin oluşturduğu bütün. — 20, 22, 57-61, 64.

ADLAR DİZİNİ

Adorno, W. Theodor — 119, 140.
Aiskhylos — 41.
Aristophanes — 41.
Aristoteles — 18, 19, 25, 30, 31, 40, 76, 81, 82, 84, 85, 120, 121, 142, 144, 173.

Bach, Johann S. — 134, 138.
Bacon, Francis — 35.
Bartok, Eela (1881 - 1945) : Macar besteci ve Piyanist. Folklor alanında önemli besteleriyle tanınıyor. — 131, 140, 141, 142.
Beaumarchais — 16.
Beethoven, Ludwig Van — 31, 33, 138, 176.
Berg, Alban (1885 - 1935) : Avusturyalı besteci. 1900 yılında beste çalışmalarına eğitim almadan başladı. 1904 yılında Arnold Schönberg tarafından öğrenciliğe kabul edildi. 12 ton müziğinin (atonal müzik) yaratıcılarındandır. «Lulu» ve «Wozzeck» operalarıyla şarkıları bu müzik türünün en önemli örnekleri arasındadır.
Bergson, Henri Louis — 88, 101.
Brahms — 133, 135, 136.
Brecht, Bertold — 16, 32, 33, 42.
Broch, Hermann (1886 - 1951) : Avusturyalı yazar. Uzun süre felsefe alanında çalıştıktan sonra, yaşamın «son sorunlarının» ancak yazın alanında çözüm bulabileceğine inanarak roman yazmaya başladı. *Die Schlafwandler* (Uyurgezerler) ve *Der Tod des Vergil* (Vergilius'un Ölümü) gibi başyapıtlarıyla, Joyce ve Musil'in yanı sıra çağdaş romanın kurucularından biri sayılmaktadır. Roman dışında felsefe, oyun, öykü ve deneme alanlarında da çok sayıda yapıt kaleme aldı. — 39.
Brueghel, Pieter (1525/1530 - 1569) — 125.
Bunyan, John (1628 - 1688) : İngiliz yazarı. II. Charles döneminde devletin resmi

kilisesine karşı çıkması nedeniyle birkaç kez hapse girdi. Yalın İncil dilinde kaleme alınmış olan başyapıtı *The Pilgrim's Progress from This World to That which is to Come* (Hacının Bu Dünyadan Gelecekteki Dünyaya Yolculuğu), İncil'den sonra İngilizce konuşulan ülkelerde en çok basılan kitap oldu. Yapıtlarıyla, 18. yüzyılın gerçekçi romanının öncülerinden olmuştur. — 41.

Bücher, 89, 91.

Conrad, Joseph, 37.
Courths - Mahler, 40.

Çernişevski, Nikolay Gavriloviç — 44, 149.

Dante, Alighieri — 101.
Daumier, 43, 44, 45.
de Stael, Madame, 90.
Descartes, Rene — 35.
Dostoyevski, 27.

Eluard, 43.
Engels, Friedrich — 65, 169, 173.
Epikür, (İ. Ö. 341 - 270) — 32, 173, 196, 197.

Fontane, Theodor (1819 - 1898) : Alman gerçekçi romanının yaratıcılarından ve balad yazarı. Romanlarında toplum eleştirisiyle içsellik teması, kaderci denebilecek bir dünya görüşünün potasında birleşir. Eleştirmen olarak doğalcı tiyatroyu, özellikle de Gerhart Hauptmann'ın yapıtlarını savunmuştur. — 37.

Gehlen, Arnold — 90.
Goethe, Johann Wolfgang — 20, 23, 24, 28, 30, 34, 133, 152, 173, 188, 194, 195, 197.
Gogol, 28.
Gorki, Maksim — 16.
Goya, 43.
Greco, 124, 137.

Haendel, 128, 134.
Hebbel, Christian Friedrich (1813 - 1863) : Oyun yazarı, şair, tragedya kuramcısı. Gerek şiirlerinde, gerekse oyunlarında ele alınan çatışkı, yalnızca trajik öğeyi olumlayan bir dünya görüşü çerçevesinde işlenir. — 95.
Hegel, (1770 - 1831) — 23, 51, 60, 65, 66, 69, 70, 85, 88, 100, 102, 103, 105, 122, 123, 155, 156, 168, 169, 187.
Heine, Heinrich — 133.
Helmholtz, 98.
Herakleitos, 105.
Herder, Johann Gottfried — 83, 84.
Hesse, Hermann, 31.
Hofmannsthal, Hugo von (1874 - 1929) : Avusturyalı şair, oyun, deneme ve öykü yazarı. Çeşitli operaların metin yazarı olarak Richard Strauss'la çalıştı.

Antikçağ tragedyasının yenileyicilerindendir. Avusturya barok geleneğinin sürdürücüsü olarak da büyük önem taşır. — 101.
Hugo, Victor, 41, 44.

Julius II (Papa), 123.

Kallias, 85.
Kant, İmmanuel — 17, 23, 98-102, 150, 151, 154, 155, 167, 174, 190.
Keller, Gottfried (1819 - 1890) : İsviçreli şair ve yazar. Bir süre ressamlık yaptıktan sonra yazın alanındaki yeteneğinin farkına vardı. Heidelberg'de tarih, felsefe ve yazın öğrenimi yaptı. Liberal dünya görüşüne sahip biri olarak çeşitli politik eylemlere katıldı. İsviçre burjuva sınıfının büyük yazarıdır. *Der grüne Heinrich* (Yeşil Heinrich) adlı romanı, psikolojik-gerçekçi roman türünün yetkin örneklerindendir. — 34.
Kepler, Johannes — 84.
Kierkegaard — 135.
Kopernik — 44.

Lenin, V. İ. — 65, 173, 176.
Lessing, Gotthold Ephraim — 19, 30, 32.
Lewis, Sinclair, 37.
Lillo, 38.

Makarenko, Anton — 20.
Mann, Heinrich — 31.
Mann, Thomas, 31, 141.
Marx, Karl — 35, 49, 51, 65, 70, 169, 173, 187.
Mayakovski, 43.
Michelangelo, Buonarotti (1475 - 1564) — 33, 137.
Milton, John (1608 - 1674) : İngiliz şairi. Cambridge Üniversitesinde okudu. Cromwell döneminde diplomatik görevlerde bulundu. Başyapıtı *Paradise Lost* (Yitik Cennet) nedeniyle, Spenser'den beri en büyük İngiliz şairi sayılır. Çok sayıda politik içerikli eleştiri yazıları da kaleme almıştır. Gerek İngiliz romantizmi, gerekse Alman yazını üzerindeki etkileri çok büyük olmuştur. — 41.
Morus, Thomas — 41.
Mozart, W. A., 136, 138.
Musil, Robert (1880 - 1942) : Avusturyalı yazar. *Der Mann ohne Eigenschaften* (Niteliksiz Adam) adlı dev yapıtı, 20. yüzyıl roman sanatının en büyük birkaç ürününden biri sayılmaktadır. Özellikle modern kültüre, yirminci yüzyıl insanının ve toplumunun psikolojisine yönelik çözümlemeleriyle *Niteliksiz Adam,* toplumsal roman alanında çığır açıcı bir işlev yerine getirmiştir. Romancılığının yanı sıra Mu-

sil, çok önemli bir öykü ve oyun yazarıdır. — 11.

Napoleon, 29.
Nietzsche, 131.

Pavlov, Nikolay Filippoviç (1805 - 1864) — 107.
Petöfi, Sándor (1823 - 1849) : Macar şairi. Büyük bir olasılıkla Schaessburg savaşında öldü. Yaşamını kısmen asker, kısmen de gezginci bir tiyatro topluluğunun üyesi olarak geçirdi. İlk şiirleri 1842 yılında yayımlandı. Macar ulusal şairi sayılmaktadır. — 43.
Pindaros, 80, 81, 104, 112.
Planck, M., 87.
Platon — 25, 31, 32, 82, 85, 86, 120, 121, 142, 144, 155, 174.
Protagoras (İ. Ö. 480 - 410) — 173.
Pythagoras (İ. Ö. 580 - 500) — 84, 86.

Raffael, 123.
Rembrandt — 33, 124, 125, 137.
Rilke, 24, 32, 33.
Rolland, Romain, 124, 134, 135.
Rubens, 123.

Savinkov-Ropşin, 29.
Schelling, Friedrich Wilhelm (1775 - 1854) — 82, 122.
Schlegel, Friedrich (1772 - 1829) : Erken romantizm döneminin estetik uzmanı. Son derece önemli eleştiri ve araştırma yazılarıyla, kültür felsefesi alanında verdiği yapıtlarla tanınmıştır. — 122.
Schiller, (1759 - 1805) — 23, 41, 44, 122, 194, 197.
Schopenhauer, Arthur — 82, 83.
Schönberg, 131.
Schubert, 133.
Scotus, Johannes Eriugena (815 - 877) — 154.
Shakespeare — 33, 34, 41, 188, 189.
Sokrates — 120, 173.
Solger, 122.
Sophokles, (İ. Ö. 496 - 406) — 33.
Spinoza, (1632 - 1677) — 35, 114, 173, 196.
Storm, Theodor (1817 - 1888): Danimarkalı şair ve yazar. Yapıtlarıyla geç burjuva dönemi izlenimciliğine geçişi belirler. — 112.
Stravinski, 131.

Tintoretto, 124.
Tolstoy, Lev Nikolayeviç — 27.

Vico, Giambattista (1668 - 1744) — 49.
Vinci, Leonardo da — 137.
Vischer, 149.

Wagner, Richard, 31, 131, 134.
Weber, Max (1864 - 1920) — 175.
Widmann, J. V., 135.

İÇİNDEKİLER

Üçüncü Cildin Önsözü 9

DOKUZUNCU BÖLÜM
Estetiğin Genel Kategorisi Olarak Katharsis 11

ONUNCU BÖLÜM
Kendiiçin Var Olan Bir Olgu
Niteliğiyle Sanat Yapıtı 47

ONBİRİNCİ BÖLÜM
Estetik Mimesis'in Olağandışı Sorunları 79

I *Müzik* 79

II *Hoşa Giden'in Sorunlar Çevresi* 147

Kavramlar Dizini 203

Adlar Dizini 207

PAYEL YAYINEVİ
Evren Han Kat 3 No: 51
Cağaloğlu - İstanbul
P.K. 889 - Sirkeci/İstanbul
Tel. : 528 44 09 — 511 82 33



Lukacs'ın «Estetik» adlı yapıtının üçüncü cildi, genel planda *estetiğin genel bir kategorisi olarak katharsis*'e ayrılmıştır. Burada önce, *kendiliğin varlık* niteliğiyle sanat yapıtı (sanat yapıtının biriciklik niteliği, *öyle-oluş* konumu vb.) irdelendikten sonra, estetik mimesis'in uç sorunları ele alınmaktadır. Bu sorunlar *müzik* ve *hoşa giden'in sorunlar çevresi* olmak üzere iki bölümde incelenmektedir. Müzik, tarihsel gelişme süreci içersinde yansıtılırken, bu sanat dalında *gerçekçilik* konusu, ağırlık noktasını oluşturmaktadır.

Hoşa giden'in sorunlar çevresi bölümünde ise alımlama, alımlamanın estetik bakımından önemi, salt «hoşa gitme» olgusu ile estetik düzey ve sanat yapıtı arasındaki bağıntılar irdelenmektedir. Bu bölüm, aynı zamanda dördüncü ve son cildin ilk bölümü olan *doğadaki güzel* kavramına geçiş niteliğindedir.

T L 280,00
KDV DAHİL