payel

ESTETİK

II

GEORG LUKACS

Çeviren: Ahmet Cemal

GEORG LUKACS

□

ESTETİK

II

PAYEL YAYINLARI : 54

Sanat Kuramı Kitapları : 8

Dizgi - Baskı : Doğuş Matbaası

●

Kapak filmleri ve baskısı : Ebru Grafik

●

Cilt : Numune 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 : Ästhetik

●

Türkçe ilk basım : Mayıs 1981

GEORG LUKACS

ESTETİK

II

Almanca'dan çeviren
AHMET CEMAL



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

GEORG LUKACS'ın
Yayınlarımızdan çıkan öteki yapıtları :

ÇAĞDAŞ GERÇEKÇİLİĞİN
ANLAMI

□

AVRUPA
GERÇEKÇİLİĞİ

Bilmiyorlar, ama yapıyorlar

Marx

İKİNCİ CİLDİN ÖNSÖZÜ

«Estetik»in ikinci cildinin yurdumuzda yayımlanışı, bu dev yapıtın yazarı Georg Lukacs'ın, Batı'nın başlıca düşün ve bilim çevrelerinde yeni bir bakış açısından değerlendirilmeye başlandığı ilginç bir döneme rastlamaktadır.

Birinci cilde yazdığım önsözde, günümüze değin Lukacs'ın kabarık sayıda olumlu ve olumsuz eleştirilere hedef olduğunu, olumsuz eleştiriler arasında ise bu sanat kuramcısının görüşlerinin «artık aşıldığı» savının sık sık yer aldığını belirtmiştim. Günümüzde estetik alanında yapılan nesnel araştırmalar, bu ünlü Macar düşünürünün aşılması bir yana, ancak şimdilerde «gereğince» anlaşılıp özümsenmeye başlandığı savını hızla güçlendirmektedir. Belli bir dönemde Lukacs'ın politik yanına aşırı ağırlık tanınmış olması gerçeğinin, yazarın bilimsel yanının zaman zaman bir sis perdesinin ardında yitip gitmesine yol açtığı, bilimsel görüşlerinin çizgilerinden saptırıldıkları gibi gerekçeli görüşler, yukarda sözü edilen savın başlıca temellerini oluşturmaktadır. Buna ek olarak unutulmaması gereken önemli noktalardan biri de şudur: Lukacs'ın «Estetik» başlığını taşıyan dev yapıtını kaleme alırken başvurduğu, olağanüstü zenginlikteki bilgi dağarcığı, bu zenginliğin bilincine gereğince varmaksızın yapıta eğilenleri türlü yanılgılara sürükleyen nedenlerin başında gelmiştir. Aristoteles ve Epikür'den başlayıp, Bacon, Spinoza, Vico, Diderot, Lessing ve Goethe üzerinden geçerek Hegel ve

Marx'a varan, oradan da günümüze değin uzanan bir çizginin bireşimsel yansıtıcısı olan Estetik, *bu yapısı gereği ancak* bir bütün olarak ele alındığında *gereğince değerlendirilebilecek ve yararlı olabilecek bir yapıttır. Bu bağlam içersinde değerlendirildiği zaman «Estetik», önümüze çağımız sanatının ve sanat düşüncesinin temellerini oluşturmuş bir başyapıt niteliğiyle çıkmaktadır.*

Bilim ve düşünce alanında yalın bir gerçek vardır: «Nereden geliyor?» sorusunun sağlam temellere dayanan yanıtı bulunmadığı sürece, «Günümüzdeki durum nedir?» ve «Nereye gidiyor?» sorularına sağlam yanıt aramak, çoğu kez boşuna bir çaba olmaktan öteye gidemez. İşte Estetik, *sanat kuramı alanında Lukacs'ın özellikle «Nereden geliyor?» sorusuna verdiği görkemli bir yanıttır; ama Lukacs'ın yapıtı bu noktada kalmayarak, etki alanını değindiğimiz öteki iki sorunun yanıtlarına kadar da genişletmektedir.*

İkinci cildin başında değinmeyi yararlı gördüğüm bir nokta da şu: Özellikle yüzyılımızın bazı yazarlarına ve sanatçılarına hiç değinmeyişi, ya da kimi yazarları benimsemeyişi, Lukacs'ın Estetik'*ine bu yüzden bazı eleştirilerin yöneltilmesine yol açmış, dahası bu düşünürün zaman zaman «yüzyılımıza kapalı» diye nitelendirilmesine de neden olmuştur. Böyle bir tutum, Lukacs'ı, gitmeyi hiçbir zaman amaçlamadığı yerlere gitmiş sayıp, sonra ona neden oralarda olduğunu sormaktan öte bir anlam taşımaz. Çünkü Lukacs, örneğin Arnold Hauser'in ünlü yapıtı* Edebiyatın ve Sanatın Toplumsal Tarihi'*nde (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur) olduğu gibi,* sanat tarihinin genel bir panoramasını *vermeyi amaçlamış değildir; Lukacs'ın* Estetik'*ten yansıyan dev çabasının odak noktasını,* sanatın oluşumuna ilişkin felsefe düzeyindeki sorular oluşturur. *Bunlar, sanatın geçmişteki ve günümüzdeki konumunu mantıksal bir bağlam içersinde kavrayabilmek için üzerinde durulması kesinlikle gerekli olan sorulardır. Şöyle de diyebiliriz kısaltmak istersek: Çağdaş*

yazın ve sanat alanında ağırlığı olan kimi adlara Estetik'te ad olarak yer verilmemiştir; ama bu adların «ağırlıklarının nedenini» gereğince kavrayabilmek için, Estetik'e başvurulması kimi zaman kaçınılmaz bir zorunluluktur. Buna konu açısından somut bir örnek de verebiliriz. «Alımlama Estetiği» (Rezeptionsaesthetik), günümüzde yazın kuramı alanında yeni gelişmekte olan bir araştırma alanıdır. «Yapıttan etkilenme» ve «yapıtın alımlanması» gibi olguları temel alan bu araştırma alanı bakımından, Estetik'in III. cildinin girişinde, «Estetiğin Genel Bir Kategorisi Olarak Katharsis» başlığı altında, sanatsal yaratma süreci ile alımlama sürecini karşılaştırıp, sanat yapıtından etkilenme ve alımlayıcı konularını derinliğine irdeleyen bölüm, temel nitelik taşımaktadır.

Estetik'in ikinci cildi, yapıtın genel akışı doğrultusunda, birinci ciltte ele alınan kuramsal sorunları daha somut bir düzeye getirmekte, bu arada din-büyü-sanat karmaşasından sanatın ayrımlaşmasını, dünyaya dönük bir konuma kavuşmasını odak noktası olarak almaktadır. Daha sonra sanat yapıtlarının oluşturduğu kendine özgü «dünya» ile bireyin bu yeni dünya karşısındaki konumu, günlük insan'ın bu dünyanın etkisiyle nesnelleşmeye yönelik insan'a dönüşmesi ve nihayet sanatın tapıncakları yıkıcı işlevi gibi temel konular irdelenmektedir. Bu yapısıyla ikinci cilt, ağırlık noktası Katharsis'te toplanan üçüncü cilde doğal bir geçiş evresi niteliğindedir.

Birinci ciltte olduğu gibi, ikinci cildin dilimize çevirisi de oldukça kapsamlı yan çalışmaları gerektirdi. Terimlerin açıklanmasında, birinci cildin önsözünde sözünü etmiş olduğum, Prof. Dr. Bedia Akarsu'nun değerli çabalarıyla oluşturduğu Felsefe Terimleri Sözlüğü'nün (Türk Dil Kurumu Yayınları, genişletilmiş 2. baskı, 1979) yanı sıra, Orhan Hançerlioğlu'nun, yedinci ve son cildi de geçtiğimiz yıl çıkan Felsefe Ansiklopedisi - Kavramlar ve Akımlar başlıklı dev yapıtından da çok yararlandım. Kanımca bu yapıtın Türkiye'deki felsefe yaşamı için ne büyük bir hazine olduğu, yakın

bir gelecekte çok daha iyi anlaşılacaktır. Bu iki yapıtın dışında, çeşitli İngilizce ve Almanca felsefe ve toplumbilim sözlüklerinden de yararlanıldı. Batıda Lukacs üzerine çıkan ve sayıları hızla kabaran yapıtların bazılarına bakmak da, Estetik'*in çevirisi sırasında —özellikle konuları daha açık biçimde, dipnotları ile vb. aktarabilmek için— zorunlu oldu. Bu yapıtların bazılarını edinebilmek, edinemediklerimi de incelemek olanağını, 1979 ve 1980'de Viyana ve Innsbruck Üniversitelerinde buldum. Bu nedenle gerek bana bu inceleme gezilerini yapma olanağını kazandıran, Avusturya Edebiyat Kurumu Başkanı, değerli araştırmacı ve yazar Dr. Wolfgang Kraus'a, gerekse yapıtın tümüne ilişkin kaynak edinme ve araştırma çalışmalarında değerli yol göstericiliklerini hiçbir zaman unutamayacağım iki bilim adamına, Viyana Üniversitesi I. Felsefe Enstitüsü öğretim üyelerinden, yakın dostum Prof. Dr. Peter Kampits ile, Innsbruck Üniversitesi Karşılaştırmalı Yazınbilim Enstitüsü Başkanı Prof. Dr. Zoran Konstantinovic'e içten teşekkürlerimi sunmayı bir gönül borcu bilirim.*

AHMET CEMAL

BEŞİNCİ BÖLÜM
Mimesis'in Sorunları II
Sanatın Dünya Yaratmasına Giden Yol

Buraya değin yaptığımız gözlemlerin açığa çıkardığı nokta şudur: Estetik ilke, kendi bağımsız yapısının öğelerini ve gelişme eğilimini, insanlığın gelişme sürecinin belli bir evresinde ortaya koymaya ve gerçekleştirmeye başlamaktadır; bu evrede insanoğlu nesnel olarak eylemlerinin taşıdığı anlamı sezgiyle olsun kavrayabilmekten henüz uzaktır. Gerek içerik, gerekse biçim açısından büyünün egemenliği altında olan, ama büyüsel belirlenmişliği içersinde henüz bir sorunsal niteliği taşımayan dansın nesnel anlamını daha önce açıklamıştık; bunu yaparken de, geç bir evreye raslayan bir bilinçlenme sürecinden —bugün bile genellikle yeterince anlaşılmamış bir süreçten— yararlanmıştık. Konumuz açısından ağırlık noktası, önce eylemde bulunan insanın eylemi ile, başka deyişle dans ile kendisi arasına koyduğu uzaklıkta toplanır. Ancak bu, hiç kuşkusuz bizim sorunumuz açısından önem taşıyan uzaktan bakışın tümüyle gerçekleştirilebildiği anlamına gelmez. Çünkü etkili devimlerin bilinçli olarak (yineleme ve alışkanlıkla kendiliğinden niteliğini kazanan) seçimi, bu devimlerin düşlem gücünün yardımıyla saptanması vb., hiç kuşkusuz çalışmanın (avcılık, balıkçılık vb. gibi örnekler de buraya dahildir) oldukça erken bir evresinde gelişmeye başlar. Bu tür eylemlerde, birtakım el becerilerinin vb. önce düşünce ve duygu alanında tasarımlanmasının, bu tasarımların düşlem gücünün yardımıyla amaca uygun bi-

çimde uygulanmasının, duyular arasındaki işbölümünün oynadığı önemli rol, günlük yaşamda bile, büyüsel amaçlardan tümüyle bağımsız olarak, insanın bedensel eylemi ile kendisi arasında belli bir uzaklığın bulunması zorunluluğunu gösterir. Birçok durumlarda, dahası olayların çoğunluğunda, başlangıçta bilinçli olarak uzakta tutulanın alışmayla «içgüdüsel»e dönüşmesi, belli bir uzaklaştırma olgusunun yapısında önemli bir değişiklik yaratmaz. Çünkü böyle bir durumda yalnızca koşullu tepkelerin gelişmesi söz konusu olabilir. Pavlov, çok doğru olarak şöyle der: «Koşullu tepke, olguların önceden kestirilmesi ilkesini dile getirir.»[1] Bu nedenle Pavlov'un, bu tepkelerin özellikle devingenliğini, doğumlarına yol açan ve değişken nitelik taşıyan koşullara —değişkenlik yalnızca hızın, sıranın değişmesi bile olsa— çabuk ya da ağır uyabilmelerini araştırma konusu yapması, sorunumuz açısından çok önemlidir. Pavlov, vardığı sonucu şöyle özetler: «Bu durum... sinir süreçlerinin devingenliğinin, sinirlerin çalışmasının en birinci özelliği olduğu yolundaki kuramı vurgular ve onaylar.»[2]

Bir nokta artık açık ve seçik ortadadır: Özellikle devingenliğin etki gücünde meydana gelen bir artışın nitel bir öğeye dönüşmesi, insanla hayvanı birbirinden ayırmaya yarayan önemli belirtilerden sayılmalıdır; çünkü en ilkel yaşam koşulları bile insanı, hayvanların yaşamında raslanabilecek-lerden çok daha hızlı değişen, içerikler ve biçimler açısından da büyük değişiklikler getiren konumlara hemen uyma zorunluluğu ile karşı karşıya bırakır. Şunu da kısaca belirtelim ki, Pavlov'un deneylerinde —sonuçları kesin olan ve hayvanlar üzerinde yapılan deneylerde de bunun tersi düşünülemiyeceği gibi—, tepkelerin uyartıcıları, normal yaşam çevre-

---

1 Pavlov: **Mittwochkolloquien** (Çarşamba Dersleri), Berlin 1955, cilt II, 39.

2 Pavlov: **a.g.y.**, III. 93.

lerinin dışına çıkartılmış değildir. Bu koşullar altında —atla binicisi arasındaki ilişki ya da avdaki av köpeği örneğinde görüldüğü gibi—, devingenliğin kapsamı, metronom, cırcır vb. ile yapılan deneylerde olduğundan çok daha geniştir. Bu farkın özellikle vurgulanması gereklidir; çünkü bu araştırmaların her alanında, kaynağını doğrudan doğruya yaşamda bulan, kişisel çabalarla —çalışma vb.— doğa nesneleri, doğa olayları, teknik çabalar, toplumsal ilişkiler vb. arasında varolan karşılıklı bağıntılardan doğan tepkeler söz konusudur. Bu tepkeler sözünü ettiğimiz karşılıklı bağıntılarla doğrudan ilgilidir. Bu temel, bizim vermiş olduğumuz hayvanlara ilişkin örneklerde de eksiktir; o örneklerde doğan koşullu tepkelerin devim alanını hayvanlar için saptayan, insandır; buna karşılık insanın kendisi açısından —uygarlığın doğuşuna koşut olarak— giderek daha geniş ölçüde kendi çabasının ürünü olan bir devim alanı söz konusudur. Av, tarım, zanaat bu bakış açısından birbiriyle karşılaştırıldığında, gerekli olan uyma durumu alanında insanoğlunun kendisinin yarattıklarının nitel açıdan giderek önem kazandığı hemen belirginleşir.

Bu durum öznel öğenin aşırı ağırlık kazanması anlamına gelmez, çünkü aygıtın niteliği, işlenecek gerecin niteliği, insanlar arasında oluşan toplumsal ilişkiler vb. de kişisel bilincin karşısında, tıpkı ormanın ve ormandaki hayvanlar dünyasının avcı karşısındaki konumu gibi, varlığını bu bilinçten bağımsız sürdüren bir dış dünyayı temsil eder. Ancak aradaki ayrım, yine de çok büyüktür; çünkü bir yandan gerçeklik karşısındaki tepkinin kaynağını insanda bulan nedenlerinin orantıları toplumun ve insanın yararına olarak değiştirilmiştir, öte yandan da eylemin toplumsal koşullarının bilgi kuramı açısından doğal koşullar kadar nesnel kalmasına karşın, insan eliyle uygulama ve bu uygulamanın gelişebilme olanakları açısından bakıldığında, bu eylemler yine de insanoğlundan kaynaklanan eylemlerin yapısını taşır. İşte bu nedenle bu bakış açısından doğal sınırın gerilediğini sapta-

yabilme olanağı vardır. Buna uygun olarak koşullardaki bu tür bir değişim, koşullu tepkelerin oluşturulmasındaki ve ortadan kaldırılmasındaki devingenliğin azalması değil, artması demektir; yine aynı bağlam içersinde, sözünü ettiğimiz değişim, uyartıcı nitelikteki ayrı ayrı nedenlerle araya bir uzaklığın, eleştirel bakışı olası kılan bir uzaklığın konulması anlamını taşır. Çünkü özellikle nesne ile öznel tepkiye bağımlı devingenlik ve uzaklaşmışlık arasındaki karşılıklı ilişki, tepkelerin gelişim doğrultusunun nedenini oluşturur. Bu eğilimler çok zayıf olunca, bazı durumlarda eskiden koşullu olan tepkelerin koşulsuz tepkelere dönüşmesi gibi bir olguyla karşılaşılabilir ya da koşullu tepkelerin geliştirilmesi konusunda herhangi bir zorunluluk ortaya çıkmayabilir. Pavlov'a göre: «Eğer dış dünya durağan nitelik taşısaydı, hayvan bağımsız olarak, koşulsuz tepkelerin yardımıyla yaşamını sürdürebilirdi.»[3] Oysa öte yandan daha yüksek düzeydeki yansıtma ve tepki biçimlerinin gelişmesine, doğrudan doğruya yukarda sözü edilen ilişkilerin kaynağını her şeyden önce çalışmada bulan karmaşık yapısı yol açmıştır. Belki de gerekli olmamakla birlikte, bir noktaya yine değinelim: Sözcük (ve sözcükle birlikte salt tasarımın karşıtı olan kavram), özellikle en ilkel evresinde bile taşıdığı genelleştirici nitelikten ötürü doğrudan algılanan tepki uyartıcılarıyla arasında belli bir uzaklığı korur ve içerir.

I. Eski Taş Çağı Mağara Resimlerinin Dünya Yaratmaktan Uzak Oluşu

Şimdi bu temel üzerinde insanoğlunun devimleriyle, büyüsel dansta bu devimlerin birbirini izlemesi ve birbirinden ayrılmasıyla kendisi arasına koyduğu, çözümünü de bir ön-

[3] Pavlov: a.g.y., II. 434.

ceki bölümde yaptığımız uzaklığın temeline inersek, şunu görürüz: İnsanoğlunun gerçeklik karşısındaki tepkilerinin dizgesine özgü belirtiler, önemli değişikliklerle de olsa, belli bir ölçüde burada da karşımıza çıkar. Bu ise çift yanlı bir aykırılığın ortaya çıkmasına yol açar. Böylece elde edilen oluşum, bir yandan bir bütün olarak günlük yaşamın üzerine yükselmiş bir uzaklaşmayı temsil eder. Çünkü devimlerden oluşma her bütünün içerdiği bir özellik, uygulama açısından nesnel gerçeklikle yeniden ilişki kurma özelliği burada yoktur. Gerçek yaşamda bir mızrak atıldığı zaman, devinimin tüm öğeleri bir araya gelerek bir bütün oluşturur ve bu birliğin değeri, tüm öğelerin birden etkinliği ile ölçülür (mızrağın hedefi bulması, aştığı uzaklık vb.). Oysa dansta bu tür bir devim bütünü bir öncekine bağlanır ve kendisini izleyecek devimi hazırlar; bu arada gerçek etkinliğin yerini, o anda söz konusu olan içeriğin uyandırılması alır, böylece de zaman zaman amaçlanan izlenimin yaratılması, küçük başarısızlıklara karşın, genel olarak başarılmış sayılabilir. Bütün bunların sonucunda bir tepkinin uyartıcısıyla aradaki uzaklığın büyüdüğüne kuşku yoktur. Öte yandan her devimin —ve bu devimlerin birbirine kilitlenişinin— doğruluğu, kural olarak günlük yaşamın olası kıldığından daha ileri ölçüde ve ayrımlaşmış bir devingenliği gerekli kılar. Bu devingenliğin etkisi çok karmaşık nitelikte olduğundan, ağırlık noktası nesnel açıdan doğru olan üzerinde değil, ama yaratılan dolaysız uyandırma üzerinde toplanır. Ancak seçimdeki bu devingenliğin önünün eleştirel bir tutumla alınması, aranan bulunduktan sonra her zaman kesin bir saptamanın yapılması gereklidir. Saptama, doğal olarak günlük yaşamın da tanıdığı bir olgudur. Ama bu saptama gerçek bir erekle bağlantılı olarak ve varılabilecek en iyi nokta niteliğiyle yapıldığından, söz konusu saptamaya temel olan nesneler ya da koşulların uğradığı her değişimde saptamanın da yürürlükten kaldırılması gereklidir. Bir değişim olasılığı, saptanmış olana bir

devingenlik olasılığı da getirir, oysa dansta —düşünce açısından— saptama, kesin bir nitelik taşır.

Bütün bunlar yalnızca dansın oluşum özyapısını bir kez daha belirlemektedir: Dansın öykünme yoluyla yeniden ürettiklerinin hiçbiri henüz bir oluşum değildir. Oluşum ancak saptanmış yansıtmada gerçekleşir. Büyüsel kılıfı çıkarıp atmak uzun bir süre olanaksız olabilir, estetik oluşumun gereği olan estetik bilinç tümüyle eksik kalabilir ya da daha iyi bir deyişle büyüsel kılıf bu bilinci tümüyle perdeleyebilir; ama bir yansıtmalar bütünü açısından bu tür bir kendi başına bırakılmışlık durumunun ortaya çıkması, estetik öğenin nesnel bir ilke niteliğiyle varlığını etkilemez. Buna eklenen bir başka nokta, estetik oluşum içersinde kendine özgü bir dünyanın yaratılması sorunudur; gerek kendine özgülüğün niteliği, gerekse bir «dünya»nın yaratılması, bu sorun açısından aynı derecede önem taşır. Estetik anlamda bir «dünya»nın gelişmesinin uzun bir süreç olmasına karşın —sözü geçen dünyayı belirleyen öğeler üzerinde ancak şimdi ayrıntılı olarak durabiliriz—, burada bir noktanın saptanması zorunludur: En ilkel dans bile bir «dünya yaratılması» ereğine yöneliktir; buna karşılık en üstün düzeyde oluşturulan bir süsleme bile özü açısından dünyasız olmak zorundadır. Bu durumsa, süslemenin yetkinliğini hiçbir şekilde ortadan kaldırmaz, yalnızca onaylar.

Estetik anlamda kendine özgü bir dünyanın oluşması doğrultusundaki ikinci aşama doğal olarak estetik oluşumun bedensel etkinlikten ve insanın dolaysız katılmasından ayrılıp çözülmesi, insanın karşısında gerçekten bağımsız, kendinde niteliğini taşıyan bir oluşum özelliğini kazanmasıdır. Bu, son derece karmaşık ve ilke olarak hiçbir zaman sonuna değin gerçekleşmeyen bir süreçtir. Çünkü son noktaya değin varabilmiş bir ayrılma sürecinde bile, alanlarında böyle bir ayrılmanın ilke olarak gerçekleşemeyeceği sanatlar vardır, bu sanatların bulunması da zorunludur. Dans ve oyunculuk sa-

natı bu sanatlara örnek gösterilebilir. Öte yandan bu sanatların gelişmesi, sanatın genesis'i açısından içerdikleri büyük önemi giderek artan ölçüde yitirdiklerini ortaya koyar. Bir dünya yaratma konusunda dans, zorunlu olarak başka sanatlarca geride bırakılır ve insanın estetik eylemi alanında başlangıçtaki odak noktası niteliğini yitirir. (Ama bu durum hiçbir şekilde dansın bir sanat olarak ortadan kalkması sonucunu doğurmaz; dans, gelişmesinin doruğuna varmış bir sanat olarak varlığını sürdürür. Bu, estetiğin üzerinde sonradan daha ayrıntılı durulacak olan özünün bir gereğidir.) Tiyatro sanatı açısından ise durum daha karışıktır. Hiç kuşkusuz sözcük sanatının, başka deyişle sözcüklerin içerik zenginliğinin gelişmesiyle birlikte, insan sesi ve mimik yardımıyla yapılan dolaysız konuşma sanatı giderek artan ölçüde geri kalır. Konuşma sanatı (Vortrag) lirik ve epik türler açısından uygulamada doğrudan önem taşır olmaktan her açıdan çıkmıştır. Dram alanında da temsilden ayırma, salt okuma ile etki yaratma giderek ağırlık kazanmıştır. Ancak burada kökten bir ayrılmanın gerçekleştiğini varsaymak, hiç kuşkusuz olguları aşırı yalınlaştırmak, dahası gerçeği saptırmak olur. Böyle köklü bir ayrılma, lirik ve epik alanda bile söz konusu değildir. Ancak yapıtların gerçekten okunarak dinleyiciye iletilmesi hemen hemen son bulmuştur. Buna karşılık okunabilirlik, insan sesi aracılığıyla bir işitsel etki yaratma olanağı, ritm ve iç biçimlemenin vb. ölçütü olarak yürürlükte kalmıştır. Tiyatro temsili Antik Çağ'da ya da Shakespeare'in dönemindeki önemini çoktan yitirmiştir; ancak temsil edilebilirlik, etkilerin sahne öğelerine dönüştürülmesi yoluyla kerteleme (Steigerung) sağlanması, dramatik biçimleme alanında lirik ve epikte olduğundan çok daha geniş ölçüde ölçüt niteliğini korumuştur. Tek tek sahnelerin yapısı, bunların arasındaki sanatsal ilişki, kerteleme, geciktirim (Retardation, Verzögerung), gerilimin doruk noktaya vardırılması vb. okuma sırasında ideal bir temsilin önceden

düşünce alanında gerçekleştirilmesi olarak algılanmaktadır.

Bu ilişkilerle, bu ilişkilerde raslanan değişim ve gerileme, genesis ve estetik ilkenin gelişmesi açısından önem taşır. Hemen her alanda —hiç kuşkusuz tekdüzelikten uzak— bir sürece, dolaysız algılamadan ve dolaysız algılamanın daha çok fizyolojik nitelikteki belirlenimlenmişliğinden uzaklaşma sürecine raslanmaktadır. Bu yönde bir akımın belirmesi, estetik ilkenin kurulması ve özellikle sanatsal oluşumun dünya yaratmasının gelişmesi için çok önemlidir. Sanatsal biçimleme —nicel ve nitel olarak— başlangıç evrelerinde erişemediği içerikleri giderek daha güçlü biçimde kapsamına alır. Bu biçimleme, kurallardan oluşan bütünseli yansıtma anlamında giderek daha kapsamlı bir nitelik kazanır; bu kapsam genişlemesi, gerek biçimlemenin özünün yoğunlaşması, gerekse estetik yansıtma bakımından önemli ve dile getirilebilir kuralların alanının büyümesi açısından söz konusudur. Buraya dek yapılan açıklamalar estetik içeriğin bu tür bir kapsam ve yoğunlukla zenginleşmesinin, zorunlu olarak biçimlerin incelmesi, geçerlilik çevrelerinin genişlemesi ve gerçekliği daha doğru yansıtmaları gibi bir sonuca yol açacağını kendiliğinden ortaya koymaktadır. Gerçekleşen sanatsal gelişmeyi sanat felsefesi bakımından kavrayabilmek, bu bakış açısı göz önünde tutulmazsa olası değildir. Ancak bu, sorunun yalnızca bir yönüdür. Başlangıçta ağır basmış olan fizyolojik bağımlılıktan çözülme, bu bağımlılıktan kesin bir ayrılma anlamına gelmez. Toplumsal gelişme, insanoğlunun tinsel-ruhsal yaşamındaki doğal sınırın gerilemesi kaçınılmaz biçimde bu bağımlılıkları temel alır. Dahası —geç dönemlerde oluşan uygarlıkların romantik eleştirmenlerinin eğilimlerinin tersine—, bu doğal-duyusal öğelerin etkilerinin azaldığını ileri sürmek olanağı bile yoktur. Çok daha doğru olan saptama şudur: İnsanoğlunun yaşamda ve sanatta edindiği deneyimlerin alanı başlangıçlarla karşılaştırıldığında, o denli büyümüştür ki, başlangıçtaki öğeler, tek başlarına ele alındığında daha yo-

ğunlaşmış olsa bile, aynı öğeler deneyimler bütünseli içersinde daha az yer tutmaktadır.

Benzer eğilimleri hiç kuşkusuz müzik tarihinde de kanıtlayabilme olanağı vardır; ama bu alanda eğilimler, müziğin özüne uygun olarak, tümüyle değişik sorunlar ve gelişme süreçleri içerecektir. Buna karşılık sözünü ettiğimiz eğilimin en açık ve anlamlı biçimde belirginleştiği yer, güzel sanatlar alanıdır; güzel sanatların doğumu daha başlangıçta burada açıklamaya çalıştığımız çözülüşü şart kılar. Çünkü resim ve yontu sanatlarında önce en salt biçimiyle öykünmeci oluşumlar ortaya çıkar; bu oluşumlar açısından insan yalnızca yaratıcı bir işlevi yerine getirir; kendi biçimlediği yansıtma dünyasında da, nesnel gerçekliğin yeniden üretilişinin —beklenir— bir nesnesi olmaktan öte bir işlev de taşımaz. Bu durumda yukarda irdelediğimiz çözülüş, dolaysız bir veri niteliğini taşıyan insandan çözülüş —insanın yansıtma içersinde nesnelleşmesi, bazı sanatlarda ancak insanın içinden kendisiyle arasına bir uzaklık koyması biçiminde gerçekleşebilir—, burada daha başlangıçta, yapıtların yaratılmasıyla eşzamanlı ve aynı eylem sonucu ortaya çıkmaktadır. Resimler ve yontular —doğal olarak aynı zamanda söz ve müzik sanatının yapıtları—, insan eliyle yaratılmış olmasına karşın, onun karşısında bağımsız bir varlık içeren bir dünyanın doğumuna yol açarlar; bu dünya insanın tüm düşünce ve duygu dünyasını içine alan, daha yüksek bir düzeye çıkaran, derinleştirip yoğunlaştıran özerk bir «gerçeklik» niteliğindedir. Sözünü ettiğimiz dünya bir yan ürün olarak değil —yan ürünler başka amaçlarla yaratılmış oluşumlardan, kurulmuş ilişkilerden vb. de elde edilebilir—, bu tür bir «gerçekliğin» başlı başına işlevi olarak ortaya çıkar. Bu gerçeklik, ancak bu türden uyandırıcı etkiler yaratabildiği ölçüde «varolur»; bunun dışında ise hiçbir işe yaramayan bir taş ya da bir tahta parçasından başka bir şey değildir.

Yukardaki açıklamalar doğal olarak yalnızca genesis'in

çözümlemesini yaptığımız sürecinin salt nesnel anlamına ilişkindir. Bu duyguların tümünün başlangıçta büyünün egemenliği altındaki bir ortamda ve büyüsel amaçların hizmetinde ortaya çıktığını birkaç kez anımsatmıştık; sözünü ettiğimiz duyguların uyandırıcı etkisi dolaysız büyüsel içerikler taşır. Ayrıca gelişmenin bu evresinde büyüsel amaç ve büyüsel içerik ile, oluşumların büyüsel kılıf içersinde doğan estetik özyapısı arasında gerçek, toplumsal açıdan algılanabilir ve bu nedenle de çözüme bağlanabilir bir çekişmenin tasarımlanmasının bile olanaksız olduğunu da belirtmiştik. Ancak Eski Taş Çağı'nın mağara resimleri tek başına ele alındığında, ayrışık (heterojen) nitelik taşıyan iki ilke arasında bu iç karşıtlığın nesnel açıdan bulunduğunu göstermektedir. Bu resimler ortaya çıkarıldığında gerçekçi biçemlerinin (üsluplarının) uyandırdığı yankı o denli büyük olmuştur ki, resimlerin sonradan yapılma yapay sanat ürünleri olduğuna inananlar çıkmıştır; eski sanata ilişkin geleneksel tasarımlarla, resimlerde dile gelen uyandırıcı nitelikteki doğaya bağlılık, bu denli birbiriyle bağdaşmaz görülmüştür. Büyük bir olasılıkla sözünü ettiğimiz büyük etki, bazı araştırmacıların bu resim yapıtlarının büyüsel karakterini yadsımalarına ve yapıtları insanoğlunun başlangıçtan beraberinde getirdiği sanatsal içgüdünün ilk görünüş biçimleri saymalarına yol açmıştır. Ancak bu görüş, ortaya atılır atılmaz sözünü ettiğimiz sanatın başka temel özellikleri ile giderilmesi olanaksız çelişkiler oluşturmuştur. Yapıtlar aşağı yukarı gözden tümüyle uzak, başka deyişle görmek isteyenin yanına güç varabileceği yerlere yapılmıştır; bu nedenle yaratılmalarının ana nedeninin dolaysız görsel bir etki uyandırmak, ya da görsel bir zevk vermek olduğunu ileri sürebilme olanağı yoktur. Scheltema, üzerinde durduğumuz bakış açısını şu sözleriyle çok doğru açıklamaktadır: «Önem taşıyan noktalardan biri de, mağara resimleri ile bu resimlerin yapıldığı zemin, yani mağara duvarı arasında bir uyum bulunmamasıdır. Bu konu-

da örnek olarak Altamira'daki hayvan resimleri yığınını, Combarelles'deki neredeyse belirsiz denecek denli silik biçimde yapılmış olan resimleri ya da bazı tavan resimlerinin ancak sırt üstü yatılarak mağaranın derinliklerine sürünüldüğü takdirde görülebildiği olgusunu anımsatmak yeterlidir.»[4] Hoernes ise şöyle der: «Çok sayıda resim içeren bölümlerin, içinin karanlığı ve bu bölümlere girilmesinin güç oluşu, düşündürücüydü.»[5] Bugün mağaraların aydınlatıldığını ve bu aydınlatmanın resimlerin önünde büyüsel amaçlı dansların yapılabilmesini sağlamak için olduğunu bilmemiz, bu resimlerin izleyicide görsel bir uyandırıcı etki doğurma amacıyla yaratılmadığı gerçeği, bu temel gerçeği değiştirmemektedir[6].

Büyüsel gereksinimlerin yüksek düzeyde bir sanatın doğumuna nasıl yol açtığı, o çağda yaşayanların ise bu sanatın estetik özünün bilincine varamayışları burada tüm açıklığı ile ortaya çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra belirginleşen bir nokta daha vardır: Büyünün gereksinimleri açısından estetik özyapı ve sanatsal değer, epey raslantısal bir nitelik taşımaktadır. Buna karşılık büyüsel ve estetik öğelerin birbirine bağlılığı —tek başına ele alındığında—, hiç kuşkusuz raslantı ürünü değildir. Büyü açısından bakıldığında sanatsal oluşumun bütünlüğünün ve bağımsızlığının şart koştuğu yoğun uyandırıcı etki, örneğin dansta olduğu gibi, bilincine varılamayan bir zorunluluktur. İşte bu nedenden ötürü oluşmakta olan sanat açısından büyüsel erek, Goethe'ye katılarak sözünü ettiğimiz «dışardan» belirlenmişlik anlamındadır. Büyüsel uyandırma ile kaynağını

---

[4] E. Adama van Scheltema: **Die Kunst der Vorzeit** (Tarihöncesinin Sanatı), Stuttgart 1950, s. 35.

[5] Hoernes-Menghin: **Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa** (Avrupa'da Güzel Sanatların En Eski Tarihi), Viyana 1925, s. 18.

[6] H. Kühn: **Eiszeitmalerei** (Buz Çağı Resim Sanatı), Münih 1956, s. 10.

onda bulan estetik uyandırma arasındaki bu ilişki, aynı zamanda —ve zorunlu olarak— hem doğal olarak birbirine ait olmanın öğelerini, hem de raslantısal bir birleşimin çeşitli öğelerini içerir. Sözünü ettiğimiz raslantısallık değişik biçimlerde belirginleşebilir. Olasılıklardan biri, uyandırıcı etkilerin varlığıdır; bu etkiler içersinde büyüsel içerikler estetik içerik ve biçim öğelerine o denli ağır basar ki, bu ikincilere oluşumlar içersinde ya hiç raslanmaz, ya da pek az raslanır. Bu olasılığın gerçekten bulunduğunu, eldeki büyük kazı bilim (arkeoloji) ve budunbilim (etnoğrafya) gereçleri kanıtlamaktadır. Öte yandan —mağara resimlerinde söz konusu olduğu gibi— büyüsel gereksinimler, büyüsel uygulama açısından bir önem taşımayan, ama estetik açıdan gerçek değer içeren yapıtların yaratılmasına yol açabilir; incelediğimiz dönemde görsel biçimlemenin sanatsal açıdan bulunduğu yüksek düzey hemen hiç algılanmıyordu ve daha önce gördüğümüz gibi, bu düzeyin uyandırıcı bir etkisi de söz konusu olamazdı.

Gerçekliğin resim aracılığıyla betimlenmesinde eğilim, dansta olduğundan daha açık bir anlatıma kavuştuğundan, büyünün —estetik açıdan— dinden bağımsızlaştırılmasına, estetik ilkenin bağımsızlığının sağlanmasına ilişkin eğilim de resim aracılığı ile betimlemede çok daha açık dile gelir. Sanatın doğuş dönemini irdeleyen bazı araştırmacılar, dans ile plastik sanatlar arasındaki nitel farkı saptamışlardır. A. Gehlen, dansta «mimiklerle sergileme, insanın canlandırılan öz ile özdeşleştirilmesi» niteliğini görür; Gehlen'e göre bu özdeşleştirme «plastik olarak ve hareketlerle gerçekleştirilir.» Resme ilişkin olarak ise Gehlen şöyle der: «*Resim* özü çok daha eksiksiz yansıtır. Bir hayvanın resmi, 'sabit dış dünyaya dönüşmüş' bir canlandırmadır. Bu canlandırma, zorunlu olarak sürekli gizil (virtuell, potansiyel) gereksinimlerin yine sürekli gizil karşılanmasını, başka deyişle insan ile dünya arasındaki uyumlu ilişkinin oturmuşluğunu görünür

kılar.»[7] Burada önemli bir olgunun doğru saptanması, bu olgunun idealist-metafizik yorumundan kesinlikle ayrılmalıdır. Her şeyden önce danstan söz edilirken kullanılan «insanın canlandırılan öz ile özdeşleştirilmesi» (hayvanla, ayla vb. özdeşleştirilmesi) sözü kesinlikten uzak ve çokanlamlıdır: Bu söz, gözde hiçbir şey canlandırmayan «özdeşleyim» (Einfühlung, içten duyma) kavramı ile, mistik bir özdeşleştirme arasında gidip gelmektedir. Mistik özdeşleştirmenin uyandırılmasının büyüsel ya da dinsel yollarla amaçlandığı hiç kuşkusuz ender raslanır bir olay değildir; bu girişim başarıyla sonuçlandığında, örneğin esrime (Ekstase, vecit) gibi salt büyüsel-dinsel nitelikte yaşantılar oluşur. Burada söz konusu olan, daha çok taşkınlık doğuran bir esrimedir, çünkü duyumsamazlık (Apathie), çok başka ve çoğunlukla sanatla ilişkisi bile bulunmayan araçların kullanılmasını gerektirir. Öykünmeci-büyüsel nitelikteki dans yaşantıları da zaman zaman taşkınlık ile aynı çizgiye düşebilirse de, ayrımlaşma özellikle bu noktada çok belirgindir. Taşkınlığı içeren dans yaşantılarının amacı (şamanlarda, dervişlerde vb. olduğu gibi) özellikle dansedenlerde bir esrimeyi gerçekleştirmektir; öykünmeci-büyüsel nitelikteki danslarda ise —izleyiciler üzerinde etki yaratabilmek için— insanın kendisiyle arasında bir uzaklık bırakması söz konusudur. Bu uzaklık bırakma olgusunu kuramsal sonuçları ile birlikte ayrıntılı olarak daha önce açıklamıştık.

Bu durumda Gehlen, resim yoluyla betimlemeyi «sabit dış dünyaya dönüşmüş bir canlandırma» olarak dans karşısında vurgulamakta tümüyle haklıdır. Bunu yaparken «sürekli gizil gereksinimlerin» «sürekli gizil karşılanması»na ağırlık verilmesi de yerindedir. Günlük yaşamla araya uzaklık koymanın özel biçimi, başka deyişle araya daha büyük bir uzaklı-

[7] A. Gehlen: **Urmensch und Spaetkultur** (İlk İnsan ve Sonraki Kültür), Bonn 1956, s. 200.

ğın konulmasını, bununla eşzamanlı olarak ta duyusal-dolaysız nitelikte ve bilinçli olarak amaca dönüşmüş uyandırma erkinin artırılmasını öngören uzaklaşma resimde dansa oranla hiç kuşkusuz ağır basar. Böylece de bütün bunlara temel olan gerçekliğin yansıtılması çok büyük gelişme boyutlarına kavuşur, kapsamını genişletebilir, derinliğini ve yoğunluğunu artırabilir vb. Bu arada taşkınlık doğuran esrimenin geriye itilmesi, dahası —eğilim açısından— silinmesi, yine bu yoğunluğunu artırmış uzaklaşmanın bir belirtisidir. Ancak Gehlen, bu süreç sırasında oluşan «insan ile dünya arasındaki uyumlu ilişkinin oturmuşluğu»na ilişkin yaşantıları, bunları «arkayik metafiziğin genel anakonusu (teması)» diye yorumlamakla saltıklaştırmış ve gerçek çizgisinden saptırmış olmaktadır.[8] İnsanoğlu kendi sanatsal yaşantıları üzerinde düşünmeye başladığından bu yana, insan ile dünyanın söz konusu birbirine uygunluğunu vurgulayan estetik saptamalar ileri sürülmektedir. (Bu saptamalara Sir Philipp Sidney'den Stendhal'e dek raslandığı söylenebilir.) Bu saptamalar hiç kuşkusuz estetiğin özünün önemli bir öğesini içermektedir. Ancak Gehlen, bu saptamalarda sanata ilişkin bir belirleme değil, «arkayik metafiziğin genel anakonusunu» görmek istemekle, doğru olguyu yanlış yorumlamış olmaktadır.

Konumuza uzak düşen bu metafizik sorununa burada eğilmemiz, olanaksızdır. Gehlen'in yapıtında önemli bir yer tutan bu kuram, görüşümüzce günümüzün romantik ve ne yapacağını şaşırmış antikapitalizminin ruhundan doğma bir kurgudur. Ancak bu kurama karşı kısaca şunları ileri sürme olanağı vardır: Söz konusu kuram, Gehlen'in deyişiyle «eski söylencelerin (mitosların) içeriğinin gerçekliğini çıkış noktası alıp»[9] bu tür bir yöntemin yardımıyla ideolojik yan sonuçlardan itici güçler yaratabileceğine inandığı takdirde,

---

[8] A. Gehlen: **a.g.y.**, s. 25.

[9] A. Gehlen: **a.g.y.**, s. 282.

insanlığın gelişme sürecini gerçek akışından tümüyle saptırmış olur. Bu kuramın örneğin hayvan yetiştiriciliğinin kaynağını üretici güçlerin gelişmesinde değil, söz konusu dönemin büyüsel-törensel ideolojik biçimlerinde araması bu tür bir saptırmadır. Gehlen, günümüzün kapitalist düzenini kültürel açıdan eleştirmek için (ki böyle bir eleştiriyi yapması için yeterince neden vardır) «ussal uygulama» diye adlandırdığı —kavram, uygulamanın bilinç biçimlerini değil, ama salt nesnel anlamını dile getirseydi, ancak o zaman belli bir ölçüde doğru sayılabilirdi— ekonomik uygulamanın tarihsel önemini küçültmektedir; bunu yapmaktaki amacı salt ideolojik (burada büyüsel-törensel) etkenleri ölçüsüz denebilecek boyutlar içersinde abartmak, böylece de başka bağlamlar içersinde doğru algıladığı olguları perdeleyip gerçekliğinden saptırmaktır. Çeşitli örnekler arasında şu kanıtlama da sözünü ettiğimiz durumu sergilemektedir: «... büyük hayvanların korunmasının ve yetiştirilmesinin, yalnızca bunların gözlemlenmesinden ve yapılan gözlemlerin uygulama alanında değerlendirilmesinden doğan bir sonuç olamayacağını Buz Çağı avcılarının kendileri kanıtlamaktadırlar: Mağara resimlerinin ortaya koyduğu gibi, bu avcılardan daha iyi gözlemciler düşünebilme olanağı yoktu, ama buna karşın hayvanların korunması ve yetiştirilmesi yöntemlerini bulanlar bu avcılar olmamışlardır; bu yöntemler ancak bir tapınma-canlandırma davranışından geliştirilebilirdi.»[10] Mağara resimlerinin özgül niteliklerinin, bu arada olağanüstü gözlem yeteneğinin ilkel insanların avcılığı ile ilgili bulunduğu kuşkusuzdur. Ancak hayvanları (av amaçları için) doğru gözlemleme yeteneğini neden bir hayvan yetiştirme sürecinin izlemesi gerektiği, bu gerçekleşmeyince de hayvan yetiştirmenin neden yalnızca büyüsel-törensel davranışla açıklanması zorunluluğunun doğduğu sorularının karşılığı, Gehlen'in

---

[10] A. Gehlen: a.g.y., s. 281.

bir gizi olarak kalmaktadır. Görünüşe bakılırsa gerçekte çok iyi bir gözlemci olan Gehlen, bu noktada insanoğlunun çeşitli yeteneklerinin değişik üretim biçimleri içersinde değişik gelişme süreçleri izlediğini göz önünde tutmak istememektedir. Bir kez edinilen doğru gözlem yapabilme yeteneği bir daha yitirilmez, ama giderek başka konulara ve bağlamlara yönelir. Buz Çağı'nın sonu da yiyecek sağlamaya ve üretime ilişkin başka yöntemleri gerekli kılmış, bu durum tüm yetenekleri köklü bir değişime uğratmıştır. Elde edilen tek tek sonuçlar örneğin sanatsal açıdan Avcılık Çağı'nın doruk noktasının gerisinde kalmış olabilir; ama bütünü açısından ele alındığında bu dönemin kültürü artık daha gelişmiş düzeyde bir kültürdür. Tarım ve hayvancılık bu bağlamlar içersinde doğmuştur.[11] Gordon Childe, Orta Taş Çağı'nın bazı avcı toplumlarında köpeğin bir ev hayvanı olarak bilindiği olgusuna da dikkati çekmektedir; başka deyişle geçimini avla sağlayan bir insan topluluğunun başvurabileceği bir yol olan hayvan evcilleştirme, sözünü ettiğimiz avcı toplumlarında da uygulanmıştır.[12] Dolayısıyla hayvan yetiştirilmesine başlanılması gibi nitel bir değişim, tüm üretim ilişkilerinin köklü değişime uğramasını zorunlu kılmıştır.

Tarihsel bağlamlara ilişkin bu ve buna benzer başka yanlış yorumlamalar, Gehlen'in resim yapıtını dansa oranla —nesnel açıdan estetiğe yönelik— daha yüksek bir nesnelleşme saymasının doğruluğuna gölge düşürmez. Bu noktada gerçekleştirilen yalın düzeyden gelişmiş düzeye geçiş, hiç kuşkusuz düz, sapmasız bir çizgi izlemez. Dahası, ilk resim yapıtlarının büyük bir bölümünün salt büyüsel, ya da daha çok büyüsel yarar işlevine hizmet etmiş olması büyük bir olasılıktır; öykünmeci öğenin, katıksız biçimde gerçekliği

---

11 Karş. Gordon Childe: **Stufen der Kultur** (Kültürün Evreleri), Stuttgart 1952, s. 61.

12 Gordon Childe: **a.g.y.**, s. 54.

yansıtma ereğine yönelik bir resim yapıtı üzerinde yoğunlaşmanın giderek ağırlığını en çok duyuran öğeye dönüşmesi, bu noktadaki ayrımlaşmayı sağlamıştır. Çünkü büyünün öykünmeci nitelikteki amaçları için, törensel işlemleri için çoğu kez hemen hiç belirleyici nitelik taşımayan, gerçeklik örneğinin soyutlaştırılmış belli çizgilerini vurgulayan bir davranış yeterli olabilmektedir; Frazer'in terimiyle, özellikle öykünümsel büyü söz konusu olduğunda durum böyledir. Ayrıca doğrudan bir öykünme amaçlandığı zaman da daha önce kuramsal olarak gösterdiğimiz gibi, büyüsel gereksinimlerle, kaynağını bu gereksinimlerde bulan estetik araçlar arasında birçok açılardan raslantılarla belirlenen bir bağlam vardır.

Bu noktada da özü açısından estetik, biçimlenmiş olanın, büyünün salt törensel ve büyüsel araçlarından çözülüp ayrılması, sanatın bağımsızlığının bir çırpıda «açıklanmasıyla» gerçekleşmez; bu çözülme ve ayrılma önce yalnızca büyünün düşünce ve duygu dünyasında gelişmeye başlar. Bunun nedeni, belirginleşen yeni çizgilerin büyüsel amaçlar açısından bakıldığında henüz bir önem taşımamasıdır. İnsanların sanatın dünya yaratmasına belli ölçüde «alışması», ağır tempolu bir süreç içersinde gerçekleşir. Kural olarak bu alışma durumu, ancak toplumsal gelişme sanatın dünya yaratmasıyla uyanan ve derinlik kazanan düşüncelerle duyguları genel düzeyde güçlendirdiğinde, böylece de estetiğin, gerçekliğin sanatsal yansıtılmasının özgün yapısının bağımsızlaşmasına edimsel olarak olanak sağladığında ortaya çıkar. Bu sürecin yalnız ağır tempolu değil, aynı zamanda tekdüzelikten çok uzak bir süreç olduğu hiç kuşkusuzdur. Çünkü sürecin ilkkomünizm (Urkommunismus) düzeninden ayrımlaşma sırasındaki karmaşık bağıntıları, çok değişik biçimler içersinde geçerlilik kazanır. Estetiğin belirlenimine «dışardan» yön veren toplumsal gereksinimlerin çok çeşitli oluşunun yanısıra çeşitli sanatların, sanat türlerinin vb. bu de-

ğişik belirlenim eğilimleri karşısında çok başka tepki göstermeleri, yukarda sözünü ettiğimiz tekdüzelikten uzak oluşu çoğaltmaktadır.

Bu gözlemler, plastik sanatlar alanındaki (doğal olarak aynı zamanda söz sanatı alanındaki) bağımsızlığa kayışın ve çözülmenin, dansa oranla daha yüksek bir düzeyde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Bu durumun olumsuz anlatımını şöyle yapabiliriz: İçe dönük etki gösterme, dansedende taşkın bir esrime yaratma olasılığı plastik sanatlarda daha baştan söz konusu olamaz. Her ikisi, başka deyişle gerek dans, gerekse plastik sanatlar ayrı biçimde, ama temel eğilim açısından aynı doğrultuda olmak üzere dolaysız bir tutumu, düşüncenin üstüne yükselen, daha çok esrimeye yaklaşan bir tutumu etki olarak amaçlar; bu tutum, dünya yaratmanın öznel nitelikteki korelasyonunu oluşturur. Üzerinde durduğumuz konumun olumlu anlatımı şöyledir: Plastik sanatlarda bir dünya yaratılmasına ilişkin atılım, dansa oranla daha gelişmiş düzeyde olan zengin bir kuşatımla belirginleşmektedir; böylece de öznel açıdan belirli düşünceler ve duygular uyandırabilmektedir. Bu duygu ve düşünceler özleri açısından büyüye bağımlı olmak zorundadır. Bu bağımlılığın bilincine gerek duygu ve düşüncelerin ortaya çıktığı anda, gerekse bu ortaya çıkıştan epey sonrasına dek varılmaz. Sözünü ettiğimiz dünya yaratma, biçimsel açıdan sanatsal oluşumun eksiksizliğinde, ürünün iyi işlenmişliğinde belirginleşir. Ancak şurası da açıktır ki, bu tür biçimsel bir özyapı, nesnede dışlaşan tinsel özün[13] içeriksel

---

[13] Lukacs'ın bu açıklamalarda kullandığı «Gehalt» sözcüğünün karşılığı, dilimizde hazırlanan özel felsefe ve mantık terimleri sözlüklerinde bulunmamaktadır. Genel sözlüklerde ise sözcüğün Türkçe karşılığı «içerik» diye verilmektedir. Oysa bir felsefe terimi olan «içerik», (Inhalt), «Gehalt»a göre daha genel niteliktedir, çünkü «Gehalt» sözcüğü, Almanca felsefe dilinde sınırları çok kesinlikle belirli bir kavramdır. Estetik alanındaki anlamıyla

kapsamı, bu tinsel özün katıksız bütünselliğinin dolaysız anlatımı olabilir. Tinsel özün bu katıksız bütünselliği, sanat yapıtlarının dünyaya dönük ve iç eksiksizliği içersinde etkisinin kaynağını kendinde bulan yanını oluşturur. Ayrıca çıkış noktası olarak nesnede dışlaşan tinsel özü alan bir saptama da en önemli noktayı açıkça belirlemeyi olanaksız kılan biçimsel bir nitelik taşır. Katıksızlık burada biri öznel, öteki nesnel olmak üzere iki anlam taşımaktadır. Öznel açıdan katıksızlık, canlandırılan dünyanın kesinlikle ve yalnızca insanı çıkış noktası alan bir dünya olduğu anlamına gelir. Insanın duyularının bireşimsel (sentetik) gücü ve bu duyuların giderek artan ayrımlaşması, gerçekliklerin nesnel özelliklerini öze bağlı ve doğru orantıda içeren gerçeklik yansıtmalarını olası kılmaktadır. Yansıtmaların nesnel gerçekliği bu denli doğru içermesi de insana uygun düşen bir dünyayı sergilemektedir. Biçimlenenin katıksızlığının, canlandırılan gerçekliğin yoğun bütünselliğini, önemli kurallarını, konularını ve bu konuların bağıntılarını yansıtması, irdelediğimiz konumun nesnel korelasyonunu oluşturur. Bu denli yoğunlaşan günlük insanla bu yoğun bütünsellik arasında ilişki kurulunca, sözü edilen katıksızlık sanat yapıtının dünyasal yapısını oluşturabilir.

Bundan sonraki gözlemlerimizde bu bağlamların değişik belirleniş biçimlerine ayrıntılı olarak değineceğiz. Genesis'ten yapıtın tamamlanmasına geçişi düşünce alanında belirtmek için önce nesne ve bağıntılar sorunu üzerinde kısaca duralım.

Estetiğin felsefe alanındaki genesis'ini ortaya koymayı

«Gehalt» sözcüğü, nesnelerle dışlaşan tinsel özü (das geistige Wesen), bu tinsel özün «yaşanmış» anlamını dile getirir; başka bir deyişle «Gehalt», sanatçının dünya görüşünün ve gerçekliğe ilişkin izlenimlerinin sanat yapıtında dışlaşan anlatımıdır. Bu nedenle —ve aynı zamanda bir öneri olarak— «Gehalt» sözcüğünü «nesnede dışlaşan tinsel öz» diye Türkçeye aktardık. (Ç.N.)

amaçlarsak, Eskitaş Çağı'ndaki mağara resimlerinin çelişkili diyebileceğimiz yapısını doğru saptamamız gerekir. Bir yandan bu yapıtların içerdiği büyük gerçekçi etki, öte yandan bu sanatı sürdürmenin ilke açısından olanaksızlığı, bunun yanı sıra gerçekliğin yansıtılmasına —bu tür dorukta yapıtların yaratılmasından binlerce yıl sonra— bir ölçüde baştan başlanılması gibi aynı zamanda hem estetik hem de tarihsel bir zorunluluk — sözünü ettiğimiz çelişkili durumu bu olgular oluşturmaktadır. Buradaki çabamız bir sanat tarihi yazmaya değil, estetik ilkenin genesis'ine felsefe açısından bir yaklaşım sağlamaya yönelik olduğundan, çıkış noktamız yalnızca mağara resimlerinin en üstün örneklerinin ancak günümüzde bulunabilmiş olması gibi, çoğunlukça benimsenmiş bir olgu değildir. Çünkü sanat tarihinin bu olgusu, bu kültürü yeryüzünden tümüyle silmiş ve insanları ekonomik açıdan (bu nedenle de aynı zamanda sanat alanında) her şeye baştan başlamak zorunda bırakmış olan felâketin sonuçlarından yalnızca biridir. Scheltema'nın, Mısır sanatının kökenlerini doğrudan bu ilk büyük sanattan aldığı, tarihsel gelişme açısından ona kilitlendiği yolundaki savı estetik açıdan hiç de inandırıcı gelmemektedir.[14] Gerek gerçekçi, gerekse biçemleştirici Mısır sanatının, mağara resimlerinin parlak çağının kendine özgü yapısıyla hiçbir ilgisi yoktur. Mısır sanatının —doğal olarak salt süslemenin dışında kalan— tüm akımlarını belirleyen eğilim, bir dünya yaratma eğilimidir; bu eğilim ise mağara resimlerinin eşsiz ve yinelenemez erken doruklaşmasından bir ayrılığı dile getirir.

Avcılık Çağı'nın mağara resimleri aynı zamanda hem gerçekçi, hem de dünya yaratmaktan yoksundur. Bu görüş bugün aşağı yukarı büyük bir çoğunluk tarafından paylaşılmaktadır; ancak sözünü ettiğimiz olgunun gerek estetik, gerekse tarihsel yorumlanması ve değerlendirilmesi bakı-

---

14 Gordon Childe: **a.g.y., s. 54.**

mından büyük ayrımlar vardır. Hoernes, durumu doğru olarak şöyle belirtmektedir: «Bu sanatçıların ilginç bağımsızlıklarının belirginleştiği noktalardan biri de şudur: Mağara duvarlarına çizilen ve her bakımdan eksiksiz olan hayvan figürlerinde, bizim tek doğru biçim saydığımız betimleme biçimine gidilmemiştir; başka deyişle ayakları aşağı, sırtları da yukarı dönük çizim zorunlu bulunmamıştır. Bu mağara resimlerinde tek tek figürlere belli bir çerçeve verilmemiş olmasını, taban çizgisinin de bulunmamasını anlayabiliyoruz. Buna karşılık çoğunlukla örnek bir çevren (ufuk) çizgisinde bulunan hayvanların kimi zaman neden başka türlü çizildiğinin nedenini çözemiyoruz. Altamira'daki hayvan resimlerinde figürlerin örnek taban çizgisi, çoğu kez çevren çizgisinden 45'ten 90 dereceye dek varan bir açıyla ayrılmaktadır. Bu karmakarışıklığın içersindeki dinlenen bizon figürlerinin en güzellerinin taban çizgisi, düşey bir çizgidir; geri kalan figürlerin çoğu için değişik eğimlerde taban çizgileri kullanılmıştır ve yine figürlerin hemen hiçbiri bir çevren çizgisi üzerinde değildir. Font-de-Gaume mağaralarındaki, özellikle salle des petits bisons'taki, Niaux mağarasındaki vb. resimleri yapmış olan ressamlar da buna benzer özgür çalışmalar sergilemişlerdir... Yön saptamadaki bu gelişigüzellik, tek tek figürler arasında hiçbir bağıntı bulunmadığı izlenimini güçlendirmektedir.»[15] Kapitalizmin geç dönemlerindeki sanat kuramının en kökleşmiş estetik önyargılarından biri de —en azından terminoloji açısından doğalcılıkla bir tutulan— her türlü gerçekçiliğin küçük görülmesidir. Bu durum mağara resimleri için de geçerlidir. Örneğin Verworn'a göre bu yapıtlar, birer boş zamanı değerlendirme aracından başka bir şey değildir. «Kemikten araç yapımında ve bu araçları süslemede başvurulan plastik oymacılık uygulayımının (tekniğinin), insanlarda bu uygulayımı vakit geçir-

---

15 Hoernes: **a.g.y., s. 124 vd.**

mek için de kullanma isteğini doğurması doğaldı; bu durumda da Yontmataş Çağı avcısının tüm tasarım dünyasını dolduran tasarımları, başka deyişle ava ilişkin tasarımları değerlendirmekten daha akla yakın bir yol düşünülemezdi.»[16] Ancak daha dikkatli ve önyargılardan arınmış bir gözlem, durumun daha karmaşık bir nitelik taşıdığını ortaya koyar. Gordon Childe, yalnızca söz konusu resimlerin yüksek uygulayımsal düzeyini anımsatmakla kalmayarak, bu tür bir beceriyi olası kılan ve bulgularda belirginleşen açık izleri de gösterir: «Dordogne'daki Limeuil bölgesinde, Madeleine mağarasında[17] bulunan küçük taş levhalar ve çakıllar örnek bir derleme oluşturmaktadır; bu levha ve çakılların üzerine mağara resimlerinin küçültülmüş deneme taslaklarını andıran resimler çizilmiştir. Bunlardan bazılarında yapılmış olan düzeltmeler de bir ustanın elinden çıkmış gibidir. Bu derlemeyi bir sanat okulunun taslak defterlerinden çıkma ayrı yapraklardan oluşan bir derleme niteliğinde sayma olanağı vardır.» Gordon Childe, bu bulgudan yola çıkarak sözü edilen kanıtların tarihteki «ilk uzmanların ortaya çıkışını» sergilediğini savlayacak denli ileri gider; Childe'ın savına göre bu uzmanların geçimleri, toplum için onsuz olunamaz nitelik taşıyan uğraşlarından ötürü, doğrudan üreticilerce sağlanmıştır. Sözü edilen çabanın yararlılığı hiç kuşkusuz büyü alanı içindi; bu çaba, «iz sürücünün dikkati, aslan avcısının nişancılığı ve avcının gözüpekliği»[18] ile eşdeğerde sayılmaktaydı.

Sanatçılığın bir uğraş olarak böylece gelişmesi doğal olarak ancak bu tür bir yetişme biçimi içersinde olasıdır.

---

16 Verworn: **Die Anfaenge der Kunst** (Sanatın Başlangıçları), Jena 1909, s. 248.

17 Madeleine: Fransa'nın Dordogne bölgesinde Eskitaş Çağı'na ait kalıntıların bulunduğu mağaranın adı; aynı ad, Eskitaş Çağı'nın bir kültür evresini belirlemek için «Magdélen Çağı» diye kullanılmaktadır. **(Ç.N.)**

18 Gordon Childe: **Stufen der Kultur** (Kültürün Evreleri), s. 51.

Gelgelelim irdelediğimiz dönem açısından hiç kuşkusuz kuraldışı bir durum söz konusudur; çünkü görece yüksek bir kültür, avcılık, balıkçılık ve toplayıcılık temeli üzerinde, başka deyişle ekonomik-toplumsal gelişmenin henüz çok ilkel düzeyde bulunduğu bir evrede serpilmiştir.[19] Gordon Childe, şöyle demektedir: «Bu kültürel gelişme ve nüfus artışı, yiyecek sağlamanın, Buzul Çağı'nın özel çevre koşullarının ve bu koşulların tek yanlı sömürülmesine dayanan bir ekonomi düzeninin oluşturduğu elverişli ortamca desteklenmesi sonucu gerçekleşebilmiştir. Buzul Çağı'nın sonuyla birlikte bu çevre koşulları da son bulmuştur. Buzullar eridiğinde orman yerini tundra ve steplere bırakmış, mamut, rengeyiği, yabanöküzü ve at sürülerinin başka yerlere göçmesi ya da tükenmesiyle birlikte, geçimleri bu hayvanlara dayalı olan kültürlerin de sonu gelmiştir.»[20] Sözünü ettiğimiz kültürlerin gerek doruğa varmasının, gerekse bu doruk noktasından sonra

---

[19] Avcılar ve toplayıcılar (Jaeger und Sammler), Lukacs'ın açıklamalarının bu evresinde sık sık geçtiğinden ve büyük önem taşıdığından, etnoloji bilgini Sedat Veyis Örnek'ten bir alıntı yapmayı uygun buluyorum: «...avcı ve toplayıcı topluluklar birtakım ortak özelliklere sahiptirler. Bu özelliklerin başlıcası hepsinin de yerleşik bir hayattan yoksun olmasıdır... Avcılık ve toplayıcılık çok sayıda insanı beslemeye elverişli bir besin elde etme yolu değildir. Bu durum da, toplulukları lokal gruplar halinde yaşamaya zorlamıştır. ...Avcı ve toplayıcı topluluklar ancak kendilerine yetecek kadar besin elde etmeye yöneldikleri için, ekonomilerinde bir uzmanlaşma olmamıştır. Lokal grupların bütün üyeleri aletlerini, silâhlarını, barınaklarını, giysilerini vb. kendileri yaparlar. Ancak biyolojik durumları gereği, cinsler arasında bir işbölümüne raslanır. Örneğin fazla enerjiyi ve gücü gerektiren avcılık erkeğin, ev işleri ile bitkileri ve küçük hayvanları toplamak da kadının görevidir...» (Sedat Veyis Örnek: **Etnoloji Sözlüğü,** Ankara 1971, s. 28 - 29; ayrıca bak. aynı sözlük, «Toplayıcılık» sözcüğü, s. 226 - 227). **(Ç.N.)**

[20] Gordon Childe: **a.g.y.,** s. 54.

çöküş evresine girmiş olmasının nedeni ancak böyle açıklanabilir.

Bu sanatın eşsiz özelliği, başlangıçta da belirttiğimiz gibi, bir yandan nesnel gerçekliği, gerçekliğe bağlı, doğru ve önemli noktaları vurgulayarak, başka deyişle gerçekçi bir tutumla yansıtması, öte yandan da bir dünya yaratmaktan uzak oluşudur. Bu son saptama, irdelediğimiz sanatın dünya yaratabilmekten uzak oluşu, ancak bu bağlam içersinde bu sanatın sürdürülmesindeki olanaksızlığın nedenini oluşturabilir; süsleme, daha önce belirttiğimiz gibi, estetik özü açısından bir dünya yaratabilmekten yoksundur. Gelgelelim süslemenin bu karakteri, erken gelişmesi açısından neredeyse bir motör işlevi taşımaktadır. Öte yandan aynı özyapı, süslemenin ancak ona özgü belli varlık koşullarını yaratabilen kültürlerde ayakta kalabilmesinin ya da gelişebilmesinin de nedenidir. Gerçekçilik ve dünyasızlık (Weltlosigkeit) estetik açıdan aralarında bir karşıolum bağıntısı (Gegensatz) bulunan, başka deyişle birbirini karşılıklı olarak dışta bırakan iki kavramdır. Doğalcı ve doğrudan bir yüzeyde kalmakla yetinmeyen, yoğun bütünselliğin, öz nitelikte, duyusal olarak belirginleşen nesne belirlemelerinin bütünselliğinin yeniden üretilmesi ereğine yönelik her gerçeklik yansıtma biçimi —bilerek ya da bilmeksizin— bir tür dünya yaratır. Eskitaş Çağı'nın mağara resimlerinin doruktaki örneklerinin çelişkili yanı şudur: Resmi yapılan hayvanlar tek tek nesneler olarak gözlemlendiğinde, belirlenim açısından sözü edilen yoğun bütünselliği, başka deyişle dünyasallık doğrultusunda bir yönelimi taşır gibi görünür; öte yandan aynı figürler tümüyle çevreyle bağıntısı kesilmiş olarak, soyut kendiiçinlikleri içersinde betimlenmiştir. Öyle ki, sanki varoluşları ile —doğal çevreleri bir yana— dolaysız çevrelerini oluşturan alan arasında karşılıklı bağıntılar yok gibidir. Sanatsal açıdan bakıldığında bu resimler her türlü dünyanın dışındadır ve son çözümlemede biçimlemeleri dünya yaratmaktan yoksundur.

Bu sözlerle dile getirilmek istenen, organik bir soyutlama değildir. Bu tür bir soyutlamaya resim sanatının daha sonraki evrelerinde sık raslanır; ancak oradaki soyutlama her zaman bilinçli olarak seçilmiş bir motiftir; çevre ile olan bağıntılar ya dolaysız bir çevre ile —bu çevre görünüşte salt bir dipdüzey (Hintergrund) olsa bile— ya doğrudan karşılıklı bağıntılar, ya da dolaylı karşılıklı bağıntılar niteliğiyle, örneğin bir portrenin yüzündeki çizgilerde, jestlerde vb. anlatıma kavuşur. Oysa irdelediğimiz dönemin resim sanatında bu öğelerin hiçbirine raslanmaz. Kühn'ün savına göre Magdelén döneminin geç evrelerinde boğuşan bizon figürleri yapılmıştır; bu sav doğru olsa bile, ortada yalnızca ikonografik nitelikte bir kompozisyon vardır. Yaratının gerçekleştirilmesinde çokfigürlü bir kompozisyonun izlerine raslamak ise olası değildir.[21] Bu duruma karşın ortada yine de salt bir doğalcılık, tek tek modellerin salt —fotoğraf benzeri— bir kopyası yoktur. Betimleme —burada doğal olarak hep yüksek düzeydeki örneklerden söz ediyoruz— kararlı bir tutumla tipik olana yöneliktir; doğaya sadık betimlenen ayrıntılar da bu tutumun sonucu olan gerçekçi-sanatsal nitelikte bir hiyerarşi içersinde yer alır. Bu ayrıntıların doğaya yakınlığı, tipik sayılanı görsel biçimde, resim diliyle anlatıma kavuşturmak için kullanılan bir araç niteliğindedir.

Bu, nasıl olasıdır? Bizim dünyayı görsel yoldan algılamak, dünyanın görsel betimlemeleri karşısında kendiliğinden tepki göstermek biçimimiz, bu tür bir «resimsel dünya görüşü»ne (malerische Weltanschauung) giden yolu yitirmiş bulunmaktadır. Burada sözünü ettiğimiz büyük sanatın belirleyici özelliği ise, bizi —üstelik çok güçlü biçimde— etkileyebilmesidir. (Bu resimlerden etkilenirken, büyük bir olasılıkla bir yandan bu yapıtların bir defaya özgülüğünün,

---

[21] Kühn: a.g.y., s. 14.

eşsizliğinin bilincine varırız ve onları böyle bir algılamayla yaşarız, ama öte yandan da aynı yapıtları —bu kez kendiliğindenlik niteliğini taşıyan bir tutumla ve bilincinde olmaksızın— yaratıldıkları dönemden çok sonra gelişmiş olan algılama ve düşlem biçimimiz doğrultusunda benimseriz; bu tutumumuzun sınırları, sözü edilen yapıtların ortaya konuldukları sırada taşıdıkları nesnel yönelimin sınırlarını ileri ölçüde aşar.) Betimlenen her hayvan varlığını resimsel açıdan saltık (mutlak) ve soyut bir kendiiçinlik (Fürsichsein) içersinde sürdürür; ama buna karşın çevresiyle kurduğu sayısız karşılıklı ilişkilerin getirdiği nesnel ve gerçek belirlenimleri de (Bestimmungen) varlığı içersinde bir araya getirir. Bu toplayışta dikkat edilmesi gereken bir özellik vardır: Belirlenimleri toplamada izlenen tutum, ağırlığı bilinçli olarak ve katı bir kuraldışılık tanımazlıkla bir tek soyut örnek üzerine kaydırır, böylece de —başka deyişle çevresiyle ilgisini, denizin ortasındaki bir adaymışçasına keserek— o örneği tek oluşun sınırları dışına çıkartıp kendi kendisinin ilkörneğine (Urbild) dönüştürür.

Bu çelişkili konumun olasılığını düşünsel açıdan aydınlığa kavuşturmak istersek, her şeyden önce o dönemlerin özdeksel (maddi) kültürünün düşük düzeyini göz önünde bulundurmamız gerekir. Bu evrenin bireyin günlük yaşamı açısından taşıdığı özellik, bireyin çevreye ilişkin ayrıntıları sonraki kültürlere oranla çok daha ileri düzeyde bir duyusal gözlem ve saptama yeteneği ile alabilmesidir. Bu konuda daha önceki bir saptamamızı anımsatmak isterim: Gelişmenin doğal olarak şimdi ele almış olduğumuz aşamasında değil, ama daha ilerki bir aşamasında çobanlar sürülerini henüz saymazlardı; buna karşılık tek tek her hayvanı, sürüde bulunmadığını anında saptayabilecek denli keskin çizgilerle ve iyi tanıyarak belleklerine yerleştirebilirlerdi. Spencer ve Gillen, bu doğrultuda olmak üzere ilkel halkların her hayvanın izini tanıyabilmeye, ormanlarda yol ve yön saptamaya vb. ilişkin

şaşılası üstün yeteneklerinden söz ederler.[22] Bu olgulardan yola çıkan Verworn'a göre ise bu sanat, «fizyoplastik» bir sanattır, başka deyişle, «gerçek nesneye ilişkin bir kurgu ya da düşünceyi değil, yalnızca nesnenin kendisini ya da bellekteki dolaysız görüntüsünü dile getirir.» Verworn, bu sanatı daha sonraki sanatla karşılaştırır ve sonraki dönemlerin ürünü olan, çocukların elinden çıkma en çarpık resimleri bile bu tür bir dolaysızlığın ve düşünceden yoksunluğun ötesinde kaldıkları için, «ideoplastik» diye nitelendirip önceki sanata yeğler.[23] Burada da doğru ile yanlış —bizim için öğretici nitelikte olmak üzere— birbiriyle karışmaktadır. Tinsel gelişmenin vardığı yüksek düzeyi saptama konusunda Verworn'un haklı olduğu kuşkusuzdur. Ancak Verworn, bu haklılığının yanı sıra çağdaş burjuva düzeninden kaynaklanan, idealist nitelikte bir yanılgıya düşmekte, insanoğlunu «ruhsal yeti»ye (Seelenvermögen) göre parçalayıp tarihin değişik dönemlerine dağıtmaktadır. Oysa gerçekte söz konusu olan, hep insanın bir bütün olarak içersinde bulunduğu gelişme sürecidir; öznel etmenin uğradığı değişimler de bu bütünün oluşturduğu birliğin sınırları içersinde gerçekleşmek zorundadır. Eğer Avcılık Kültürü döneminin insanlarının elinde yalnızca soyutlaşmış nesneler ya da bunların yine soyut nitelikteki bellek görüntüleri bulunsaydı, bu insanlar hiç kuşkusuz açlıktan ölüp giderlerdi. Avcılık çağı insanlarının ormanlarda yönlerini saptamalarına ilişkin üstün yetenekleri konusunda daha önce vermiş olduğumuz örnek bile, bu insanların keskin algılarının birbirine organik biçimde bağlı bulunduğunu ve kendi aralarında belli somut bütünlükler oluşturduklarını ortaya koymaktadır. Bu arada, Erken Taş Çağı'nın köylülerinde ve hayvan yetiştiricilerinde bile düşünmenin (Reflexion) sonraki dönemlere oranla daha kısıtlı bir rol oynadığına kuşku yoktur. Şimdi durumu yine soyut-

---

[22] Alıntı: Lévy-Bruhl: **Das Denken der Naturvölker** (İlkel Halklarda Düşünce), Viyana ve Leipzig 1921, s. 88 vd.

[23] Verworn: **a.g.y.**, s. 50.

laştırılmış hayvan resimlerimiz açısından irdeleyelim: Eğer bir hayvanın resminin doğru yapılmasının, o hayvanı ele geçirmek için çıkılacak avın başarısını güvence altına aldığı yolunda büyüsel bir inanç geçerli idiyse, o zaman bu, nesnelerin bağlamı üzerine düşünmeden başkaca ne anlama gelebilir? Üstelik burada, duyusal verinin sınırlarını soyutlama yoluyla aşan bir düşünme vardır. (Burada düşüncelerin nesnel açıdan doğru ya da yanlış oluşu değil, düşünce karakterinde oluşu önem taşımaktadır.)

Ortaya şu sonuç çıkıyor: Eski Taş Çağı'nın avcıları gerek duyusal-dolaysız nitelikteki, gerekse anlıksal ürün niteliğindeki düşünmelerinde nesneler arasında bağıntı kurmuşlardır. Bu duruma karşın bu avcıların resim sanatındaki soyutlanmış hayvan görüntüsü nasıl ortaya çıkmıştır? Her şeyden önce bir noktanın hiç unutulmaması gerekir: Gerek insan, gerekse hayvan açısından çevre, hiçbir zaman soyut nesnelerden değil, bu nesnelerin somut topluluğundan oluşur. Pavlov'un köpekler üzerinde yaptığı deneylerin en ilginç noktalarından biri de, birbirini tümüyle ayrışık, bundan ötürü de —gerek nesnel açıdan, gerekse köpek açısından— rastlantısal olarak izleyen tepke ya da tutuklukların uyartıcılarının (metronom, asit vb.), belli bir yinelenme sürecinden sonra köpek tarafından somut biçimde bileşik öğeler olarak tamalgılanmasıdır; bu tamalgılama sırasında koşullu tepkelerin saptanması, bunların birbirini izleyiş sırasına, aralarında ne kadar zaman kaldığına vb. bağlı bulunmaktadır. Değişiklik yapıldığında, dahası bileşkelerden biri bile değiştirildiğinde, bu durum geçici ya da sürekli bozukluklara ve sinir bunalımlarına yol açabilmektedir. Pavlov ve çalışma arkadaşları, haklı olarak bu deneylerden, deney için kullanılan hayvanların uyum sağlamadaki devingenliklerinin tiplerini ve türlerini saptamak için yararlanmışlardır.[24] Hayvanlarda bu

[24] Pavlov: **Mittwochkolloquien** (Çarşamba Konuşmaları), II., s. 338 - 340, III. s. 95, 258 - 260 vb.

tür birleşmeler, birbirini izleyen ve birbirinin yerine geçen bu uyarınalar arasındaki bağlam, içkin nesnel anlamdan yoksun salt bir factum brutum (çıplak olgu) niteliğini taşıdığı ve hayvanların normal yaşamıyla hiçbir bağlam oluşturmadığı zaman bile gerçekleşmektedir; bu olgu gözönünde tutulduğu takdirde, aynı birleşmelerin çok gelişmiş düzeydeki hayvanlarda ve insanlarda bulunmayacağı düşünülebilir mi?

Bu açıklamaları öne alışımız zorunluydu; çünkü düzensiz bir gelişmeden kaynaklanan belli sorunları aydınlatmak ve belli yanlışlıklardan kaçınabilmek olanağı ancak bu açıklamaların yardımıyla elde edilebilir. Söz konusu yanlışlıklara gelince, ya —olayımızda olduğu gibi— ruhsal yapımızın temelleri geçmiş zamanlarda aranmaktadır (üzerinde durduğumuz resim sanatının bazı hayranları bunu yapmaktadırlar), ya da —örneğin Verworn'un yaptığı gibi— bu resim sanatının ilkelliği küçümseyici anlamda biçemleştirilmekte, böylece de gerçekte varlıklarını bir an bile sürdürebilme olanağına sahip bulunamayacak yapay insanlar yaratılmış olmaktadır. Buna karşılık bizim gözlemlerimizin amacı, bir yandan bu tür eksiksiz bir sanatın ekonomik-toplumsal açıdan bu denli gelişmemiş bir düzeyde kuraldışı nitelikte elverişli koşulların yardımıyla nasıl gerçekleştirilebildiğini, öte yandan da aynı sanatın, salt estetik özü açısından, toplumsal gelişmenin bu evresinde nesnel ve öznel olarak olanaklı düzeyin üzerine çıkamamış olduğunu göstermektir. Bu kuraldışı durumlara daha önce, Gordon Childe'ın araştırmaları ile ilgili olarak dikkati çekmiştik. Sözünü ettiğimiz evrede açık bir kuraldışılık niteliğinde olmak üzere, bir tür meslekten sanatçılık oluşmuştur; bunun sonucunda gerçekliğin görsel-duyusal alınmasının tüm yoğunluğu büyük bir resim sanatının çerçevesi içersinde biçimlenebilmiştir. Eğer koşullar elverişlilik açısından biraz daha gerideki bir çizgide bulunsaydı, o zaman söz konusu yetenekler ilkellerin normal günlük uygulaması-

nın çerçevesini aşamaz, birtakım izler ya da estetik açıdan üzerinde durulmaya değer izler bırakamazdı. Ancak gerçekleştirilen bu sanat, yalnızca gizil nitelikte varolan, temelini toplumsal yaşam biçiminde bulan yeteneklerin edimsel nitelik kazanmasını dile getirir, buna karşılık bu toplumsal varlığın kendi içinde yaşayan insanların bilincine bir buyruk (imperativ) olarak yerleştirdiği ufkun aşılması anlamına gelmez. Mağara resimlerinin gerçek temelini ortaya çıkararak, bunların çelişkili sanatsal özünü daha yakından saptama olanağına böylece kavuşuyoruz. Burada söz konusu olan öznel yetenek, görsel görüngüleri (fenomenleri) eşsizlikleri ve buna çok sıkı bağlı olan tipiklikleri gözlemleme yeteneğiydi. Çünkü örneğin daha önce ele almış olduğumuz bir olayı, ayak izlerinin algılanmasını bu bakış açısından daha dikkatle incelersek, tek tek olaylarda belirginleşen alabildiğine ince sezginin, alabildiğine ayrımlaşmışlığı içersinde (hayvanın genç ya da yaşlı, yaralı bir hayvan olması vb.) genel bir çerçevede (örneğin söz konusu hayvan türünün ayak izi) doğrudan bir duyusal altakoyma (Subsumption, idrâç) işleminin gerçekleştirilmesini şart koştuğunu görürüz. Demek ki bu resim sanatı alanında bireysellik ile tipikliğin aynı çizgiye düşmesi, görsel algılama becerilerinin sanatsal düzeye çıkarılmasından başka bir şey değildir; avcının günlük yaşamındaki yansıtma uygulaması bu sanatsal düzeyi zorunlu olarak oluşturur. Günlük uygulama açısından zorunlu olan bu yeteneklerin sanatsal düzeye getirilmesi, daha önce gördüğümüz gibi, toplumsal işbölümünün aracılığı ile, «bir meslekten sanatçılığın doğumu»nun yardımıyla gerçekleşir; bu konum içersinde doğal yetenek ile salt yapabilmek arasında bulunan ve gelecekte bir ayrımlaşma düzeyine varacak olan ayrımların çekirdekleri belirir. Gerçekliğin bu yansıtmalarının büyüsel amacı, tüm çağların sanat yaratısı için belirleyici nitelik taşıyan bir «dışardan» belirlenimdir: Bu belirlenim gerek içerik açısından, çabaların o dönem

için yaşamın en önemli nesneleri sayılan nesneler üzerinde, avlanacak hayvan üzerinde yoğunlaşması anlamında, gerekse biçimsel açıdan, bu nesneleri gerçek doğal yapıları içersinde, başka deyişle aynı zamanda hem bireysel, hem de tipik bir görsel biçimlemeye sokmaya ilişkin etkin bir istem anlamında geçerlidir.

«Dışardanlık» burada salt büyüsel niteliktedir, gerçekliğe öykünülmesi anlamındadır; bu öykünme «gerçekliğin ardında» etkin olan güçleri toplum için elverişli kılabilecek biçimde etkilemeyi amaçlar. Bu durum, tek tek biçimlemelerde belirginleşen çok yüksek değere sahip bir gerçekçiliğin bize çelişkili gelen yönelimini oluşturur; bu gerçekçiliğin oluşması sırasında ilgili nesne ile çevresi, dahası onu dolaysız saran mekân arasındaki ilişkilerin tümü köktenci bir tutumla bir yana bırakılır. Uyandırıcı amacın büyüsel belirlenimi açısından bakıldığında, bu çelişki de anlaşılabilir konuma gelir: Önem taşıyan, sonucu saptayan bağlantının burada bir heryerdelik (Ubiquitaet) niteliği vardır; başka deyişle mimesis, yalnızca soyutlanmış nesneye ilişkin kalmak zorundadır, ancak bu konumda etkisini öykünme yoluyla yansıtılan türün hemen her örneği üzerinde ve tüm koşullar altında gösterebilir.

Her türlü çevreden soyutlanarak yansıtılan, bundan ötürü de gerçekçi bir tutumla, tipik olarak ele alınan nesne üzerindeki bu yoğunlaşmanın etkisinin tek nedeni, o dönemlerde büyünün egemenliğini koşulsuz sürdüren «yanlış bilinci» değildir. Başka deyişle büyünün temellerini yaşamın mutlak anlamdaki birincil gereksinimlerinde bulması, etkisini güçlendirmektedir. Boas ilkel halkların şarkılarını ve öykülerini incelerken, dikkatimizi haklı olarak bu halklarda bizimkilerden tümüyle ayrı coşkuların ağır bastığı noktasına çeker; bu arada açlık üzerinde özellikle durur: «İlkel bir insan için açlık, bize oranla çok ayrı bir anlam taşır. Çünkü bizler normal olarak o insanın acısını ve aç kalmanın korkunçluğunu

gözümüzde canlandıramayız.»[25] Büyüsel olarak belirlenen mimesis, bu tür coşkuları, nesneleri gerçekçi ve tipik olarak yansıtabilme yeteneğine dönüştürür; bu mimesis'in gerek yoğunluğu, gerekse çevreyi tümüyle bir yana bırakarak tek hayvana yönelişi, bu «sanat isteği»nin tanımlamış olduğumuz yönünü güçlendirir.

İlkel avcıların özgül görsel yeteneklerinin bir yandan uyandırıcı öğeye yönelik oluşu ve sanatsal açıdan gelişmesi, öte yandan da aynı avcıların çabalarının bu tür görevler sayesinde belli bir yoğunluk düzeyine ulaşması, üzerinde durduğumuz çelişkiyi estetik bir çelişki olma karakterinden uzaklaştırmaz, ama o çelişkiyi toplumsal-tarihsel açıdan yeterince belirlenmiş bir görünüme kavuşturur. Burada söz konusu olan, insanlığın gelişmesinde çocukluk çağı diye nitelendirebileceğimiz ve Marx'ın da Homeros'tan söz ederken vurguladığı evre değildir; üzerinde durmak istediğimiz nokta, insanoğlunun gerçekçi-öykünmeci yeteneklerinin ve olanaklarının vaktinden önce, soyutlanmış bir özyapıda ortaya çıkıvermesidir. Bu yetenekler ve olanaklar ne dolaysız olarak kendilerini izleyen bir tarihsel sürece kilitlenir ya da gelişir, ne de daha sonraki gelişme ile arasında evrimsel bir bağ kurulabilir. Ancak bu duruma karşın bu yeteneklerde ve olanaklarda her türlü sanat için temel olgu sayılan bir olgu, başka deyişle uyandırıcı mimesis ile sanatsal gerçekçilik arasındaki çözülmez birliktelik dile gelir. Mimesis'in bir yanını oluşturan dünya yaratma öğesi, daha önce belirtilen nedenlerden ötürü burada eksik iken, öte yanını oluşturan gerçekçi nesne yaratma öğesi, doruk bir düzeyde olmak üzere, önümüzde belirginleşir. Bu durum aynı zamanda her büyük sanatın ikili diye nitelendirebileceğimiz belirlenimini (Bestimmung), başka deyişle sanatın tarihsel özünün, sanatın estetik bir normun gereğini, tüm insanlık tarihi açısından

[25] F. Boas: **Primitive Art** (İlkel Sanat), New York 1951, s. 325.

geçerli olacak biçimde yerine getirmesinden ayırmanın olanaksızlığını dile getirir. Bu noktada çok başlangıç niteliğindeki ve alabildiğine ilkel bir evrenin tinsel içeriğinin sanat düzeyine ulaşması, sözü edilen estetik birliği gerçekleştirmektedir; bu birlik, sanatın oluşma zeminine toplumsal-tarihsel bakımdan çözülmez biçimde bağlılık ile bir başka olgu arasında, günlük yaşamın düşünce ve duygu düzeyinin üzerine yükseliş olgusu arasında vardır. Bir yandan olanaksızmış gibi görünen, öte yandan ise doğrudan inandırıcı etki bırakan bu yükseliş, her gerçek sanat için söz konusudur. Burada belirtilen günlük yaşam, kaynağını yine bu estetik birlikte bulur.

II. Sanat Yapıtlarının Dünya Yaratmasının Koşulları

Bu sanat ile, normal bir çocukluk döneminin ürünü diye nitelendirdiğimiz sanat arasındaki ayrıma eğilecek olursak, o zaman estetiğin bir başka belirleniminin bilincine varırız. Bu belirlenim, estetiğin daha sonraki gelişmesi açısından da önemli bir rol oynar; doğanın koyduğu sınırların aşılmasıyla, kaynağını insanlar arasındaki ilişkilerde, insanların —toplum yaşamının bir gereği olarak— doğa ile giderek daha zenginleşen bir metabolizma içersinde bulunmalarında ve nihayet insanların bir toplum içersinde birleşmelerinde bulan kuralların egemenliği, sözünü ettiğimiz belirlenimi oluşturur. Bir yandan doğal sınırların geriye çekilişinin başlamış olması, öte yandan da aynı zamanda insanın giderek ilerleyen toplumsal yaşamının, insanlar tarafından insan için yaratılmış yeni bir «doğa» niteliği ile belirginleşmesi, Homeros'un eşsiz yanlarından birini oluşturan nedenler arasındadır. Mağara resimlerinin çelişkili güzelliğinde henüz bu «kılıfa bürünmüşlük» baskındır; doğal sınır henüz bir sınır niteliğiyle değil, ama insan yaşamının doğuştan taşıdığı bir çerçeve olarak görünür. Nesnel açıdan bakıldığında, insanoğlu hiç

kuşkusuz daha bir kavramı dile getiren, boğumlanma[26] ürünü ilk sözcüğüyle, bir iş yapmak amacıyla elini ilk oynatışıyla doğaya mutlak bağlılığa karşı başkaldırmış olur. Ancak doğanın sınırları dışına çıkış sırasında bu kendindeliği bilinçli bir kendiiçinliğe dönüştürebilmek için akıl almaz uzunlukta bir yolun aşılması gereklidir. İnsanların bilincinde doğal sınırların geri çekilmesinin ilk adımlarını —yolu aynı zamanda hem aydınlatarak, hem de karartarak— geriden izleyen bir «dünya görüşü» niteliğindeki büyü, biçime dönüşecek bir kendiiçinliği gerek düşünce, gerekse biçimleme açısından olanaksız kılar. Homeros'un çocukluk çizgilerindeki normal öğe, artık bu tür bir etkinin insanın kendisi üzerinde düşünmesini önleyemeyişine dayanır; buna karşılık aynı evrenin başka ürünlerinin çoğu açısından bu tür güçler etkinliğini korur. Bu nedenle Marx'ın şu sözü, bulunduğumuz nokta açısından geçerlidir: «Eğitilmemiş çocuklar vardır, bunların yanı sıra da erken olgunlaşmış çocuklar vardır. Eski halkların çoğu bu kategoriye girer.»[27] Doğal sınırlardaki bu geri çekilme hiç kuşkusuz biraz görece bir nitelik taşır ve bu görecelik ortadan kaldırılması olanaksız, bu olanaksızlıktan ötürü de son derece verimli bir çelişkiyi içerir. İnsanın gerek nesnel, gerekse öznel açıdan tümüyle doğa sınırlarından kurtulması olanaksızdır. Nesnel bakımdan olanaksızdır, çünkü insanın toplumsal çabalarının asıl önem taşıyan alanını her zaman toplum ile doğa arasındaki metabolizma ilişkisinin oluşturması bir zorunluluktur. İnsan doğayı kendi ereklerine ne denli bağlı kılarsa kılsın, onun üzerinde ne denli egemenlik kurarsa kursun, doğrudan doğruya bu egemenlik, doğanın «onsuz olunmazlığını» insanın uygulamalarının bir nesnesi

---

[26] Boğumlanma (Artikulation): Bir dilbilgisi terimi olup, ciğerlerden gelen havanın ağız ve burundaki çeşitli nokta ve bölgelerde sese dönüşmesi demektir. **(Ç.N.)**

[27] Marx: **Grundriss der politischen Ökonomie** (Ekonomi Politiğin Esasları), Moskova 1939, I, s. 31.

kılar. Öznel açıdan sözkonusu olanaksızlığın nedeni ise, insanoğlunun, ne ölçüde bir toplumsal varlığa dönüşmüş olursa olsun, dirimbilim açısından varlığını her zaman doğal bir varlık niteliğiyle sürdürmek zorunda oluşudur. O, insan olarak gerçi kendi emeğinin ürünüdür, ama bu niteliği ile erişebileceği şey, yalnızca hayvansı-dirimbilimsel yanlarını ileri ölçüde biçimlemek, birçok bakımlardan doğada bu yaradılış sürecinden önce varolmayan şeyler ortaya koyabilmektir; buna karşılık en yüksek ve doğadan en uzak olan yeteneklerin bile dirimbilimsel temele çözülmez biçimde bağlılığı varlığını korur. Böylece temel nitelikteki çelişki göreceleşmesini sürdürür ve kendini yeniden üretme sürecini giderek daha yüksek bir düzeyde yineler. Bunun nedenine gelince, bir yandan insanın dirimbilimsel özü onun insan oluşundan bu yana öze ilişkin, nitel bir değişime uğramamışken, öte yandan da gelişme süreci boyunca toplumsal yaşamın birer ürünü olan nitelikler ve tasarım biçimleri, oluşan her yeninin karşısına dolaysız etkileri ile «doğal» bir tutumla çıkacak, bir tür «ikinci doğa» oluşturacak biçimde yerleşirler. Bu yüzden gerçek evrimin akışı içersinde gerçek doğal sınırların geri çekilmesi çoğu kez kaynağını toplumsal alışmada bulan işte bu «ikinci doğa»ya karşı sürdürülen bir savaşla hemen hemen birbirine karışmış durumdadır.

Öykünme yoluyla biçimlenen dünyanın içeriği, bu devinimin akışı boyunca sürekli olarak kapsamını genişletir. Doğal sınırların geri çekilmesi denildiğinde, bu gerileme yalnızca sözcük anlamı açısından bir olumsuzluğu belirtmektedir; gerçekte ise toplum-doğa ilişkisinin, bu ikisi arasındaki alışverişin giderek yoğunlaşması ve zenginleşmesi söz konusudur. Bu durumun kaçınılmaz bir sonucu olarak bu sürecin özneleri, başka deyişle toplumu oluşturan insanlar da kendi aralarında yoğun ve çok yönlü ilişkiler geliştirme gereğini duyarlar; bu durum onların iç belirlenimlerini de çoğaltır,

çok yönlülüğe götürür. Böyle bir gelişmenin ne zaman ve hangi koşullar altında genel olarak kültürler üzerinde, özel olarak da sanatlar üzerinde destekleyici ya da karışıklık yaratıcı, engelleyici vb. etki yarattığı, gerek somut olaylarda gerekse genel düzeyde tarihsel materyalizmin çözmesi gereken bir sorundur. Durum ne olursa olsun, bu gelişme sırasında insanların günlük yaşamlarında yeni sorunlar, yeni içerikler ortaya çıkar; bunlar karşısında çözümlere varmak estetik öykünmeye, sanatsal biçimlemeye düşen bir iştir. Böylece —yine geniş bir tarihsel bakış açısından bakıldığında— sanat yapıtlarının kendine özgü dünyasının son biçimlenmesi, bu yapıtların dünya yaratıcı yanının zenginliği ve kapsamlı özyapısı bu gelişmenin bir sonucu olarak ortaya çıkacaktır. Sanatın gelişmesinin itici gücü, sanat ile günlük yaşam arasındaki bağıntıdan başka bir şey değildir; günlük yaşamın sanatın önüne koyduğu yeni sorunları sözünü ettiğimiz gelişme sanatsal anlamda çözmek zorundadır. Burada öykünmeci sanat yapıtlarının dünya yaratıcı yanının genesis'ini felsefe düzeyinde daha da aydınlatabilmek için, ilk bakışta salt bir biçim sorunuymuş gibi görünen bir soruna eğilmek istiyoruz; bu sorun, resim sanatında öztonun (Lokalfarbe) oluşması sorunudur.

Yunan-Roma sanatı açısından bu sorunu irdeleyen Wickhoff, geniş kapsamlı tarihsel çözümlemeyle şu sonuca varır: Renklerin ele alınış biçimi, Büyük İskender'in lâhdi gibi oldukça geç bir evrenin ürünü sayılabilecek bir yapıtta bile salt süsleyici anlamdadır; başka deyişle renklerin işlenmesi, tamamlayıcı renklerden temellenen fizyolojik renk seçimi yasalarına dayanır. (Tamamlayıcı renkler açık sarı ve menekşe, erguvan ve yeşil vb. renklerdir.) Wickhoff, şöyle demektedir: «Ressamla aynı fizyolojik koşullar altında yaşayan izleyici açısından bu yasanın gözlemlenmesi, yalın matematik orantıların mimarlık alanında yaptığı gibi, izleyicinin bilincinde olmaksızın onda dinginleştirici bir etki ya-

ratmıştır.»[28] Ayrıntılarda (yüz, beden, silâhlar vb.) doğru öztonun belirmesi çok ağır bir tempoyla gerçekleşir; bu gerçekleşirken ilk başta renk kompozisyonunun özünün yeni temellere dayandırılması gibi bir girişime raslanmaz. Wickhoff'a göre resim sanatının tarihinde bir dönüm noktası oluşturan bu değişimin nedeni, nesneleri onları çeviren mekânla çözülmez bir bağlılık içersinde betimleme gereksiniminin doğmuş olmasıdır: «İster açıkhava resmi (Landschaft) biçiminde olsun, ister iç mekân resmi biçiminde olsun, dipdüzeyin (Hintergrund) geliştirilmesi tümüyle tamamlandıktan sonra artık renk dağılımında istendiği gibi davranılabilmesi olanağı ortadan kalkmıştı; ya da şöyle denilebilir: Bu dağıtıma ilişkin özgürlük, bir önceki dönemden çok farklı biçimde kısıtlanmıştı. Açıkhava görüntüleriyle bu görüntünün üzerindeki gökyüzü, deniz ve akarsular, halıları ve türlü aygıtlarıyla evlerin içi ve dışı, ancak doğal renklerine öykünülerek betimlendiği takdirde bağlamları içersinde anlaşılabilir nitelik taşıyordu; bu durumda bu çevre içersinde devinen figürlerin tümüyle doğal biçimde betimlendiği bir aşamaya çabuk varılması zorunluydu.»[29]

Görüldüğü gibi, bu sorun doğrudan tarihsel açıdan olmasa bile, estetik öz açısından daha önce Eski Taş Çağı'nın mağara resimlerini incelerken ele almış olduğumuz sorunlara bağlanmaktadır. Başka deyişle resim sanatının dünya yaratmasına ilişkin sorunlara eklenmektedir. Çünkü ortada açık olan bir nokta vardır: gözle görülebilir gerçekliğin resim yoluyla mimesis'i, ancak betimlenen nesneler hem kendi aralarında, hem de çevreleriyle karşılıklı bir ilişki içersine girebildikleri takdirde bir «dünya» karakterine kavuşabilir; sözü edilen karşılıklı ilişki kaynağını betimlenenlerin nesnellik niteliğinde bulur. Bir dünyanın varlığını sanatsal

---

[28] Wickhoff: **Römische Kunst** (Roma Sanatı), Berlin 1912, s. 100.

[29] Wickhoff: **a.g.y.**, s. 102 vd.

açıdan ortaya koyabilecek tek olgu, bu tür ilişkilerin oluşturduğu somut, duyusal-tinsel bir bütün olarak resim yoluyla biçimlenen oylumdur. Bu çelişkili somut bütünün eksik olduğu yerde resim de daha önce süslemede belirtmiş olduğumuz derinlikten yoksun kalır, sanatsal yönelimi açısından yalnızca süsleyici işlev taşıyabilir. Çözümlemiş olduğumuz hayvan tasvirlerinin bir karşıtı olarak Buşmanların[30] resimleri ile, Güney İspanya'da bulunan Eski Taş Çağı'ndan kalma mağara resimleri, bu durumun örneklerini sergiler. Bu örnekler, renk kullanımları açısından salt fizyolojik koşullardan temellenmeye ilişkin güçlü bir eğilim taşır; tek tek nesneler —soyut açıdan bakıldığında— gerçek modellere uygun biçimde renklendirilmiş olsa bile durum böyledir. Buna karşılık hayvan resimlerinde, çok kısıtlı olan renk sayısına karşın öztonlara daha çok yaklaşım görülür. Bütün bunlar hiç kuşkusuz salt raslantı ürünü değildir. Yine salt raslantı ürünü diye nitelendirilemeyecek bir olgu da şudur: Buşmanların resimleri ile İspanya'daki mağara resimlerinde, figürlere en canlı biçimler verildiğinde, dramatik açıdan aralarında en güçlü bağıntılar kurulduğunda bile ortaya yalnızca yüzeysel çevre çizgileri çıkmaktadır. Buna karşılık hayvan resimlerinde bir iç plastik devingenlik vardır; bu devingenlik bakana, hayvanı içinde yaşadığı oylumun uzaklaştırdığı izlenimini verebilmektedir. Oysa birinci durumda, insanla hayvan arasında eylemsel bir bağıntının kurulmuş olmasına karşın oylum hiç yoktur, bulunması da olanaksızdır.

Farklı gelişme çizgilerini izlemiş olan insanlar pratik

---

30 Buşmanlar: Güney Afrika'da, Kalahari çölünde yaşarlar. Hoizan ırkındandırlar ve Hoizan dilini konuşurlar. Kayalara, mağaralara yaptıkları ve oydukları resimlerin temelinde büyüsel inançlar yatar. Bu resimlerin ana konusu hayvanlar ile av sahneleridir. Ayrıca insan ve bitki resimleriyle, geometrik şekillere de raslanır (Bak. Sedat Veyis Örnek: **Etnoloji Sözlüğü**, Ankara 1971, «Buşmanlar» maddesi). **(Ç.N.)**

açıdan hiç kuşkusuz çevrelerindeki dolaysız mekân üzerinde tam bir egemenlik kurmuşlardır (ve bu nedenle de o mekânı tanıyabilmişlerdir). Demek ki mekânın resim yoluyla mimesis'i gereksinimi ortaya çıktığında, hiçbir zaman mekânın «bulunması» diye bir konu söz konusu olmamaktadır. Wickhoff'un tanımladığı «oylumsuz» resim sanatı, fizyolojik-süslemeci renk yapısıyla erken dönemlere uzanır; söz konusu dönemlerde Yunan-Roma kültürü mekâna geometrik bakımdan egemen olma konusunda salt deneyci-pratik başlangıçları çoktan aşmış, dahası bu egemenliği kuramsal bir çerçeveye de oturtmayı başarmıştır. Bu noktada ortaya çıkan, yalnızca doğa gözlemlerine ilişkin yeni bir yöntem ya da yeni bir uygulayımsal (teknik) gelişme değil, ama kaynağını doğrudan doğruya yaşamın zorlamasında bulan yeni bir gereksinimdir. Wickhoff, sarı asma çubuklarının menekşe rengi dipdüzeyinden söz ettiğinde, ne yaratıcılar, ne de alıcılar burada gerçek bir renk ilişkisinin yansıtıldığı izlenimini edinmişlerdir. Resim sanatı alanındaki yeni sorunsalın, başka deyişle nesnelerin öztonu ile somut ve nesnelerle doldurulmuş bir mekânın biçimlenmesinin eşzamanlılığı, şunu göstermektedir: Kaynağını günlük yaşamda bulan gereksinim, gerçekliğin sanatsal yoldan yansıtılmasında yeni bir nitelikten çok, söz konusu her iki belirlenimin oluşturduğu birliğe yönelik olmuştur. Böylece öztonların doğada daha yakından gözlenmesi, mekân biçimlenmesini uygulayım açısından başarıya ulaştırma çabaları (derinlik çizimi vb.) yeni yönünde asıl çıkış noktaları olmayıp, bunlar yalnızca yan sonuçlardır.

Leonardo da Vinci, sanatın biçiminde ve içeriğinde bu denli köklü değişimlere yol açan yeni gereksinimlerin estetik ve felsefe temelini doğru olarak belirlemiştir: «Edebiyat, ahlâk felsefesiyle ilişkilidir, resim sanatı da doğrudan doğruya doğa felsefesinin içersinde yer alır; birincisi gözlem yapan tinin işlemlerini tanımlarken, ikincisi devinimlerin

içersindeki tini konu alır.»[31] Yalnız burada yapılması gereken şey, tümüyle Leonardo'nun anlayışına uygun olarak, devinim kavramına geniş kapsamlı bir anlam vermektir; öyle ki, devinim, insanın görsel olarak algılanabilir çevresiyle arasında bulunan tüm karşılıklı ilişkileri (bu ilişkiler de en geniş anlamda alınmaktadır) kapsayabilmelidir. Ayrıca bir başka noktayı da açıkça görmek gerekir: Bu tür görsel gereksinimler yalnızca kendiliğinden doğmaz, fakat sanatsal etkinlik ve alırlık açısından belli bir dereceye dek bilinçli bile olabilir; estetik açıdan —etkin ya da edilgin olarak— katılanların yaşadıklarını ve yaptıklarını kavramsal bir çözümlemenin çerçevesine sokamamaları, bu bilinçlilik durumunda bir değişiklik yaratmaz. Üzerinde durduğumuz resim sanatına ilişkin mekân sorunu ancak epey karmaşık bir yapı taşıyan gelişme koşulları açısından bakıldığı takdirde anlaşılabilir. Oluşma sürecinde bulunan, kendini önce büyüsel önyargılardan, ardından da dinsel önyargılardan bağımsız kılan bilimsel düşüncenin (doğa felsefesi düşüncesinin) ilk evrelerinde günlük uygulama hiç kuşkusuz bu düşünceden önemli itkiler almıştır; geometrinin önemine daha önce birkaç kez dikkati çekmiştik. İlk önce görüyü ve tasarımı temel alan mekân anlayışı, böylece salt kavramsallık düzeyine yükselir, bu da insanların yaşamına o ana değin düşünülmesi olanaksız olan boyutlar kazandırır; bu alanda örnek olarak mağaralarda vb. sığınak aramaktan, güvenilir ve sürekli konutların yapımına uzanan yolu düşünmemiz yeterlidir. İnsanların böylece kendilerini çevreleyen mekân üzerinde gerek düşünsel açıdan, gerekse pratik açıdan egemenlik kurmayı öğrenmeleri, içlerinde yeni bir yaşantının yer etmesine neden olur. Kaynağını çevre üzerinde kesin egemenlik kurmakta, dünyayı insanın vatanı olarak algılamakta bulan bu

[31] Leonardo da Vinci: **Der Denker, Forscher und Poet** (Düşünür, Araştırmacı ve Şair), Jena 1906, s. 156.

yaşantı, zorunlu olarak ilkellik döneminde hiç yoktur. Bu yaşantının özdeksel temeli binlerce yıllık bir süreç boyunca gelişir; yaşamın belli ölçüde güvenlik altına alındığı bilinci, güvenliğin normal varoluşun nesnel ve öznel biçimine dönüşmesi sözünü ettiğimiz temeli oluşturur. Bu arada normal sözcüğünün özellikle vurgulanması gereklidir; çünkü bunalımları, felâketleri vb. nesnel bir dünyadan ve dolayısıyla bu dünyanın yaşanabilirliğinden uzaklaştırmak olanaksızdır. Ancak normal insan yaşamının nesnel «güvenliği», kapsamı başlangıçta ne denli kısıtlı olursa olsun, yine de insanın duyumlama biçiminde bir devrim niteliğini taşır; bu duyumlama biçimi bugün artık o denli doğallaşmıştır ki, tam karşıtının yaşanabileceğini düşünmek artık olanaksızdır.

Öte yandan bu olanaksızlık hiçbir zaman sözünü ettiğimiz çizginin belli düğüm noktalarının tarihsel açıdan az çok saptanmasının olanaksız olduğu anlamına gelmez. Şimdi yukarda tanımlamış olduğumuz aşamayı, resim sanatının tarihinde oylum biçimlemesi dediğimiz aşamayı, bu gelişme sürecinin önemli bir evresi olarak kısaca inceleyelim. Pratik, ekonomik, toplumsal ve uygulayımsal başarılar insanların normal yaşamına belli ölçüde bir güvenlik getirdikten, bilimsel düşünce mekân bağlamlarını kuramsal açıdan ve uygulama açısından belli bir düzeye eriştirdikten sonradır ki, insanoğlu şu olgunun bilincine varabildi: İnsanı çevreleyen mekân ona, yani insana özü açısından yabancı ya da düşman değildir; tersine onun kendi dünyasıdır, ona ait olan bir şeydir, belli bir anlamda ve belli bir dereceye dek onun kişiliğinin bir uzantısıdır.

Hiç kuşkusuz bu arada dolaysızlıktan belli ölçüde ayrılınmakta, insan yine belli ölçüde kendi kendisinden, çabalarından, eylemlerinden ve varoluşundan uzaklaşmaktadır. Gerçek anlamda ilk özne-nesne bağıntısı çalışmayla birlikte kurulmaktadır ve böylece de gerçek anlamda ilk özne oluşmaktadır. Hegel, bu durumun salt tutkunun ve tutkunun

doyurulmasının dolaysızlığını ortadan kaldırdığını doğru olarak belirtmiştir: «Özne, araçla birlikte kendisiyle nesne arasında bir orta yaratır; bu orta, çalışmanın gerçek ussal yanını oluşturur.»[32] Resim, salt yaratılmışlığı ile bu yeni uzaklığa yeni ve nitel açıdan vurgulanmış bir artış getirir; ortaya insan tarafından yaratılmış bir oluşum çıkar. Bu oluşum, insanı iç dünyasını ve çevresini yansıtarak kendi konusunda aydınlatmak, böylece onu günlük yaşam içersindeki varlığının üzerine yükselterek ona bir özbilinç kazandırmak amacına hizmet eder. İnsan, yansıttığı dünya içersinde kendine özgü dünyasını yaratıp o dünyayı kendine özgü kılmakla gerçek benliğine kavuşur.

Bu arada resim sanatının, salt uygulayım alanına ilişkinmiş gibi görünen sorunu, başka deyişle her şeyin öztonunu bularak, şeylerden oluşan topluluğu öykünme yoluyla, somut bir oylum olarak betimleme sorunu, insanın kendine özgü bir dünya yaratmasının olgun bir örneğini sergiler. «Özgü» sözcüğü burada üç anlam taşımaktadır; üzerinde durduğumuz olgunun bilinmesi açısından her üç anlam da eşit önemdedir. İlk olarak insanın kendisi için, benliğinin insancıl ve gelişmeden yana olan yanı için kendi çabasıyla yaratmış olduğu bir dünya söz konusudur; ikinci anlamda kendine özgü dünya, içersinde nesnel gerçekliğin yansıtıldığı bir dünyadır; ancak bu yansıtma, resmin doğrudan içeriğini oluşturan ve zorunlu olarak küçük boyutlar taşıyan gerçeklik kesitinin, o an için önem taşıyan belirlenimlerin yoğun bütünselliğine dönüşmesini sağlayacak biçimde gerçekleştirilir. Böylece de nesnelerin tek başına ele alındığında belki de raslantısal nitelik taşıyabilecek birlikteliği, daha yüksek bir düzeye, birlikteliğin zorunluluk niteliğini taşıdığı bir dünya düzeyine varır. Üçüncü anlamda kendine özgü dünya ise, sanat anlamında

---

[32] Hegel: **Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie,** (Politika ve Hukuk Felsefesi Üzerine Yazılar), Leipzig, 2. bası, 1923, s. 428.

kendine özgü bir dünyayı dile getirir; incelemekte olduğumuz durum bakımından bu, görsel anlamda kendine özgü bir dünyadır. Bu dünyada nesnel gerçekliğin içerikleri ve belirlenimleri, ancak salt görselliğe dönüştürülebildikleri ölçüde öykünme yoluyla yaratılıp estetik bir varlığa kavuşturulabilirler. Demek ki sanat yapıtı ve sanat yapıtının yoğun belirlenimler bütünseli, duyusal-tinsel görünüş biçimi için bu tür bir bağdaşık ortamı şart koşmaktadır. Bu nedenle, sanatların çoğulculuğu, bir bütün oluşturan estetik bir ilkenin (büyük idealist filozofların estetik düşüncesinin) ayrımlaşmasının sonucu değildir; bu çoğulculuk, estetiğin ilk olgusudur. Estetik ilke ise —dolaysız estetik düzeyde değil, ama düşünce alanında— ancak bu bağdaşık ortamların ortak yanını felsefe açısından bilinç düzeyine getirmekle elde edilebilir. Dizgesel (sistematik) birliktelik de bu tür bir ilkeden kolayca türetilemez; bu birlikteliğin, birbirine ait oluşun kaynağı, insan yaşamında bulunan ve estetik düzeye doğru bir gelişmeyi aynı zamanda hem olanaklı kılıp, hem de zorlayan gereksinimlerin dizgesinde yatar.

Sanat yapıtlarının bu anlamları taşıyan kendilerine özgü dünyalarından doğan öykünme sorunları ile daha sonra ilgileneceğiz. Eğer bu sorunların çıkış noktasını burada incelemeseydik, sanatın genesis'inin, nesnelleşmesinin en yüksek düzeyinde gösterilişi, bu genesis'in kendibaşınalığı anlaşılamazdı. Şimdi yine genesis'e ilişkin felsefe sorunlarına dönüyoruz. Önemli ölçüde fizyolojik nitelik taşıyan bir renk kullanımından, öztonların nesneye bağlılığına geçişi felsefe açısından inceleyecek olursak, bu geçiş önce karşımıza dolaysızlığa son veren bir öğe ve böylece de —Hegel'in doğru olarak belirttiği gibi— soyuttan somuta giden bir yol olarak çıkar, «çünkü dolaysız ve soyut aynı şeydir.»[33] Burada diyalektiği

---

[33] Hegel: **Philosophie der Religion** (Din Felsefesi), Werke, Berlin 1841, cilt XI. s. 313; 16, 307.

iyi işleyebilmek için bu belirlenimlerin göreceliği yine göz önünde tutulmalıdır. Çünkü bir yandan her dolaysızlık, somutlaştırma ile karşılaştırıldığında soyuttur ve bu somutlaştırma, dolaysızlığın ortadan kalkmasıyla geçerlilik kazanır; dünya tarihinin gelişmesinin bakış açısından gözlendiğinde ve gelişme sürecindeki düzensizliklerle gerilemeler bu bağlam içersinde bir yana bırakıldığı takdirde, sanat yapıtlarının bir dünya içeren yanının gelişmesi, hiç kuşkusuz bu yönde olur. Demek ki bu olgu, sanatın gelişmesinin genel bir yasasını dile getirmektedir. Ama öte yandan dolaysızlığın belli gerçekleştirilme biçimlerinin özellikle özdeşliği ve soyutluğu açısından özel bir yer almaları, bu yasaya aykırı kaçan bir durum değildir. Örneğin süslemede durum böyledir; başka deyişle süslemede dolaysızlıkla soyutlamanın bütünüyle birleşmeleri, bu sanatın özyapısını kurucu nitelik taşır ve genel sanatlar dizgesi içersindeki yerini oluşturur. Buna karşılık, şimdi incelediğimiz fizyolojik renk kullanımında olduğu gibi, bu tür kesin bir saptamanın gerçekleşmediği yerde de başlangıçlar özel bir yer alır. Bir yandan bu başlangıçların tek başına egemenliklerinin aşılması, gerçek anlamda öykünmeci resim sanatını bu noktada başlatacak denli önemli bir nitel aşamadır, öte yandan da, daha sonra ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi, bu aşma, önemli bir koruma öğesini, yeni bir bağlam içersinde daha yüksek düzeye ulaştırma öğesini içerir. Bütün bunlar Hegel'in giriştiği dolaysızlık[34] ve soyutlama özdeşleştirmesini gerçi biraz karmaşık bir konuma sokmaktadır, ama bu özdeşleştirmenin genel doğruluğunu hiçbir şekilde azaltmamaktadır. Özellikle

---

[34] Bu yapıtın birinci cildinin çevirisinde, «unmittelbar» sözcüğünü «dolaysız» ya da «doğrudan» diye, «mittelbar» sözcüğünü de «dolaylı» diye dilimize aktarmıştım. HANÇERLİOĞLU, aynı sözcükler için «araçsız» ve «araçlı» karşılıklarını kullanmış, ayrıca bunların eşanlamlı olduğunu da belirtmiştir (Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi**, c. I.) (Ç.N.)

resim sanatının en yeni dönemlerine baktığımızda, şu olguyu saptıyoruz: Soyut dolaysızlığa dönmeye ilişkin her girişim, bir soyutlamayla, dünya yaratmaktan yoksun kalışla noktalanmaktadır; bunun gibi, salt soyutluğa ilişkin eğilimler de zorunlu olarak dünyadan yoksun bir dolaysızlığın oluşumuna yol açmaktadır.

Dolaysızlıkla dolaylılığın bu giderilmesi olanaksız göreceliği, gerek nesnel gerekse öznel diyalektiğin genel bir yasasıdır. Estetik alanında, geçerliliğini sürdüren bu genel yasanın yanına estetiğe özgü bir olgu, ilke olarak her sanat yapıtının bir dolaysızlığı temsil etmesi olgusu eklenir. Başka deyişle sanat yaratısı, yapıtın içersine yaşamın yeni gelişmelerini, sorunsallarını alıp yeni bir dolaysızlık kurmak amacıyla, yaşamın eski dolaysızlıklarını yıkar ve kendini onlardan koparır. İncelediğimiz öztonlar sorununda buna yukarda değinmiştik. Burada belirginleşen somut diyalektiği tamamlamak için bir noktayı daha ekleyelim: Öztonca aşılan başlangıçtaki renklendirmenin fizyolojik bağımlılığı olgusundan, bu renklendirmenin mutlak anlamda dolaysız olduğu sonucuna varmak, bu dolaysızlığın doğal bir varlık olarak fizyolojik yapısından doğrudan türetilebileceğine inanmak, tümüyle yanlış olur. Kant bile tayfın[35] salt renklerinin yalnızca «anlam duyguları» (Sinnengefühl) içermediğini, ama «anlamlardaki bu değişmelerin biçimine ilişkin düşüncelere kaynaklık edebileceğini»[36] ve böylece de renklerin dolaysız biçimde, bu yapılarıyla anlamları dile getirebileceğini belirtmiştir. Kant'ın, şimdi incelemekte olduğumuz sorun bakımından önemsiz sayılamayacak olan bu görüşüne burada

---

[35] Tayf (Spektrum): TDK **Aydınlatma Terimleri Sözlüğü**'nde tayfın anlamı şöyle açıklanmıştır: 1. Bir ışınımın, tekrenkli ışınımlarına ayrılmasıyla beliren görüntü, 2. Karmaşık bir ışınımın bileşimi. **(Ç.N.)**

[36] Kant: **Kritik der Urteilskraft** (Yargı Gücünün Eleştirisi), paragraf 42.

değinmekle yetinelim. Yalnız şu kadarını da belirtelim ki, Kant, ahlâksal içeriklerle salt renkler arasındaki duygusal bağlantıyı, doğanın insanı etkilemesinin bir sonucu olarak açıklamak istemektedir. Eğer fizyolojik izlenimlerin ne ölçüde insansal, ahlâksal, toplumsal içeriklerin salt taşıyıcısı olabileceği, bundan ötürü de bir mimesis eyleminin ve alırlılığının taşıyıcılığını yapabileceği sorusunu estetik açısından yanıtlamak istediğimizde, Kant'ın bu görüşü bize önemli bir yardım sağlamayacaktır. Çünkü bu görüşe göre sözü edilen ahlâksal anlamın da, salt rengin etkisi gibi dolaysız olması gerekecektir; bu ise gerek ahlâksal, gerekse estetik duyguların oluşumuna ilişkin tüm insanbilimsel deneylerin sonuçlarına aykırı düşer.

Goethe, *Renklerin Öğretisi* adlı yapıtında, incelediğimiz soruna «Renklerin Duyusal-ahlâksal Etkisi» gibi anlamlı bir başlık taşıyan bütün bir bölüm ayırarak, Kant'tan çok daha somut bir yaklaşıma girmektedir. Goethe, Kant'ın da saptamış olduğu bir birleşmeyi, doğal ve toplumsal içerikler arasındaki birleşmeyi yalnızca fizyolojik yanından alıp bu yanı ahlâksal yana dönüştürmekle yetinmemekte, ama en azından verdiği örneklerde —bilinçli bir yöntembilimsel çalışma yapmasa bile—, her iki bileşke arasındaki karşılıklı ilişkiyi algılatmaktadır. Bu yönüyle de, Kant'ın gözlemlerini geride bırakmış olmaktadır. «Hükümdarların erguvan rengi karşısında kıskançlık duymaları»,[37] ya da: «Kara rengin işlevi, Venedikli soyluya cumhuriyet yönetiminin eşitlik ilkesini anımsatmaktı»[38] gibi sözler, Goethe'nin sözünü ettiğimiz örnekleri arasındadır. Goethe, renklerin alegorik kullanımını incelerken şu noktayı vurgulamaktadır: «Bu kullanımda daha çok raslantısal ve gelişigüzel, dahası alışılagelmiş bir yan

---

[37] Goethe: **Farbenlehre** (Renklerin Öğretisi), Didaktischer Teil, Nr. 797.

[38] Goethe: **a.g.y., Nr. 843.**

vardır; çünkü bu kullanımda daha biz örneğin umudu göstermesi öngörülen yeşil renk ile im arasındaki ilişkiyi öğrenmezden önce, bize imin anlamının ulaştırılması zorunluluğu vardır.»[39] Eğer renklerin bu türden «duyusal-ahlâksal» etkiler yaratmaları olanaklı ise —ki budunbetim (etnoğrafya) bize bu etkilerin çok erken ortaya çıktığını göstermektedir—, o zaman kendi başlarına ele alındığında ayrışık nitelik taşıyan her iki bileşkenin arasındaki ilişkinin açık olması diye bir zorunluluk yoktur. Örneğin birçok toplumlarda matem renginin kara olduğunu biliyoruz; buna karşılık beyazı matem rengi diye kullanan toplumların sayısı da birincilerden az değildir. Ayrıca başka renkler de matemin duyusal-ahlâksal etkisini dolaysız olarak yaratabilmektedir. Goethe, *Renklerin Öğretisi* adlı yapıtında yalnızca tek renklerin ve bunların birbirini tümlemesinin (Komplementaritaet) etkisini incelemekle kalmaz; rengi kesin bir metafizik bütün saymaması açısından da Kant'ı çok geride bırakır. Goethe'ye göre önemsiz ayrıntılar, dahası boyanın üstüne sürüldüğü nesnenin yapısı, «ahlâksal» etkiyi tersine döndürebilir. Örnek olarak Goethe'nin sarı renk üzerine açıklamalarını anımsamak yeterlidir: «Küçük ve algılanması neredeyse olanaksız bir hareket, sarı rengin yarattığı güzel ateş ve altın izlenimini kirli bir şey karşısında edinilen izlenime, onur ve zevk izlenimini de ayıp ve tedirginlik izlenimine dönüştürebilir.»[40] Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: Tek tek renkler daha fizyolojik renklendirme evresinde kolayca ve doğrudan fizyolojik etki yaratmaz, ama bu renkleri kullanan halkın toplumsal gelişmesi doğrultusunda, değişik anlam yüklerine kavuşabilir. Gerçi sözü edilen renklerin doğal kompozisyon biçimi olan tümleme fizyolojik temellere dayanır; ama şu nokta da açıktır ki, toplumsal alışkanlıkların

---

39 Goethe: **a.g.y., Nr. 917.**

40 Goethe: **a.g.y., Nr. 771.**

ve ahlâkın saptadığı çağrışımlar, bu renklerin etkisinde gözden kaçırılmaması gereken bir önem taşır.

Bu dolaysız başlangıç tek başına ele alındığında ne denli çokyönlü dolaylı nitelikte olursa olsun, fizyolojik özü ne denli toplumsal kurallardan örülü bir yapı taşırsa taşısın, öztona ve resim yoluyla oylum biçimlemesine geçiş, yine de bir sıçrama niteliğindedir. Resim sanatının bu noktada üstlendiği toplumsal göreve, başka deyişle insana özgü bir dünyanın yaratılması görevine kısaca değinmiştik. Kaynağını bu görevde bulan biçim sorunları, yoğun bir bütünselliğin mimesis aracılığıyla yansıtılmasında kümelenir; bu durum da, biçimin tek tek tüm öğelerinin, özellikle bunlar arasındaki bağıntının, öğelerin dolaysız yalınlığını bütünün parçaları olarak tümüyle koruyarak ve eşzamanlı olarak çeşitli uyandırıcı etkilere dönüştürülmesi gibi bir görevi doğurur.

Hiç kuşkusuz bu yoğun sonsuzluğu geniş ölçüde belirleyen de toplumsal ve tarihsel koşullardır. Burada özetlenen kuralların içeriğini, niteliğini ve zenginliğini yaşamın kendisi belirler ve onları toplumsal görevin biçimsel bir programı niteliğiyle sanatçının önüne koyar. Demek ki bu kategori içersinde tarihsel açıdan bir yoksullaşma ya da zenginleşme, yoğunluk açısından bir azalma ya da çoğalma gerçekleşebilir. Eğer sanatın erken dönemlerindeki belli ürünleri ilkel vb. diye nitelendirerek geri çeviriyorsak ya da bu ürünlere ilişkin yaşantımız bizim için doyurucu olamıyorsa, bunun nedeni çoğunlukla sözü geçen ürünlerin bu süreç içersinde düşey bir çizgiyi izlemeleri, ya da özellikle o sırada içinde bulunulan zamanın, sanat yapıtında estetik bir varlık açısından önemli saydığı kuralları göz önünde tutmamalarıdır. Bundan ötürü de kendine özgü bir dünyanın yaratılması sürecinde resim sanatında, öztonun ve oylum biçimlemesinin yanı sıra, resim sanatının tarihinin daha geç bir döneminde bu dönüm noktaları açısından devrimci değişikliklerin nedenini oluşturacak daha birkaç görsel belirlenimin eksik

olması, daha önce sözünü ettiğimiz nitel sıçramayı engelleyen ya da yadsıyan bir durum değildir. Fizyolojik-süslemeci renk anlayışının karşısında bu sıçrama hiç kuşkusuz vardır. Çünkü Goethe'nin, renklerin duyusal-ahlâksal etkisi diye tanımladığı olguda da söz konusu olan, yalnızca çağrışımların (koşullu tepkelerin) toplumsal alıştırma sonucu gelişmiş bir türüdür; bu yüzden de böyle bir temel üzerinde renklerin bir kompozisyon içersinde birleştirilmesi, az çok doğrudan bir nitelikte olmak üzere, fizyolojik olarak belirlenmiş tümlemeye dayanmak zorunda kalmıştır. Süslemeye ilişkin kompozisyon sorunlarını incelerken, yalınlığa, —görece nitelikteki— dolaysızlığa ve soyutluğa değinmiştik. Nesnelerin öztonlarına kavuşmaları, bunun sonucunda da resim sanatı alanında nesnelerin özdeksel yapısı, sertliği ya da yumuşaklığı, ağırlığı, hafifliği gibi sorunların ortaya çıkışı, kompozisyon içersinde de —fizyolojik— doğal sınırın geri çekilmesine yol açar. Bir nesnenin özellikleri, o nesneyi biçimleyen renklendirmeyi belirginleştirdiği ölçüde, renklerin bir kompozisyon içersinde birleştirilmesi de o ölçüde karmaşık bir niteliğe bürünür, resmin bütünselliği içersinde erişebilecekleri en son uyum düzeyine giden yolun dolaylılığı o ölçüde artar; yine renklerin bir kompozisyon içersinde birleşmesi, sözü edilen belirginleşme ölçüsünde tümleme temeli üzerinde bir salt birleşmeden uzaklaşır. Görsel-duyusal içerikle, bu içeriğin resim yoluyla biçimlenmesi burada da koşullu tepkelerin geçerlilik alanını çok aşar, gözlemciden ve özellikle yaratıcıdan görsel-duyusal, bireşim yapmayı olanaklı kılan bir yetenek bekler; bu yetenek, bireşimsel kapsama yeteneği ve kesinlik bakımından kavramsallık düzeyine erişir, ancak bu düzeyi herhangi bir dolaysız biçimde aşkına dönüştürmez.

Şimdi somut açıdan ele alındığında her zaman değişik nitelik taşıyan, buna karşılık bizim üzerinde durduğumuz genesis sorununa benzer sayabileceğimiz bir duruma, söz

sanatındaki bir olguya çok kısa değinelim. Başka bağlamlar içersinde de belirtmiş olduğumuz gibi, birçok ilkel sözcük türetmeleri, bizim için görünüşte doğal ve resim gibi bir özyapıya sahiptir; bu sözcük türetme çabaları, örneğin renkler gibi duyusal izlenim bütünlerini kavram türünde bir sözcükle belirlemez, ama benzetme yoluna gider ve tasarıma dönüşen bir algılamanın düzeyinde etkin olur. Daha önce verdiğimiz örneklerde kara yerine «karga gibi bir şey» vb. denmiş olduğunu anımsayalım. Bu örnekleri verirken, sözsel anlatımın bu türünde «şiirsel» bir yan gören ve bu türü kavramsal kesinlikten yana olan daha sonraki dil karşısında savunmaya kalkışan, bir anlamda kültürel bir eleştiriyi amaçlayan romantik akıma karşı kalem tartışması yürütmüştük. Oysa gerçekte tam anlamıyla şiirsel niteliğini taşıyabilecek bir dil, ancak bu ilkel, dış ve iç dünyayı salt dolaysız, «doğal biçimde» yansıtan anlatım biçimi köktenci bir tutumla aşıldığı zaman doğabilir. Her sözcük, dolaysız duyarlığı yitirmek pahasına bile olsa, kavram düzeyine vardığında ve uyandırma tümce içersinde sözdizimi kurallarına göre birleşen sözcükler aracılığıyla, başka deyişle birbirleriyle uyum içersine konulmuş, birbirlerinin etkilerini karşılıklı olarak güçlendiren ya da frenleyen sözsel yansıtma imleri aracılığıyla gerçekleştirildiğinde, şiirsel dil de doğmuş olur. Sözdizimi ilkelerine göre bir bireşim içersinde birleştirilmiş bütünlerin bu türden «duyusal-ahlâksal» etkisinin, tüm öğelerinin uyandırıcı işlevinin çokyönlülüğü ile ayrılmaz bir eşzamanlılık içersinde bulunduğunun bilincine varırsak, o zaman biraz önce irdelediğimiz renk sorunuyla benzeşen estetik yan burada açıkça belirginleşir. Bu durum, sözcüğün, anlamının kavramsal açıklığa kavuşmasıyla kazandığı «düzyazı» karakterinin şiirsel yoldan ortadan kalkmasına yol açar; bu arada şiirsellik hiçbir şekilde sözcüğün ya da tümcenin düşünce içeriği açısından taşıdığı kesinliği ve açıklığı yok etmez. Bu kesinliğin ve açıklığın korunması,

bu tür bütünselleri estetik anlamda bütünseller düzeyine yükselten çokyönlü anlamlar ve anlam bağıntılarının dizgesi içersinde yer alan motiflerden biridir. Burada hiçbir zaman unutulmaması gereken bir nokta vardır: Dilsel uyandırma araçları içersinde, Goethe'nin halk şiirinin «özdeyişsel yanı» diye nitelendirdiği öğe, yani ancak varlığı kesinlikle gerekli olanı içeren, çoğu kez dış görünüş açısından tanıma yaklaşan anlatım küçümsenemez bir rol oynar. Demek ki yalnızca sözcüğün kavram karakterinin duyusal algılamalara ilişkin bir uyandırma imine geri dönüştürülmesiyle yetinilmemektedir; gerçi bu da olmaktadır, ancak mantıksal-nesnel anlam içeriğinin korunması gibi, bu da çeşitli öğelerden yalnızca biridir. Ancak bütün bu etkenlerin bir araya gelmesi, başka deyişle tek tek her sözcüğün, sözcükler arasında sözdizimi ilkelerine göre yapılmış her birleştirmenin, gerek tek tek tümceler içersinde, gerekse birleşik tümcelerdeki her mantıksal-ritmik, resimsel-plastik nitelik taşıyan bireşimin çokyönlü işlev yükü, anlamlar ve duygular uyandıran sesin yeni bir araçsızlığın düzeyine çıkarılmış olan organik birliği, artık geleneksel nitelik almış boş kılıfların sözcüklerden sıyrılıp çıkartılması ve böylece sözcüğe özgün, gerek düşünce, gerekse duyu açısından aynı tazelikteki anlamının yeniden kazandırılması vb. gibi etkenlerin birleşmesi, belli bir sözcük örgüsünü oluşturabilir. Belli bir sözcük örgüsüyle anlatılmak istenen, uyandırıcı etkisi —en kısa şiirde bile— kendine özgü, gerek içeriksel, gerekse biçimsel (sözsel) yapısı bakımından kendine özgü bir dünya yaratabilen bir sözcük örgüsüdür.

Demek ki dilin —zorunlu olarak mantıksal açıklıktan ve kesinlikten yana bir eğilim gösteren— gelişmesinin duyusal etkileme gücünü zayıflatacağı yolundaki sav, tümüyle geçersizdir. Gelişmiş toplumların günlük yaşamında bu zayıflamaya hiç kuşkusuz geniş ölçüde raslanır; çünkü bu toplumlarda dil çoğu kez salt bir uygulayımsal iletişim aracının

kalıbı içersinde donup kalmış, bundan ötürü de geniş ölçüde şemalaşmıştır. Yine kuşkusuz olan bir nokta da şudur: Bu gibi durumlarda şiir dilinin de bir klişeleşmeye doğru yolundan saptığı ya da sorunsalın kökenlerine inemeyen, salt soyut bir nitelikle gelişmenin karşısına dikilen bir süreçten ötürü her yerde belirtilerin tersine döndüğü, eskimiş kalıpların yerine aranılan kalıpların konulduğu ender değildir. Burada da bu tür gerilemelere yalnızca değinmekle yetinebiliriz; çünkü yazınsal dilin gelişmesinin dünya tarihi boyunca izlediği yol, bir dünya yaratmanın yukarda ana çizgileri verilen biçimi içersinde, giderek artan bir çokseslilik temeli üzerinde ilerler. Bağlamlardan doğan anlamlarla, ritmik, sese ilişkin, betimsel vb. etkilerin uyandırılmasındaki giderek artan çokyönlülük sözünü ettiğimiz çokseslilığı oluşturur. Bütün bunların bireşimi, insanların toplumsal yaşam içersinde giderek daha karmaşık nitelik kazanan nesnel bağıntılarını ve bu bağıntıların ruhsal dünyadaki yansımasını dile getirir. Ancak içeriğin ve buna bağlı olarak da bu içeriği anlatmaya yarayan araçların giderek karmaşık nitelik alması karşısında, yazınsal dilin yalınlaştırıcı ve bireşim içersinde yeni bir araçsızlık yaratıcı karakterine gereğince önem vermemek, tarihsel koşullar doğrultusunda oluşmuş ve oluşmakta olan estetik konumun ters yorumlanması anlamına gelir. En günlük nitelikteki büyük duygular özellikle bu türden olan, giderek daha çok işlenen bağlamlar içersinde en yüksek yalınlık düzeyindeki anlatıma kavuşabilir ve görünüşte eskimiş, alışılmış sözcüklerle deyimler yeni, önemli davranış biçimlerinin taşıyıcısı olabilir, bu davranış biçimlerini —günlük sözcük biçimleri içersinde— yazınsal doğrultuda, başka deyişle dünyalar yaratarak biçimleyebilir.

Bu açıklamalarla sanat yapıtının yapısının en önemli noktaları hiç olmazsa kaba çizgileriyle belirtilmiş ve estetiğin günlük yaşamdan en geç ne zaman çözüldüğü şimdiye değin olduğundan daha açık biçimde saptanmış olmaktadır.

Asıl önem verilen nokta ise, estetiğin doğrudan doğruya kendisine giden yolu bulduğu ve bağımsız bir oluşum niteliğiyle nesnelleştiği bu sürecin yönünü aydınlatmak olmuştur.

Şimdiye değin anlatılanların tümünü özetleyebilmek ve türeyimsel (genetisch) açıdan bir adım daha ileri götürebilmek için, şu anda irdelemekte olduğumuz sorunun bakış açısından geride bırakılan yolu kısaca bir kez daha gözden geçirelim. Gerçekliğin öykünme yoluyla yansıtılmasının dünya yaratmasına ilişkin son araştırmalarımız, bizi belli kompozisyon sorunlarına götürdü. Bu sorunlar karşımıza önce en yalın ve ilkel biçimde, başka deyişle çeşitli nesnelerin yansıtmalarının, biçimlenmiş bir dünyanın yaşanabilir ve yaşantılara kaynaklık eden birliği içersinde birleştirilmesi olarak çıkar.

Demek ki söz konusu olan şudur: Gerçekliğin —çoğu kez bilincinde olunmaksızın gerçekleştirilen— estetik yansıtılmasına ilişkin, dünyadan yoksun ve büyüsel kılıfların içine gizlenmiş iki akım, tek tek nesnelerin mimesis'i ile soyut süsleme bir noktada karşılaşmakta ve belli bir bireşimsel birliğin düzeyine ulaşmaktadır; bu akımların çözümlemesini daha önceki gözlemlerimiz sırasında yapmıştık. Sanat tarihi ve estetik alanında sık sık yapılageldiği gibi, sanat yaratısının tek tek akımları devimsel varoluşlar[41] olarak birer tapıncaka dönüştürüldüğü takdirde, böyle bir düşünce de doğruluğunu tümüyle yitirip şematik bir karakter alır. Duruma bu açıdan bakılırsa, o zaman ilkel mimesis ile salt süsleme, birbirini köktenci bir tutumla dışarda bırakarak birbirinin karşısına dikilir ve bunların bir bireşim içersinde bir araya gelebilmeleri, ancak kuramsal bir Salto mortale (ölüm atlayışı) ile sağlanabilir. Oysa biliyoruz ki, gerçek in-

---

41 «varoluş» diye çevirdiğimiz Almanca «Entitaet» sözcüğü, felsefede özün karşıtını, bir şeyin ne olduğu ve nasıl olduğu gibi sorulara karşılık aramaksızın, yalnızca o şeyin «varlığını» dile getirmektedir. **(Ç.N.)**

sanın gerçek dünyasında bu tür tapıncaklaştırılmış (fetişleştirilmiş) saptamalar ancak düşlemde varolabilir. Sanat eğilimi diye adlandırdığımız olgu, kaynağını her zaman insanın günlük yaşamının gerçekliğinde bulur; ağırlık noktasını taşıyan çaba, başka deyişle böyle bir eğilimin gerçekliği uyandırıcı biçimde yansıtması, içerik açısından gizemli bir «sanat isteği»nin ürünü değildir. Sözü edilen çaba, belli bir zamanda geçerli olan ve günlük yaşamda bilinç yoluyla algılanan gerçekliğin biçimi içersinde belirginleşir. Bunun sonucunda ortaya çıkan gereksinimler, olumlu görünüş biçimleri açısından bulanık ve sınırları belirsiz niteliktedir; günlük yaşam içersinde yer alan insanlar, ancak birtakım kuraldışı uç noktalarda şu ya da bu biçimde dile getirebilecekleri bu gereksinimler, içerikleri kesinlikle belirlenmiş yönelimlerin taşıyıcısıdır.

Resim sanatının —tarihsel akış içersindeki tüm değişimlere karşın varlığını koruyan anlamda— kaynağı, ilke olarak öykünmeci eğilimlerle süslemeci eğilimlerin karşılaşmasında ve birleşmesinde bulunabilir. Sanatın gelişmiş olan bir yönü, yine gelişmiş olan bir başka yönünün karşısına çıktığı sürece, bu konumun çelişkili yanı görünüşte ortadan kaldırılması olanaksız bir nitelik taşır; sözü edilen çelişki, ancak belli bir gereksinim çıkış noktası olarak alındığı takdirde giderilebilir. Bu gereksinim, kaynağını insanların yaşamındaki toplumsal ve tarihsel değişimlerde, insanlar arasındaki ilişkilerde ve ilgili toplumla doğa arasındaki alış-verişte bulur. Tamamlanmış biçimleme sürecinin saptaması içersinde başka öğeleri dışarda bırakan bir karşıtlık olarak belirginleşen olgu, günlük yaşamın gereksinimlerince doğrudan doğruya yine yaşamın bir öğesine ve devinimine dönüştürüldükten sonra, bu kez yapısında hiçbir çelişki taşımaksızın günün koşullarının oluşturduğu yeni bir gereksinim niteliğiyle ve yeni bir bütünlük içersinde ortaya çıkabilir. Bu tür süreçler, gerçekliğin estetik yoldan yansıtılmasıyla günlük yaşam ve

günlük düşünce arasındaki canlı ve verimli karşılıklı ilişkiyi açıkça sergiler. Dünyayı kendine özgü araçlarla yeniden üreten sanatın böylece eriştiği biçimleme, gerek bireysel gerekse toplumsal varlığı, günlük yaşam içersindeki insanların kendi araçlarıyla yapabileceklerinden çok daha üstün bir açıklık ve bilinç düzeyine çıkarır. Bu etki, birbiriyle çok sıkı bağlı iki yönde belirginleşir: İlk olarak sanatsal biçim oluşumunun alıcı açısından, başka deyişle günlük yaşamın insanı açısından bir yaşantıya dönüştürdüğü uyandırıcı izlenim, içeriksel bir olguya dönüşür; sözü edilen yaşantı ne denli yoğun olursa, dönüşme de o denli güçlü biçimde gerçekleşir. Sanat yapıtının uyandırıcı yansıtmasıyla genel nitelikte yaşanılabilir kıldığı yeni gerçeklik, bir önceki tümcede sözünü ettiğimiz durumun sonucunda günlük yaşamın bir öğesi olur. Bu öğe, zenginleştirici, ufukları genişletici, algılama yeteneğini yaşamın yeni olgularını ve bağlamlarını kapsayabilecek bir düzeye vardırıcı bir öğedir.. Ancak öte yandan içeriksel gerçekliğin önceliği yüzünden, yeni biçimlerin günlük gerçeklik üzerindeki dolaysız ya da dolaylı etkisini gereğince göz önünde tutmamak, onaylanması olanaksız bir yalınlaştırmaya gitmek anlamına gelir. Günlük yaşamın insanı gözlemlerinin ve bu gözlemleri bir düzene koymanın biçimlerini, olgularla olguların ilişkileri arasında bağıntı kurma yöntemini geliştirmediği takdirde, yeniyi alabilme yeteneğinin daha yüksek bir düzeye vardırılması da olanaksızlaşır.

Süslemeyi incelerken, süslemenin gelişimini erken tamamladığını ve sonraki etkilerinin de görece nitelikte olmak üzere, geçerliliğini her devirde koruduğunu daha önce belirtmiştik. Ayrıca süslemenin türünün ve taşıdığı çekiciliğin, nesnel gerçeklik üzerinde düşüncenin ilk kez görkemli biçimde egemenlik kurmasıyla, nesnel gerçekliğin görüngülerinin geometri tarafından yasal bir düzenlemeye sokulmasıyla ilgili olduğundan da söz etmiştik. Burada yalnızca in-

sanlığın gelişmesinin binlerce yıl sürmüş bir dönemi değil, ama aynı zamanda bu dönem içersindeki belki de en önemli dönüm noktası söz konusudur; bu dönüm noktası, toplayıcılıktan üretim dönemine geçişi belirler. Böyle bir dönüm noktası söz konusu olduğundan ötürü de, sözünü ettiğimiz etkilerin uzun süreli olması bir zorunluluktur. Üretim, başlangıçta çok düşük bir gelişme çizgisini izlemiş olabilir; ancak bu çizgi ne denli düşük bir düzeyde bulunursa bulunsun, artık nitel bir atılım gerçekleşmiş demektir. Bu atılım er geç insanlığın tüm özdeksel ve tinsel kültürünü etkiler ve sonunda o kültürün sürekli temelini oluşturur. Düzenleme ilkelerinin, doğa üzerinde kurulan yeni egemenliğin bir yansıtması ve aynı zamanda da bu egemenliği destekleyen bir öğe olarak ortaya çıkması, giderek daha ön plana geçmesi, büyünün ve dinin bağlarından giderek daha çok kurtulan dünya görüşlerinin yapıcı öğelerine dönüşmesi, estetik açıdan süslemenin uzun süreli, adeta bir tekel kurmuş etkinliğinde belirginleşir. Mimesis'in avcılık çağına ait kalıntıları, büyük bir olasılıkla belli bir sürekliliği kanıtlamaz; başka deyişle bu kalıntılar, eski bir dönemin kuraldışı nitelik taşıyan, bir kez daha yinelenmesi olanaksız edimlerinin bir uzantısı değildir. Gordon Childe, yeni oluşuma geçiş konusunda haklı olarak şöyle der: «Yeni beslenme araçlarını üreten ekonomi düzenini, böyle parlak anılar bırakmamış olan başka toplumlar yarattılar.» Childe yine doğru olarak öykünmeci-gerçekçi doruk noktasının Avcılık Çağı'nda da sürekliliğini korumuş olamayacağına dikkati çeker. Buzul Çağı'ndan sonra betimleme, geleneksellığe doğru eğilim gösterir: «Artık sanatçının ereği, belli bir geyiği yansıtmak ya da en azından buna ilişkin bir izlenimi uyandırmak değildir; bu evrede sanatçı, elden geldiğince az çizgilerle yetinir. Bu çizgilerin amacı, izleyiciye karşısındakinin bir geyik olduğunu anlatacak özellikleri yansıtmaktır.»[42]

---

[42] Gordon Childe: **Man Makes Himself** (Kendini Yaratan İnsan), Londra 1937, s. 72 ve 73.

Yeni oluşumun yerleşmesi, doğal olarak bu yönde daha güçlü bir etki gösterdi. Scheltema, haklı olarak «görülen bellek imgesinden, salt bildirimle, söz konusu nesneleri tanıtmakla yetinen, kurgu ürünü 'düşünce imgesi'ne geçiş»ten söz eder.[43] Scheltema bunun yanı sıra, güneyde gelişen plâstik sanatların Kuzey Avrupa'ya geldiğinde «neredeyse bir hiçle karşılaştığını» kanıtlamaya da çalışır; «başlangıçtaki öykünmeden sonra yabancı figüratif biçim, imgeden yoksun, geometrik bir şemanın donukluğuna varana değin doğallıktan uzaklaştırılır.»[44] Bu tür saptamaların bizim için özel bir değeri vardır; çünkü bu saptamalar, ilkel tarımcıların ve hayvan yetiştiricilerinin kültürlerinde gerçekliğin soyut geometrik, süslemeci biçimde yansıtılmasının ne denli köklesmiş olduğunu göstermektedir. Bu insanların, daha gelişmiş kültürlerin ürünü olan sanat yapıtlarıyla karşılaşmaları bile durumda bir değişiklik yaratmaz; günlük yaşam uygulamaları, yabancı yapıtlarda dile gelen mimesis'i adeta içgüdüsel bir eylemle geri çevirir ve bu mimesis'i kendi estetik gereksinimlerinin kalıbına sokar; başka deyişle mimesis, yeniden soyut süslemeye dönüşür. (Verdiğimiz bu olumsuz örnek de, günlük yaşamdaki yapı ve gelişme eğilimiyle, bunların doğrultusunda gelişen sanat akımları arasındaki bağıntılara ilişkin daha önceki açıklamalarımızı desteklemektedir.) Ancak Scheltema, gelişmenin bu evresini, aşağıdaki açıklamalarıyla mutlak bir örnek olarak biçemleştirmekle, tek tek olgulara ilişkin saptamalarının doğruluğunu rayından çıkarmaktadır: «Süslemenin, nesneye kendine özgü bir bağlılık göstermesinden ötürü ancak ilke olarak soyut ve geometrik nitelik taşıyabileceği ilerde daha açık olarak belirginleşecektir. Ancak bir saptamayı hemen şimdi yapabilme olanağı vardır: Eski Kuzeyin süslemeciliği verdiğimiz nedenlerden ötürü hiç-

---

[43] Scheltema: **Die Kunst der Vorzeit,** s. 72.

[44] Scheltema: **a.g.y.,** s. 87.

bir zaman doğayı betimleyici nitelik taşımış olamaz; simgeselliği de ancak pek ender durumlarda düşünülebilir.» Öte yandan Scheltema'ya göre bu durum, öykünmeci gerçekçiliği, özellikle Antik Çağ'ın gerçekçiliğini estetik açıdan küçümseme zorunluluğunu doğurmaktadır: Yapılması gereken, organik olarak büyüyen ve gelişen, alçak düzeydeki bir kültürün, daha yüksek düzeydeki bir kültürün (birincisinde, bu yüksek düzeydeki kültürün toplumsal ve dolayısıyla da estetik temelleri henüz eksiktir) etkileri karşısındaki tarihsel bakımdan anlaşılabilir direnişinden, yüksek düzeyde bir «Cermen» sanat ilkesi türetilmesidir. Scheltema'ya göre, «burada, yani bu salt süsleme karşısında da belli koşullar altında rahatlıkla güneyin 'insanbiçimciliğinin' yadsınmasından söz edilebilir.»[45] Burada belirginleşen tarih felsefesi, tutarlı biçimde sonuna değin götürülür. Chamberlain ve Spengler'den bu yana egemenliğini sürdüren büyük modaya uyularak, «tarihsel akışın Antik Çağ, Ortaçağ ve Yeniçağ gibi anlamsız bölünüşüne karşı» saldırılır. Bundan çıkarılan sonuç da şu olur: Ortaçağ sanatı ile tarihöncesinin sanatı arasında doğrudan bağıntı vardır. Bu sonuç, yalnız Antik Çağ'ın oynadığı rolü hiçe indirgemekle kalmaz, ama Ortaçağ'ın öykünmeci ve gerçekçi eğilimlerini de keyfi bir davranışla yadsır.

Moda niteliğini kazanan bu türden tarih felsefeleri, daha önce eleştirisini yapmış olduğumuz Worringer'in felsefesi gibi, sanatın en önemli gelişme olgularını bulandırır ve karıştırır. İrdelediğimiz durumda ise bulanıklaşan ve karışan, gerçekten gelişmiş, dünya yaratan mimesis sorunu, başka deyişle sanatın sanat olarak gerçekten doğumu olgusu olmaktadır. İlkel köylü toplumlarının süslemeciliği, bu toplumların üretim düzeyinin organik bir ürünüdür. Dünya tarihi açısından bakıldığında, sözü edilen süsleme sanatı, doğal mimesis'in kuraldışı elverişli koşullar içersinde gelişen baş-

[45] Scheltema: **a.g.y.**, s. 101.

langıçlarından daha yüksek bir düzeydedir; çünkü bu süslemecilik —temelini oluşturan daha yüksek üretim düzeyinin gereği—, birlik, düzen, hiyerarşi, aynı düzeyde yer alma ya da birbirine bağlı kılma gibi sorunları hem ortaya atabilir, hem de bu sorunlara çözüm getirebilir. Böylece de yalnızca yüksek düzeyde ürünler yaratabilmekle kalmaz, bunun yanı sıra geleceğin tüm sanatları açısından yitirilmesi olanaksız bir değer taşıyan ilkeler de getirir. Şimdi önemli olan, bir noktanın —ki, Worringer, Scheltema ve onlara yakın yazarlar, her biri kendine özgü biçimde olmak üzere, bu noktaya karşı çıkmışlardır—, açık seçik saptanabilmesidir: İnsanlık nesnel olarak, ekonomik ve toplumsal açıdan bu ilkel tarımı ve hayvan yetiştiriciliğini geride bırakmış, bu yüzden sanat alanında da soyut düzenleyici ilkenin yerine somut düzenleyici ilkeleri koymak zorunda kalmıştır. Bu, herhangi bir felsefe tarafından sanata karşı ileri sürülmüş bir istem değildir. Burada söz konusu olan daha çok son derece yalın ve önyargıdan arınmış bir gözlemin kolayca saptayabileceği bir yaşam olgusudur. İlkel yaşam, yaşam olarak az sayıda düzenleyici ilkelerle de yetinebilir. Böyle bir toplum içersindeki yaşam, insanların gerek birbirleriyle, gerekse somut toplumla olan ilişkileri, bu ilkkomünizm evresinde henüz iç sorunsallardan uzaktır. Toplum ile doğa arasındaki alış-veriş çok yalın bir düzeyde olup, doğa üzerindeki egemenliğin kapsamı da gerek dış, gerekse iç bakımdan çok sınırlı bir alana ilişkindir. Bundan ötürüdür ki, soyut olan, buna karşılık soyut geçerlilik alanı içersinde mutlak ve yanılmaz olan geometrik ilke, sanat alanında da gerek sanat yaratısını, gerekse sanattan tad almayı binlerce yıl boyunca etkileyebilecek denli güçlü bir anlam ve önem kazanabilmiştir. Toplum içersinde ancak çalışmanın tümel nitelik kazanmasından sonradır ki, ritmin (ritmin yanı sıra simetri ya da orantının) yaşamın tüm dışlaşmalarını kapsayan bir güce eriştiği düşünülürse, tarihsel akış içersinde

dünyadan yoksun mimesis'in, dünyadan yoksun süslemenin ve dünya yaratan sanatın birbirini görünüşte şaşırtıcı biçimde izlemesinin nedenleri de açığa çıkar. Avcıların ve toplayıcıların yaşamında, ritmin dans açısından taşıdığı büyük öneme karşın, yukarda sözü edilen güç henüz eksiktir; ritm, kapsamının genişlemesine karşın uzun bir süre boyunca soyut içerikli kalmayı sürdürür. Gerçek nesne ilişkilerini de ritmik bir düzen içersinde, simetriye ve orantıya göre öykünme aracılığıyla yeniden yaratma olanağını ancak çalışmanın tümel düzeye varması sağlar.

Özellikle bu Cilalıtaş Çağı toplumunun temelinde sürdürülebilir ve daha yüksek düzeye çıkarılabilir bir üretim biçimini geliştirmiş olması, toplumun, en azından belli yerlerde ve belli zamanlarda sürekli olarak bu evreleri geride bırakması zorunluluğunu doğurmuştur. Gordon Childe haklı olarak bir yandan bir «Cilâlıtaş Çağı devrimi»nden söz ederken, öte yandan bu temel üzerinde zorunlu olarak ikinci bir devrimin, kendisinin deyişiyle «kentsel bir devrim»in gerçekleşmiş olması gerektiğini belirtir. Bu ikinci devrimi birincisinden ayıran en önemli yan şudur: İkinci devrim birincisi gibi toplayıcılar açısından yeni bir başlangıç anlamını taşımaz, fakat gerçekleştirdiği nitel atılım ile aynı zamanda eski oluşumun sürdürülmesi ve geliştirilmesi anlamını içerir. Bu noktada bizi ilgilendiren, günlük yaşamda bu temel üzerinde doğan yeni gereksinimlerdir; başka deyişle yeni toplum tarafından sanattan istenen ve beklenilenlerdir. Bir yandan en önemli olgu, ilkkomünizmin çöküşüdür: İlk toplum biçimi dağılır ve toplum ile o toplumu oluşturan bireyler arasındaki çelişki sorunu, kaynağını doğrudan yaşamın kendisinde bulur. Daha önce Marx'a yollama yaparak, bu köklü değişimin içerik ve biçiminin, yapısının ve gelişmesinin vb. çok değişik yollardan geçebileceğini belirtmiştik; bu konuda özellikle gerek Yunanistan'la Mısır, Önasya vb., gerekse bunlarla Cermen toplumları arasındaki fark büyük ve yön

verici önem taşır. Gözlemlerimiz açısından Yunan Antik Çağı'nın en önemli yanı şudur: Toplum ile bireyler arasındaki uyuşmaz çelişkilerden (antagonistische Widersprüche) oluşan bir dizgenin ancak bu dönemde tam ve bu sorunlar bütününün tüm belirlenimlerini kapsayan bir gelişme düzeyine vardığı görülür.[46] Bu nokta, Homeros'un destanlarını, doğunun benzer yazın türlerinden ayırır ve bu durum özellikle trajedinin bir tür olarak gelişmesinde belirginleşir. Aiskhilos'ta ikinci oyuncunun diyalogunun eklenmesi, oyunda diyalektik ilkesinin ve diyalog öğesinin öykünme aracılığıyla bir dünya yaratmanın temeline dönüştüğünü biçimsel ve sanatsal açıdan dile getirir. Genellikle bilinen bir olgu, başka deyişle tümüyle yeni olan bu sanat türünün içeriğini, hiç olmazsa başlangıçta, eski kabile toplumunun yıkılmasından doğan yeni ile bu yeni sanat türünün kendi kaynağı arasındaki çekişmenin oluşturması, şimdiye kadarki açıklamalarımızı desteklemektedir: Dün ile bugün arasındaki çelişki, bugünün bu tür savaşımların bir sonucu olan özyapısı, insanın dünyasına ilişkin tümüyle yeni bir anlayışı dile getirir. Oyun türünün yeni biçimi, başdöndürücü bir tempoyla değişime uğrayan toplumsal gerçekliğin sanata yüklediği görevin yerine getirilmesinden başka bir şey değildir.

Dünya yaratan bir sanat türü olan oyun türü, ancak kendi kendisinin kamu olarak bilincine varmış bir toplumsal evrenin ortamında düşünülebileceğinden, bu türün doğumuna katkıda bulunan oluşumsal (genetisch) bağlamları anlayabilmek de kolaydır. Buna karşılık resim sanatının daha önce araştırmış olduğumuz oylum yaratmasında ve buna bağlı

---

[46] «Uyuşmaz çelişki» terimi, dilimizdeki bir kavram kargaşasına eğilmeyi zorunlu kılmaktadır. Dilimizde, özellikle günlük dilde, karşıtlık ya da karşıolum (Gegensatz) ile çelişki ya da çelişme (Widerspruch) kavramları çoğunlukla birbirine karıştırılır. Bu konuda geniş açıklama için bak. Orhan HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Ansiklopedisi**, «Çelişki» ve «Karşıtlık» kavramları.

olarak da dünya yaratmasında durum biraz daha güçtür. Çünkü burada ortaya çıkışı söz konusu olan gereksinimler, kökenlerini çok daha geniş ölçüde günlük insanın özel yaşamında bulan, bu nedenle de kamu yaşamının açık seçik ortada bulunan olguları kadar kolaylıkla saptanamayacak gereksinimlerdir. Bu duruma karşın yine de birkaç noktaya değinmeye çalışacağız. İnsanoğlunun mağaralara sığınmasından kentlerin kurulmasına uzanan uzun süreç içersinde yaşamın giderek daha güvenlik altına alınması, buna bağlı olarak da insanoğlunun boş zamanının ve kültürünün giderek artması, altında barınılan çatının süslü bir eve dönüştürülmesi sonucunu doğurur. (Burada günlük yaşamın gereksinimlerinden söz ettiğimizde, bunu hemen hiçbir kuraldışılık tanımaksızın artık çizgileri açıkça belirginleşmiş olan egemen ve sömürücü sınıflar açısından yapmaktayız.) Konutun çevresinde insanlar tarafından önceleri yalnızca *seçilen,* sonraları ise özellikle *yapılan* doğa parçaları belirir; bu parçalarda dile gelen doğa artık o denli egemenlik altına alınmış durumdadır ki, bu parçaları insanların yaşantılarının, duygularının vb. taşıyıcısına dönüştüren öğe egemen rolü oynamaya başlar (korular, bahçeler vb.). Homeros'un zamanında en görkemli bahçeler bile bir yarar amacına hizmet etmiş olabilir[47]; ancak Homeros'un betimlemeleri, insanların bu bahçelerle olan ilişkilerinin salt onlardan semere elde edebilmeyle sınırlanmamış olduğunu ortaya koymaktadır; bu bahçeler pek çok yaşantıyı uyandırmak gibi bir işlev de yerine getirmekteydi. Tanrılara ya da kahramanlara adanan koruların etkisi açısından durum daha da belirgindir; uyandırılan duyguların içeriğinin dinsel nitelikte olması, bu durumda bir değişiklik yaratmaz.

Bu türden daha pek çok olgu sayabilme olanağı vardır.

---

[47] M. L. Gothein: **Geschichte der Gartenkunst** (Bahçe Sanatının Tarihi), Jena 1926, c. I. s. 7.

Bizim amaçlarımız açısından ise şu saptamayı yapmak yeterlidir: İnsanlar belli bir kültürel aşamada, somut ve nesnelerle dolu mekânlardan, bu mekânları kendi doğal ve sürekli çevreleri sayarak tat almaya başlamaktadırlar; bu mekânların görsel yoldan egemenlik altına girmesi karşısında, istediğince süslemeci nitelik kazanmış olsun, salt geometrinin uyandırıcı anlatım olarak güçsüz kalması gerekir. Bu tür tapınakların, sarayların, koruların düşlem gücünün çabaları açısından kahramanlara, tanrılara, yarıtanrılara vb. ilişkin mistik anılarla dolu olduğu, yine kahramanların, tanrıların ve yarıtanrıların yaşamına ait olup da yukarda sayılan yerlerle arasında ilişki kurulan olayların, örneğin bir korunun uyandırdığı etki içersinde yer aldığı düşünülürse, bir önceki tümcede üzerinde durulan durum daha da açıklıkla ortaya çıkar. Günlük yaşamın bu türden ve benzeri tinsel olguları, günlük yaşam tarafından resim sanatına karşı ileri sürülen ve bizim irdelediğimiz isteme kaynaklık eder. Bu istem, somut bir mekânın öykünme yoluyla yansıtılmasına ilişkin olan istemdir; bu somut mekân, yine somut nesnelerle dolu olacaktır; aynı mekân bir yandan biçimleri ve nesneleri öyle kapsayacaktır ki, sözü edilen biçimler ve nesneler bu mekân içersinde kendi varoluşlarına tek uygun düşen yere kavuşmuş olacaklardır. Öte yandan da izleyici, yine aynı biçim ve nesneleri, insanın kendi dünyasının görünür kılınmış yansıması olarak algılayabilecektir. Ancak yukarda ana çizgileri verilen ve sözünü ettiğimiz türden istemlere kaynak olan gereksinimler, öykünmeci betimlemenin mekânı süsleyici bir özyapıda olmasını gerektirir. Başka deyişle öykünmeci betimleme yalnızca somut ve canlı bir mekânı yansıtmakla kalmaz; betimlemenin bir işlevi de gerçek ve somut bir mekânı canlandırmak, onu daha insana özgü bir dünyaya dönüştürmektir.

Her iki istemler bütününün kendiliğindenliği, burada oluşan yeni görsel ve sanatsal nitelikteki bireşimin önemli çiz-

gilerini de belirler; başka deyişle resim sanatı alanında ikiboyutlulukla üçboyutluluğun birbirinden ayrılmazlığı, böylece belirlenmiş olur. Bir an daha önceki açıklamalarımızı anımsayalım: Eskitaş Çağı'nın son derece gelişmiş düzeydeki öykünmeci resim sanatında ikiboyutluluk söz konusu değildi. Mağara resimlerini görenlerin tümü, betimlemenin, resmin yapıldığı duvarı hiç göz önünde tutmadığı olgusuna dikkati çekerler. Çabaların yalnızca ve yalnızca öykünmeci bir konunun öznelliği üzerinde toplanmış oluşunun iki olumsuz sonucu vardır: Resmin ikiboyutluluktan yoksun oluşu, aynı zamanda betimlenen nesne ile mekândaki öteki nesneler ve herhangi bir somut mekân arasında bağıntı kurulmasını da engeller. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, bu türden bağıntılardan yana zengin bir çoknesneliliğin oluşmaya başlamasıyla birlikte tekil bireyleşme denen mucizenin de son bulması ve birbirine bağlı biçimlerin süslemeci bir yalınlığa, soyutlamaya yaklaşımları hiç kuşkusuz salt raslantı sonucu değildir. Geçmişin diğer uç noktası olan süslemeye gelince, o da üçüncü boyutu tümüyle ortadan kaldırır; üçüncü boyut kabartma türünden bir işleme yüzünden fiilen varolsa bile, görsel ve sanatsal etki açısından bu boyutun varlığı söz konusu değildir. Betimlenen nesneler öykünmeci kapsamdan yoksun olup, bir gizli yazının zorla anlaşılabilen şifreleri niteliğindedir; kural olarak —yine daha önce görmüş olduğumuz gibi— bağıntıların, betimlenenin nesnelliğinden kaynaklanmadığı göz önünde tutulursa, durumun böyle olduğu daha da iyi anlaşılır.

Üzerinde durduğumuz biçim ve içerik bütününde, salt öykünmeci sav ile salt süslemeci karşısavdan oluşan bir bireşim bulmak, hem kolay, hem de idealist nitelikte bir diyalektik yöntemin doğrultusunda doğru olurdu. Gelgelelim gerçekliğin diyalektiği, böyle bir şemanın yansıttığından çok daha karmaşık bir yapıdadır. Anlattığımız değişik sanatsal yönlerle, bunlara uygun düşen yapıt yapılarının kaynağını

birbirinde bulmadığını, ama karmaşık bir tarihsel gelişmenin estetik yansıtmaları ve anlatım biçimleri olduğunu görmüştük. Bu olgu, şimdi incelemekte olduğumuz durum açısından daha çok geçerlidir. Çünkü incelediğimiz durumda söz konusu olan, toplumsal yaşamın öncel bir devinimi, ekonominin devinimi değil, üstyapıda bir devinim söz konusudur. Hep kanıtlamaya çalıştığımız gibi, bu üstyapı içersinde her değişiklik temel ekonomik değişikliklerden kaynaklanır. Mimesis'in oluşması ile Eskitaş Çağı arasında tarihsel bir bağlam yoktur; yeni yaşam koşullarının bir ürünü olarak kendiliğinden gelişen mimesis, nitel açıdan da Eskitaş Çağı'nın bir uzantısı sayılamayacak denli bu dönemden farklıdır. Öte yandan süslemeci ilkenin alınması da yeni bireşim içersine bir öğenin hiç değişmeksizin alındığı anlamına gelmez. Burada söz konusu olan durum daha çok şudur: Uzun bir geçmişe dayanan ve uyandırıcı görselliğin bu düzenleme ilkesinin uygulanmasından edinilmiş olan sanatsal deneyimler, yine nitel açıdan değişikliğe uğramış bir biçimde yeni sanatsal dünya görüşünün önemli öğelerine dönüşmüştür.

Kısaca şöyle denilebilir: Bu öğeler dünyadan yoksun bir süslemede sanatsal düzenlemenin yön verici nitelikteki ilkeleriydi. Tümelliğe yönelik bir mimesis'in yeni bağlamı içersinde ise yön verici düzenleyici ilkelerin de öykünmeci karakter taşımaları gerekir; söz konusu tümelliğe yönelik mimesis içersinde yalnızca betimlenen nesneler değil, bunların birbirleriyle ve gerek kendilerini çevreleyen, gerekse doldurdukları mekânla olan bağıntıları da artık soyut geometrik kategorilerle belirlenemez, ya da ancak ikinci derecede önem taşıyacak biçimde belirlenebilir. Burada sözü edilen mekân, karmaşık karşılıklı bağıntılar dizgesinin etkisiyle somut uyandırıcı nitelik kazanmış, duyusal açıdan bireyselleştirilmiş bir mekândır.

Tümelliğe yönelik bir mimesis'in yeni bağlamına ilişkin olarak söylediklerimizi şöyle de belirtebiliriz: Gelişmenin

ana akışı içersinde bir kompozisyon oluşmaktadır; bu kompozisyonun ilkeleri, biçimlerin ve nesnelerin üçboyutlu birlikteliğinden, bağıntılarının türünden (örneğin Michelangelo ya da Rembrandt'da değişik görünümde olan dramatizm, ya da Raffael'de sık sık raslandığı gibi bir temsil işlevi vb.) türetilebilir. Bu ilkeler daha başlangıçlarda gelişmiş estetik öğenin fizyonomisini taşır. Somut açıdan ele alındığında bunların —sanat değerinde bir azalma olmaksızın— yinelenebilmesi olanaksızdır. Başka deyişle bu ilkeler tek tek her olayda biçimlenecek içeriğin o andaki durumuna göre organik olarak gelişmek, içeriğin eşsizliğini sanata özgü biçimde genelleştirmek zorunluluğu ile karşı karşıyadır. Bundan ötürü de böylece oluşan kompozisyonların tarihsel ve bireysel değişkenliğinin tükenebilmesi olanaksızdır. Ancak bu hiçbir şekilde öznel bir başıboşluğun kanıtı değildir. Bir yandan kompozisyonun ilkeleri her defasında içerik tarafından belirlenir. İçerik ise kaynağını somut bir dönemde somut bir halkın, somut bir sınıfın toplumsal gereksinimlerinde bulur ve sanatçının dünya görüşünün, başgösteren sorunlar karşısında aldığı tutumun aracılığıyla görsel biçimlemeye dönüşür. Böylece biçimleyici öznellik bir yandan geniş ölçüde özgür, istediği gibi hareket edebilirken, bir yandan da böylece ortaya çıkan içeriksel-biçimsel devinim alanının türü, kapsamı vb. tarafından sınırlanır, belli noktalara yönelmeye, belli anlatım biçimlerini ve anlatım araçlarını kullanmaya zorlanır. Öte yandan yaratıcı öznellik bu bileşkelerin belirlediği yola yöneltilir. Bir sanatçı —eğer sanatçı olarak kalmak istiyorsa—, bir defa şu ya da bu şekilde başladığı bir işi bitirebilmek için tutarlı bir yol izleme zorunluluğundan kendini kurtaramaz; çünkü onun öznelliğinin estetik değeri, gerekçesini ve kaynağını, tutulan yol ne denli yüreklilik isteyen ve alışılmamış bir yol olursa olsun, böyle bir yolu tutabilmesinde ve bu yolu sonuna değin izleyebilmesinde bulur.

Üçboyutlu, somut, görsel-uyandırıcı nitelikteki nesnelliğin birliği, kompozisyon sorununun yalnızca bir yönünü oluşturur. Oysa bir başka açıdan her resim —çeşitliye ilişkin olarak yarattığı somut ve oylumsal birlikten ayrılmaz nitelikte olmak üzere— yine çeşitliye ilişkin bir de ikiboyutlu birlik yaratır. Soyut açıdan bakıldıkta birbirinden farklı, dahası ayrışık (heterogen) olan bu dizgelerin aynı çizgiye düşmesini yeterince açık biçimde tasarımlayabilmek olanaksız gibidir. Bir resimdeki her fırça vuruşu, her renk, her çizgi, her gölge vb. —uyandırmayı doğru biçimde yönlendiren— zorunlu işlevini gerek ikiboyutlu, gerekse üçboyutlu birlik ve dizge içersinde sonuna değin yerine getirmekle yükümlüdür. Resim sanatının dünya yaratmasının nedenlerinden biri de bu kesişmedir. Çünkü gerek betimlenen bütünün, gerekse bütünün parçalarının yoğun sonsuzluğu, çok geniş ölçüde resmin her öğesinin gerek tek tek biçimlemeler içersinde, gerekse kompozisyon yapısı içersinde sayısız denecek kadar çok görevler taşımasından, böylece de her an yeni yeni yanlar ortaya koyabilecek durumda olma zorunluluğundan kaynaklanır. Böyle bir eğilim, daha mimesis'in başlangıcında çekirdek olarak vardır; ancak bu eğilim daha sonra mekânsal ve nesnel nitelik taşıyan, somut bütünsellikten yana çıkan mimesis'in, süslemenin bu yeni biçimiyle oluşturduğu çözülmez birlik tarafından nitel açıdan daha yüksek bir düzeye çıkarılır, genişletilip derinleştirilir, yoğunlaştırılır... Sözü edilen çözülmez bağlılık, her iki etken üzerinde değiştirici rol oynar. Bu karşılıklı ilişki içersinde bütünselliğe, çoğu kez kapsamdan yana olan eğilimlerin küçük bir mekâna kapatılmasına, betimlenen nesneler arasındaki bağıntı dizgesinin yoğunlaşmasına yönelen zorlama daha da artar. Buna karşılık süslemeci ilke soyutluğundan ve içerikten yoksunluğundan (ya da aşkın içerikselliğinden) çok şey yitirir. Ancak bu ilkenin bütünün hizmetindeki çabası, somut nesneleri ve bunlar arasında varolan yine somut

nitelikteki bağıntıları ikiboyutlu bağlamlar içersine sokma ereğine yönelince, başka deyişle erek, sözü edilenlerin süsleme olanaklarını gerçekleştirmek olunca, üzerinde durduğumuz ilke de bu kez olumlu bir vurguya kavuşur; somut bütünselliğe, sağlam içerikselliğe, sanatın insana özgü bir dünya yaratmasına yönelik bir çabayı kesinlikle ereğine ulaştırmaya yarayan bir ilkeye dönüşür.

Burada okuyucuya yansıtmanın soyut biçimlerine ilişkin çözümlememizi anımsatmak isteriz. Bu çözümlemeyi yaparken, —salt geometrik nitelikteki süslemenin dışında— tüm soyut yansıtma biçimlerinin, gerçekliğin öykünme yoluyla biçimlenmesinde ancak yaklaşık bir nitelik taşıyabileceğini göstermiştik. Bu tür biçimlerin (ritm, orantı, bakışım) nesnel ve dünya yaratmayı içeren bir gerçekliğin düzenleyici ilkeleri olarak belirmesi, biçimlerin uygulanabilirliğini aynı zamanda hem bir gerçekleşme, hem de bir çözülme düzeyine getirmektedir. Bir öykünmeci oluşum dünya yaratmaya yöneldiği ölçüde, soyut biçimlerin sözü edilen salt yaklaşık karakteri de daha kesin çizgilerle belirir. Ama bu aynı zamanda içerik-biçim ilişkisinin tümünde nitel bir dönüşümün gerçekleşmesi anlamına gelir. Geometrik öğe, gerçek nesnelliğin hem her şeyini belirleyen hem de hiçbir şeyini belirlemeyen yapısıyla artık öykünmeci yoğunlaşmanın yalnızca en son sınırı ve neredeyse Kant'ın belirlediği anlamda bir «düzenleyici düşünce» (regulative Idee) olarak görünür. Bu tür kompozisyon biçimlerinin en ünlülerinden birini, Leonardo'nun «Anna selbdritt»ini (Louvre Müzesi) anımsamak belki yeterlidir. Wölfflin, kompozisyonun bütününü eşkenarlı bir üçgen olarak tanımlamıştır; Wölfflin'e göre Leonardo'da «tüm figürler... yoğunlaştırıcı bir devingenliktedir ve birbirine karşıt düşen yönler kapalı biçimler içersinde bir araya getirilmiştir»; Leonardo'nun girişimi «giderek küçülen mekâna sayıları giderek artan devinim içerikleri yerleştirme

ereğine yöneliktir.»[48] Böyle bir üçgenin sanatsal işlevinin gerçek anlamda soyut bir süsleme sanatında yer alan üçgenin işleviyle oluşturduğu karşıtlığı belirtmek için özel açıklamalara gerek yoktur hiç kuşkusuz. Daha önce yalnız genel düzeyde ileri sürülebilen bir sav, burada somut olarak belirginleşmektedir: Soyut düzenleme ilkelerinin —insanın yaşamında çalışmanın tümel niteliğinden ötürü— somut nesnelliğin kategorilerine dönüştürülmesi zorunluluğu vardır.

Burada resimde süslemeci eğilimlerden konu açıldığında, artık söz konusu olan, şimdiye değinki açıklamaların da açıkça gösterdiği gibi, salt geometri değildir. Dahası, şöyle denebilir: Resim sanatı geliştikçe, bir sanat olduğunun bilincine vardıkça, renklerin dekoratif uyumu ve en karmaşık nitelik taşıyan, nesnellik ve mekânsallık oluşturan işlevlerinin (açık-koyu, gölge, hava oylumçizimi, renk tonunun açıklık ve koyuluk derecesi vb.) bu renklerin fizyolojik uyumundan temellenişinin önemi de giderek artar. Resim sanatı bir sanat olarak geliştiği ölçüde, sözü edilen uyum da daha dolaylı ve gizli biçimler içersinde belirginleşir; ancak bu uyumun bir temel niteliğiyle varlığını her zaman sürdürmesi gerekir, yoksa ikiboyutluluğun bütünselliği alacalı olur, özyapısını yitirir, karışık bir görünüm alır vb. Salt gölgeselin bu üstünlüğü hiç kuşkusuz yalnızca renklendirme alanında kalmayıp, kompozisyonun tüm öğelerini kapsar. Siyah-beyaz bir çizimde ya da çizgi resimde (Zeichnung) tamamen gölgesel anlamda yapılmış olabilir; buna karşılık renkli resimlerde de çizim baskın çıkıp renklerin önemini ikinci dereceye indirebilir. (Burada bir yandan Rembrand, öte yandan Botticelli anımsanmalıdır.) Bu kurallar ne denli karmaşık nitelikte ve gizliden etkin olurlarsa olsunlar, resmin ikiboyutlu uyumu, dekoratif ilkelerin egemenliği altında oluşu ve bu il-

[48] Wölfflin: **Die klassische Kunst** (Klâsik Sanat), Münih 1904, s. 35 vd.

kelerce düzenlenişi yine de gerçekleşir. Hiç kuşkusuz bu her zaman derhal geçerlilik kazanan bir durum değildir. Özellikle Yeni Çağ'ın resim sanatının tarihi, yeni akımların büyük bir coşkuyla benimsenmesinin ya da şiddetle geri çevrilmesinin, çağın özgül mimesis'inin —günün kaynağını bu mimesis'te bulan ve üçboyutlu dünyanın biçimlenmesine ilişkin olan istemleriyle (talepleriyle) birlikte— nasıl bir noktaya vardığına bağlı bulunduğunu göstermektedir. Bu tür resimlerin süsleyici, dekoratif özünün genel estetik bilince girişi, ancak bu çekişmelerin sona erişinden epey sonra gerçekleşebilmiştir. Geç burjuva dönemindeki sanata bakış açısında varolan felsefi idealizmin desteklediği öznelci ve biçimci eğilimlerle güçlenen bu ve benzer olgular, çok sayıda önemli sanat uzmanının resim sanatındaki dekoratif öğeyi sanatsal öğe ile özdeş saymalarına yol açmaktadır. Örneğin Bernhard Berenson resim sanatında kitap resmi ya da süslemeciliği ile (Illustration) dekoratif ilkeler arasında ayırım yapmaktadır; Berenson'a göre kitap resmi, ister dış dünyaya, ister iç tin'e ait olsun, her türlü «sanatdışı» içerik demektir. Sanatsal ilkeler olarak nitelendirilebilecekler ise, yalnızca dekoratif ilkelerdir. Berenson, açıklamalarını şöyle tamamlar: «Bence sanat yapıtı içersinde en önemli öğeleri oluşturan dekoratif öğelerin tümü, moda ve beğenideki değişimlerin üzerinde kalır.»[49]

Tümüyle sanatdışı diye nitelendirilen içerik ile, sanatsal olan tek biçim diye adlandırılan biçimin bu denli sert bir tutumla birbirinden ayrılması, sanat yapıtının canlı bütünlüğünü parçalamaktadır. Yetenekli tarihçilerde anlayış ve çözümlemenin, bu ayırıma temel alınan kuramsal gözlemlerden çok daha üstün bir düzeyde bulunmasına karşın, sözü edilen ayırım son yüzyılın sanata bakış açılarında çok yaygın bir

[49] Berenson: **Mittelitalienische Malerei** (Orta İtalya Resim Sanatı), Münih 1925, s. 27 vd.

nitelik taşımaktadır. Örneğin Riegl de içerik ile biçimi birbirini dışlayan bir tutumla karşılaştırmak ister: «İkonografik[50] içerik, sanatsal içerikten tümüyle farklıdır; ikonografik içeriğin hizmet ettiği (belli tasarımların uyandırılması ereğine yönelik) amaç, tıpkı zanaat ve yapıcılık tekniği ürünlerinin kullanım amacı gibi, dışarıya dönük nitelikte bir amaçtır. Oysa sanatın gerçek amacı, şeyleri renk ve çizgilerde, düzey ve mekânda izleyicinin kendisini rahata götürecek, hoşnutluğunu uyandıracak biçimde betimlemektir.»[61] Burada Riegl'i çok sayıdaki öteki sanat tarihçilerinden olumlu yönde olmak üzere ayıran nokta, sanatsal ve ikonografik içerik arasındaki bağlamı en azından bir sorun olarak algılamasıdır: «İnsanın sanat yapıtında simgelenmiş olarak görmek istediği tasarımlarla, duyularla algılanabilir araçların (figürler vb.) işlenişinde görmek istediği tutum arasında çok sıkı bir bağın bulunduğundan kuşku duyulamaz.»[52] İkonografik içeriğin işlenişinin çoğu kez biçimlemenin estetik sorunlarının dışında kaldığı, öte yandan yine çoğu kez gölgesel, dekoratif etkileri tarihin mekân ve zamanından bağımsız dile

---

50 İkonografi: Yunancada resim açıklaması anlamına gelir. Adnan Turani (**Sanat Terimleri Sözlüğü**, Toplum Yayınevi, 3. baskı, Ankara 1975) şu bilgileri vermektedir: «Yunan ve Roma antikitesindeki her çeşit resim, heykel, para, madalyon ve kıymetli taşlar üzerine yapılmış oyma resim ve kabartmaları kendine konu edinir. Sanat biliminde ikonografi terimi altında, ayrıca Hıristiyanlık'la ilgili tasvir sanatlarındaki içerik ve anlam bilgisi de anlaşılmaktadır. İkonografi, katakomb, lâhit, mozaik, duvar ve kitap resimleri ve heykelleriyle Hıristiyanlık'la ilgili resim konularını ele alır ve Ortaçağın başından sonuna ve hatta 16. yüzyıla değin beliren her yeni içeriği izler ve bunların teolojik literatürle ilişkilerini arar.» (Ç.N.)

51 Riegl: **Spâtrömische Kunstindustrie** (Geç Roma Dönemi Sanat Endüstrisi), Viyana 1927, s. 229.

52 Riegl: **Das holländische Gruppenporträt** (Hollanda Gurup Resmi Sanatı), Viyana 1931, Textband s. 209.

getirebilmek için içeriğin yalnızca bir bahane sayıldığı, tartışmasız bir olgudur.

İlke açısından bir noktayı hemen burada belirtmek gerekmektedir: İkonografik içerik diye adlandırılmakta olan, yaşamın sanata karşı ileri sürdüğü istemin bir bölümüdür. Bu içerik, belli insansal konumları, bu konumları hazırlayan ve bu konumlardan kaynaklanan eylemleri, belli karakterleri, yazgıları, insanlar arasındaki ilişkileri vb. kapsar. Böyle bir bütün söylence, destan, kutsal ya da kutsal olmayan yazınsal ürün niteliğiyle sanatsal betimleme karşısında içeriksel istemi oluşturur; sözü edilen bütün tüm içeriksel saptanmışlığına karşın, dahası dinbilim açısından derin anlamlı, kesin bir anlatım taşısa bile, sanatçının bakış açısından karmakarışık ve biçimden yoksun özyapıda bir ham maddedir. Belli bir yön ve biçimlenmişlik, ancak sanatçı kendisine bir konut (Postulat) ya da toplumsal bir görev olarak verileni sanatsal açıdan somut bir resim içeriğine döndürdüğü zaman gerçekleşir; çünkü gölgesel biçimleme —burada hem dekoratif biçimleme, hem öykünmeci biçimleme, hem de bunların, üç boyutlu kompozisyon ilkelerinin ve öğelerinin iki boyutlu kompozisyon ilkeleri ve öğeleriyle çakışması içersinde oluşturdukları bütün düşünülmelidir— ancak artık bundan böyle salt ikonografik —genel değil, ama özel— nitelik taşıyan bu içeriğin özel biçimi olarak geçerlilik kazanabilir. Doğal olarak bu ilişkinin diyalektik açıdan doğru oran içersinde kavranması gerekir. Ne resim sanatı ikonografik nitelik taşıyarak verilen toplumsal görevin salt gerçekleştirilmesidir, ne de söz konusu görev, sanatın istediği gibi kullanabileceği yalın bir bahanedir. Bu görevin özünü en iyi belirtebilecek kavram, devinim alanı kavramıdır; somut anlamda bu alan, günlük yaşamın isteklerini şu ya da bu biçimde bir araya getirir, onlara belli bir biçim, belli bir yön vb. kazandırır; soyut anlam ise şudur: Söz konusu görevin devinim alanının içersinde «uyuklamakta»

olan, çoğu kez çelişkili olanakları, açık ve kesin biçimde ancak sanatsal biçimleme çabası gerçekleştirebilir. Riegl, bu noktada oluşan ve alabildiğine karmaşık nitelik taşıyan ilişkiler konusunda çok somut ve öğretici bir örnek verir. Riegl'in gösterdiği şudur: Bu türden belli içeriklerle belli biçim çözümleri arasında ortalama olarak belli bir ortak yön vardır, ancak bu yüzden açık, dahası zorlayıcı bir bağlılığın varlığından söz edilemez. Başka deyişle temel içeriksellik ortadan kalkmaksızın çeşitli çözüm yolları olasılık sınırları içersindedir; içerikselliğin bu arada önemli değişimlere uğraması, bu durumda bir değişiklik yaratmaz. Riegl'in ele aldığı konu, 17. yüzyıl Hollanda resim sanatının —güçlü toplumsal nedenlerle— sevilen bir teması olan gurup resimleridir (Regentenbilder).[53] Riegl, yalnız kuramsal olarak değil, aynı zamanda kapsamlı belgesel malzemeye dayanarak, bu anakonunun (temanın) «doğal olarak» dikkatin eşdüzeyde denkleştirilmesi ereğine yönelik bir kompozisyon biçimine kaynaklık ettiğini gösterir. Ama Riegl'in bununla eşzamanlı olarak gösterdiği bir nokta da şudur: Rembrand, «Staalmeesters» dizisinde eşdüzeyde denkleştirmenin[54] yerine bir

---

[53] Gurup resmi, birden çok kişiyi aslına sadık biçimde yansıtan resimdir. Bu yansıtma biçimi 16. ve 17. yüzyıl Hollanda resim sanatında başlı başına bir türe dönüştü. Başlangıçta yanyana resmedilen kişiler sonraları giderek bir kompozisyon içersinde birleştirildi. Bu tür resimler özellikle loncalar ve hayır derneklerince ısmarlanır, resimlerde dernek ve lonca ileri gelenleri canlandırılırdı. (Ç.N.)

[54] Çeviride «eşdüzeyde denkleştirme» deyimini, Almancadaki «Koordination» sözcüğünün karşılığı olarak kullandım. Bu sözcüğün sözlüklerde gösterilen karşılığı «eşgüdüm»dür; ancak sanat alanında, özellikle resim sanatı alanında «koordinasyon» sözcüğünden anlaşılan, bir kompozisyon içersinde belli öğelerin, hiçbirine üstünlük tanınmaksızın, aynı düzeyde bir denkleştirmeye sokulmasıdır. Bunu göz önünde tutarak ben de koordinasyon sözcüğü yerine «eşdüzeyde denkleştirme» demeyi daha açıklayıcı buluyorum. (Ç.N.)

bağımlılık ilişkisi (Subordination) koymuştur; bunun nedeni, Rembrand'ın burada da «biçimlenecek konularda her zaman dramatik bir çatışkının çekirdeklerini arayan» dünya görüşünün temel ilkesini izlemiş olmasıdır. Burada bu sorunun başkaca ayrıntılarıyla uğraşmaya gerek duymuyoruz. Önemli olan yalnızca iki saptamadır. Birinci saptama şudur: «İkonografik» toplumsal görev, sanatçıya kompozisyon açısından belli bir devinim alanı verir; bu arada beliren ayrımların her zaman burada rastlanan karşıtlığın düzeyine varmaması, bu durumda bir değişiklik yaratmaz. İkinci önemli saptama ise şudur: İşin bu noktasında ortaya, işlevleri dolaysızlıkları içersinde gerek iki boyutlu, gerekse üç boyutlu kompozisyonu biçimsel açıdan düzenlemek (eşdüzeyde denkleştirme ve bağımlılık ilişkisi kurma) olan ilkeler çıkmaktadır. Bu ilkeler sanatsal uygulamaya dönüştürülür dönüştürülmez, resmin uyandırıcı etkisinin niteliği açısından önem taşıyan bir içeriksel yöne sapmaktadırlar [burada bu nokta, başka deyişle dingin konumsallık (ruhige Zustaendlichkeit), değişiklikleri değil, yalnızca konumu göz önünde tutan bir tutum ya da iç gerilim (innere Dramatik) olarak dile getirilebilir]. Birbiriyle bir bağlam içersinde bulunan bu ikili saptama, bir yandan sanat yapıtının içeriksel etkenleriyle biçimsel etkenleri arasında varolan, hem katı, hem de esnek nitelikteki karşılıklı diyalektik etkileşimi, öte yandan da sanatçının zamanının büyük sorunları karşısında aldığı tutumun —özellikle resimdeki görünüşte salt biçimsel bir sorun açısından, başka deyişle dekoratif biçim ilkesi açısından— nasıl yaratma işleminin aynı zamanda hem çıkış noktası, hem de doruk noktası olabileceğini gösterir. Rembrand'ın sarsıcı büyüklüğünün küçümsenmemesi gereken nedenlerinden biri de, burjuva sınıfının yükseldiği Hollanda'da, sanat alanında ileri gelen adların burjuva toplumunun sağladığı ve kendilerince de onaylanan güvenliğini yaşadıkları Hollanda'da, Rembrand'ın bu toplumun ve güvenliğin dramatik çelişkililiği

ile sürekli çatışmış oluşudur. Burada irdelenen ve eşdüzeyde denkleştirme ile bağımlılık arasında kompozisyon açısından varolan karşıtlık da bu nedenden kaynaklanır. Yeri gelmişken şunu da belirtelim: Bu tür kompozisyon ilkeleri arasındaki karşıtlık ile burada değinilen dünya görüşleri arasındaki karşıtlığı özdeşleştirmek —şematik ve biçimsel bakımdan— çok yanlış olur. Bağımlılık ilişkisi, Castelfranco Giorgione'nin Madonna'sında örneğini gördüğümüz gibi, dinginlik ve denge dile getirebilir hiç kuşkusuz; buna karşılık örneğin Pieter Brueghel'in, Hazreti İsa'nın haçını taşıyışını betimlerken, Isa'nın kurbanlardan (Flaman topraklarındaki Alba yönetiminin kurbanlarından) oluşan bir insan selinde neredeyse gözden yitmesini sağlayan bir «eşdüzeyde denkleştirme»ye gitmesi, dramatik-trajik ilkenin o güne değin eşine rastlanmadık yoğunlukta bir uygulaması anlamına gelir. Buradaki açıklamaların, dünyaya dönük mimesis oluşumlarının biçimsel bir araya toplanışları açısından dekoratif ve kompozisyona ilişkin ilkelerin tüm uygulamalarında geçerliliğini koruduğu kuşkusuzdur.

Buraya dek yaptığımız açıklamaların ortaya koyduğu şudur: Dünya yaratıcı mimesis'in kendi bünyesine kattığı soyut yansıtma biçimleri, öykünmeci-gerçekçi eğilimlerle giderilmesi olanaksız bir karşıtlık oluşturmak şöyle dursun, tam tersine, verimli çelişkililiklerinden ötürü bu eğilimleri güçlendirecek yapıdadırlar. Yalnız süslemeci öğelerin belli bir başlangıç evresinde kendi başlarına büyük, doğal olarak dünyadan yoksun, ama özellikle bu yoksunluk içersinde içerik açısından yetkinlik düzeyine ulaşmış bir sanat türünü, geçerliliği resim sanatında öykünmeci bir biçimlemenin öğelerine dönüşen ve bu durumu her zaman sürdürecek olan bir sanat türünü yarattıkları noktada görünüşte bir çelişki belirmektedir. Bu çelişkinin yeni ve dünya yaratıcı resim sanatı içersindeki işlevini ayrıntılı olarak açıklamak gerekliydi; çünkü söz konusu çelişki özellikle burada —ve kabartmanın

(Relief-Plastik) dışında yalnız burada— böyle işlevler üstlenebilmektedir. Bunun dışında başkaca her yerde soyut biçimler, biçimlemenin bütününün —bağımsız estetik dizgeler oluşturma yeteneğinden yoksun— salt etkenleri niteliğindedir; öteki sanatlarda, edebiyat ve müzikte ise dekoratif-süslemeci ilke yalnızca dolaylı anlamda etkindir.

İşte özellikle bu nedenden ötürü görünüşteki çelişkinin resim sanatının irdelenmesiyle giderilmesi, böylece de resim sanatındaki süslemeci-dekoratif eğilimlerin estetik özleri açısından mimesis'in yetkin sanatsal biçimlemesinin hizmetinde bulunduklarını gösterme zorunluluğu duyuldu. (Tarihin akışı boyunca dekoratif ilkenin egemenliğinin yüzeyselliğe ya da boşluğa, öykünmeci ilkenin egemenliğinin de sanatsal anlamda bir düzensizliğe yol açtığı resimlere sık sık rastlanması, bu saptamanın geçerliliğini bozmaz.) Bu hizmeti önemli ölçüde oluşturan olgu, biçimlerin ve konumların bütünlüğünün ve böylece de özellikle tipik özyapılarının başka türlü ulaşılması olanaksız bir yoğunluğa varmasıdır. Biraz önce vurguladığımız bir noktayı yineleyelim: Görünüşte soyut ve alabildiğine biçimsel nitelik taşıyan dekoratif-düzenleyici ilkeler, öykünmeci betimlemenin bağlamı içersinde somut ve içeriksel bir duygu değeri, somut ve içerikten yana zengin bir uyandırıcı güç kazanırlar; bunun sonucunda asla sadık yansıtmada salt bileşimsel ve konumsal açıdan doğru yerleştirilmiş olan, kendindelik niteliğini taşıyan tipik yapısının alabildiğine dışına çıkarılabilir. Dekoratif-süslemeci düzenleme —yine ancak öykünmeci açıdan doğru olan ile bozulmaz bir bütünlük içersinde— bireyselliği, hiyerarşik bağlamı, dramatik sahnedeki bir yeri vb. çok daha açık biçimde sergileme amacına da hizmet edebilir. Wölfflin, örneğin Ghirlandaio'nun karşısında Leonardo'nun «Son Yemek»inin bu tür üstünlüklerini vurgulamakta tümüyle haklıdır.[55]

---

55 Wölfflin: **a.g.y., s. 257.**

Özellikle masanın resmin yüzeyine koşut düşen konumu, İsa'nın mutlak anlamda odak noktası oluşturması, onun iki yanına yerleştirilmiş, her biri üç Havariden oluşma ikişer öbek, resimde tanık olduğumuz türden klâsik açıklıkta bir tipikliği, bu denli etkili bir gerilimi olanaklı kılmaktadır. Leonardo'nun, örneğin Havarileri masanın çevresine oturtan Giotto gibi büyük öncelleriyle (selefleriyle), Tintoretto gibi masayı resmin dipdüzeyinin derinliklerine çeviren önemli ardılları (halefleri), duygusal açıdan daha coşkulu ve dokunaklı bir gerilime ulaşabilmektedirler belki; ama bu ustalar Leonardo'daki bireşimi, bütünlük ile düzenli, bireyselleştirilmiş, açık-seçik ayrımlaştırılmış, zengin tipikliğin oluşturduğu bireşimi elde edememektedirler. Bu son karşılaştırma bir değer yargısı değildir. Wölfflin, Ghirlandaio'da Leonardo'nun yetkinliğine erişebilme ereğine yönelik, ama başarı düzeyi daha düşük bir atılım saptayabilmektedir; Giotto ya da Tintoretto'nun erişmeyi amaçladıkları etkiler ise tümüyle başkadır. Yaptığımız karşılaştırma, ancak dekoratif resim düzeni ile tinsel duygu içeriği arasındaki bağlamı daha açık biçimde sergilemesi bakımından öğretici niteliktedir. Burada irdelenen bütünlük, tüm ayrıntıların yoğun sonsuzluğunun ve bunlar arasındaki bağıntıları kapsayan bütünün daha güçlenmesini de sağlamaktadır. Tek tek her ayrıntının taşıyıcılığını yaptığı işlevlerin artışı bile bu yöne götürmektedir. Böyle bir kompozisyon ne denli vurgulanırsa, söz konusu yöne gidiş de o denli güçlü olmaktadır.

ALTINCI BÖLÜM
Mimesis'in Sorunları III
Özneyi Estetik Yansıtmaya Götüren Yol

I. Estetik Öznelliğin Önsorunları

Şu ana değin yaptığımız gözlemlerin tümünün yoğunlaştığı erek, her türlü estetik saptamanın insanbiçimleştirici, dahası insanı odak noktası kılıcı ilkesini ortaya koymaktı. Şimdiye değinki dağınık ve kısmen de birbirinden kopuk saptamaları bir araya getirip dizgeleştirme girişiminde bulunursak, karşımıza bir çelişki çıkar; bu çelişki sanatın gerek yaratma, gerekse alımlanma süreçlerindeki insanbiçimleştirici edimlerle, bu edimlerin nesnel geçerliliğe ilişkin koşulsuz istemleri arasında söz konusudur. Ele aldığımız durumda insanbiçimleştirici eğilimlerin yanı sıra, estetiğin bu türlü temellenişi zorunlu olarak her zaman ve her yerde içerdiği öznel öğeyi ağırlık noktasına, odak noktasına dönüştürmektedir. Bu durum ise yukarda sözünü ettiğimiz çelişkiyi daha da belirgin kılmaktadır. Bütün bunlardan yerine getirilmesi gereken ilk görev, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır: Yapılması gereken, estetik öznelliğin özünün açığa kavuşturulmasıdır. Her şeyden önce —buraya değinki saptamalardan da bilinen— bir saptamanın yapılması zorunludur: Bu öznellik hiçbir şekilde günlük yaşamın öznelliği ile özdeş değildir. Yine hemen yapılması gereken —ve yine daha önce de yapılmış olan— bir saptama da şudur: Bu günlük yaşamı aşma durumu hiçbir şekilde herhangi bir aşkın (transzendent) gücün ya da tözün (Subtanz) ortaya atılması ya da tanınması anlamına gelmez. Estetik ilkenin özü

gereği içerdiği bu içkinlik, bu dünyaya dönüklük o denli güçlüdür ki, Kant'ta bile kuramsal «Bewusstsein überhaupt» (saltık bilinç) ile pratik «homo noumenon»un yanı sıra estetik alanında bu tür bir özneye raslanmaz. Demek ki yanıtlanması gereken soru şudur: Öznellikte saptanan ve nitel açıdan günlük yaşamdaki öznellikten bir ayrılma olarak geçerlilik kazanabilecek bu tür bir yoğunlaşma, kaynağını hangi gereksinimlerde ve güçlerde bulur? Estetik alan bu gelişmede nasıl bir rol oynar? Ortaya atılan bu soru şimdiye değin irdelemiş olduğumuz genesis sorununu da içermektedir; çünkü bu genesis sorununun hakiki içeriği, estetiği belli bir aşamadan sonra sürekli olarak varolan ve ilk andan başlayarak sürekli yoğunlaşan belli gereksinimlerin doğurduğu insana özgü bir yaratma biçimi olarak ortaya koymaktır.

Şu andaki düşüncelerimizi bu gereksinimlerin felsefe açısından önemli olan özüne yöneltirsek, başka deyişle düşüncelerimizi bu öznelliğin yaratmak ya da kavramak istediği nesnelerin türü üzerinde değil de, aynı öznelliğin öznel öğesi üzerinde toplarsak, o zaman bizim açımızdan önem taşıyan özne-nesne ilişkisi —sorunun öteki yönünü daha iyi aydınlatabilmek amacıyla—, yalnızca geçici olarak ikinci plana itilmiş olur. Mimesis'i estetiğin temel görüngüsü saymamız olgusu, konumumuzun açık seçik ortaya çıkması için yeterlidir. Sanata temel olan gereksinimi Klopstock —özellikle bizi şimdi her şeyden önce ilgilendiren öznellik açısından— çok açık ve kararlı biçimde dile getirmiştir. Gerçi Klopstock'un açıklamaları doğrudan doğruya yalnızca şiir sanatına ilişkindir, ama anlamı, bu açıklamaların estetik alanın tümünü kapsadığını açıkça göstermektedir. Klopstock şöyle der: «Şiir sanatının özü, bu sanatın dilin yardımıyla *bildiğimiz* ya da varolduğunu *düşündüğümüz belli sayıda* nesneyi belli bir *yönden* göstermesidir; bu gösterme edimi ruhumuzun en *soylu* güçlerini o denli geniş ölçüde *çalıştırır ki,*

bu güçler birbirini etkilemeye başlar ve bu durum da bütün ruhumuzun harekete geçmesine neden olur.» Klopstock, daha sonra saptamasının ayrı ayrı etkenlerini açıklar. Bizim için burada önem taşıyan tek nokta, Klopstock'un «çalıştırma» sözcüğüyle ilgili açıklamalarıdır: «Şiir sanatının en derin gizleri, ruhumuzu soktuğu *eylemde* yatar. Değersiz ozanlar ise onlarla birlikte bir bitkisel yaşamı paylaşmamızı isterler.»[1] Sanata temel olan gereksinimi anlayabilme açısından bu açıklamalarda önemli olan nokta, insan ruhunun tümünün devinime geçirilmesi üzerinde durulmasıdır. Hiç kuşkusuz belli bir anlamda günlük yaşam içersinde de insan tüm yönleriyle etkindir. Bu insanın çabaları giderek uzmanlaşmaya yönelik olsa bile, onun yeteneklerinin tümüyle belli alanlara ayrılmasından, belli niteliklerin ötekileri tümüyle saf dışı ederek işlemesinden gerçek anlamda söz edebilmek, aşağı yukarı olanaksızdır. Buna karşılık —uygarlık ilerledikçe daha geniş ölçüde olmak üzere— insanın çabalarının, kişiliğinin belli yanlarını gerek fiziksel, gerekse tinsel açıdan tek yanlı olarak geliştirdiği, başka yanlarını ise zaman zaman duraksattığı, dahası sürekli bir durgunluğa ittiği rahatlıkla söylenebilir. Belli bir dengeye, uyuma ve orantılılığa ilişkin gereksinim, maddi açıdan rahatlığın belli bir evresinde bir kitle gereksinimi olarak kendini gösterir. (Burada sayılan kategoriler günlük yaşamın kategorileridir ve kaynak açısından henüz hiçbir şekilde estetik nitelik taşımaz.) Daha önce insanoğlunun bütünselliğine olan özlemi, genel bir toplumsal gereksinim olarak odak noktası yapmıştık; burada da yapmamız gereken, işbölümünün romantik-antikapitalist eleştirisinden dikkatle kaçınmaktır. Çünkü bu eleştiri işbölümünün yalnızca olumsuz yanını görür, ağırlık noktasını insanın parçalanmasına kaydırır, buna karşılık çok önemli bir nok-

---

1 Klopstock: **Gedanken über die Natur der Poesie** (Şiirin Doğası Üzerine Düşünceler), Leipzig 1830, **Werke** Band XVI. s. 36 vd.

tayı göz önünde tutmaz: Bu olumsuz yanların yalnızca insanın gelişmesinde kaçınılmaz bir evre olması bir yana, işbölümünün kendisi —kapitalist düzen içersinde insanları bozan ve aşağılayan tüm yanlarına karşın—, insanda onun bütünselliğini geliştiren ve zenginleştiren nitelikler, yetenekler vb. uyandırır, bunu da sürekli yapar. Bundan ötürü de, kapitalizmin günlük insan için en elverişsiz olan evresi bile, günlük insandan vazgeçilmesi gibi bir durum yaratamaz. Tam tersine, insanı parçalayıcı eğilimler ne denli gelişirse, bunun karşıtı olan akım da o denli güçlenir.

Böylece Klopstock'un sözünü ettiği nokta, insanoğlunun temel bir gereksinimi olarak varlığını korumaktadır. Hiç kuşkusuz bu nokta yalnızca günlük yaşamda değil, ama günlük yaşamdan en değişik biçimler içersinde gelişen nesnelleştirmelerde, örneğin din, mitos, edebiyat, felsefe, ethik gibi nesnelleştirmelerde de belirginleşir. Çabaların bir bilinç düzeyine erişmesi, ancak üretici güçlerle bunların üretim koşulları içersinde kendini kabul ettirmesi, insan kişiliğinin bu bütünlüğüne ve bölünmezliğine aynı zamanda hem en geniş olanakları sağladığında, hem de o kişiliği öznel açıdan en açık biçimde tehdit etmeye başladığında gerçekleşebilir. O zaman sanat yoluyla doyuma varmaya ilişkin olan ve Klopstock'un da sözünü ettiği özlem, bilinçli olarak doğar. Ancak gereksinimin bundan çok önceleri varlık kazanmış olduğu, açık bir olgudur; yalnız başlangıç evrelerinde bu gereksinim çoğu kez nesnelleşmiş anlatımdan tümüyle yoksundur, ya da —bilinçli olduğu ölçüde— başka ereklere yöneliktir. Daha önce gördüğümüz gibi, bunun nedenleri kaynağını toplumda, işbölümünün yapısında varlığına değinmiş olduğumuz çelişkilerde bulur.

Buna karşılık daha ayrıntılı bir çözümleme, burada yalnızca belli bir tarihsel evreye ilişkin etkenlerin değil, daha genel nitelikte etkenlerin söz konusu olduğunu gösterecektir;

bu etkenler tümelliklerine, görünüşte ve doğrudan insanbilimsel temellere dayanmalarına karşın doğal olarak toplumsal karakterlerini sürdürürler. Klopstock'un ileri sürdüğü istemin ardında insanda, öznelliği içersinde özden olanla özden olmayanın birbirinden ayrılması zorunluluğu yatar. İnsanoğlu bu ayırımı daha başlangıçtan dış dünya açısından yapmak zorundadır; yapmadığı takdirde kendi varlığı yararına dış dünya üzerinde egemenlik kurma olanağından yoksun kalır. İnsanın doğrudan doğruya kendisine ilişkin olarak da buna benzer bir sorunun ortaya çıkabilme olasılığı ve ortaya çıkma zorunluluğu, bu sorunun özel bir yapı taşıması, biraz önce değinmiş olduğumuz daha yüksek gelişme düzeylerinin bir sonucudur. Yine daha önce görmüş olduğumuz gibi, dış dünya üzerinde egemenlik kurmaya ilişkin girişimler başlangıçta büyüsel bir kabuk içersinde, gerçekliğin gerek bilimsel gerekse sanatsal yansıtılmasının çekirdeklerini içererek gelişir. İçe dönüklük açısından da çok değişik gereksinimler önemli roller oynar; bu roller yalnızca, dış dünya üzerinde egemenlik kurulması girişimlerinde olduğu gibi, yalnızca başlangıç evresi bakımından değil —bu başlangıç evresinde büyü ve kaos karışımı bir oluşum vardır—, ama daha sonraki gelişmenin tümü bakımından söz konusudur. İnsanın öznelliği salt bilimsel bir gözlemin konusu olabilir ve olmalıdır — bu noktada doğal olarak gerçekliğin insanbiçimci bir tutumla yansıtılmasının ve yorumlanmasının salt bilimsel ilkesi en geç bir evrede ve en zor biçimde geçerlilik kazanır; bunun yanı sıra toplum tekinin toplumdan görece çözülmesiyle eşzamanlı olarak ethik, hukuk ve dine ilişkin gereksinim ortaya çıkar. Her ne kadar estetik öğe bu aşamada da ancak ağır bir tempoyla bağımsızlığa doğru ilerlerse de, bu noktada gerçekleşmeye başlayan ayrımlaşma ilke olarak büyüsel dönemdeki ilk ayrımlaşmadan farklı bir yapıdadır. Örneğin çok gelişmiş bir düzeyde bulunan Antik Çağ kültüründe, estetik artık ortaya çıktıktan sonra bile

tarih yazarlığının, konuşma sanatının vb. özü açısından estetik nitelikte bulunmuş olması, çok ilginçtir.

Çeşitli sapmaları en kaba çizgileriyle bile olsa burada vermek, hiç kuşkusuz bu noktada da görevlerimiz arasında yer alamaz. Bulunduğumuz noktada da asıl önemli olan, ayrılma noktalarının en genel nitelikteki ilkelerini felsefe düzeyinde açıklamaktır. İşte bundan ötürü Klopstock'un bütünselliğe ilişkin istemi, temel nitelikte bir önem taşımaktadır. Bilimsel, dinsel, ethik vb. akımlar, başka deyişle başlangıçta ele almış olduğumuz öz ve görüngü ilişkisinde varolan bu akımlar doğrudan doğruya insanın kendisinde kesin ayırımlara, dahası karşıtlıklara yol açar; ama öte yandan bu türden genel eğilimler içersinde saklı olan ve ortada açık bir bilinçlilik durumu bulunmaksızın etkin olan estetiğe yönelme, görüngü içersinde özü arama ve bulma çabasıdır. Tek başına bu durum bile bu tür yönelimlerin ancak epeyce geç bir evrede bir bilinç düzeyine ve tinsel bir bağımsızlığa ulaşabileceğini anlatmaya yeterlidir. Bu konuda Delphi'deki Apollon tapınağının ünlü «Kendini tanı» yazıtını, bu yazıtın Sokrates ve başkaca filozoflarca yorumlanış biçimini, bilge idealinin gerek Stoacılarca, gerekse Epikür okulunca alınış biçimini, Plotinos'ta «tek»in yaratığı anımsatan her şeyden kesin çizgilerle ayrılmasını anımsamak gerekir. Burada doğal olarak görüngü ile öz arasında giderek yükselen bir ayırma çizgisi saptanır; bu ayırım kaynağını site demokrasisinin başlangıçtaki kamu yaşamının ortadan kalkmasında bulur. Ancak toplumsal temeldeki değişikliklerin ürünü olan, yalnızca çizginin sertliğidir. Ama bu eğilim tümüyle zamanın koşullarından kaynaklanan bir eğilim olarak alınmamalıdır. Her dinin öz ile görüngü arasında kesin bir ayrım gözetilmesini istemesi, bunu istemek zorunda olması, kendiliğinden anlaşılır bir durumdur. Bu nokta, tümüyle karşıt bir yönelimde olan bilimin metodolojisinin de temelinde yatar. Bu katıksız ayırmanın yalnızca görüngüyü kendindeliği içersinde,

nesnel bağıntıları ve orantıları içersinde elden geldiğince upuygun biçimde kavrama amacına hizmet eden bir dolaylı yol niteliğini taşıması, her ne kadar doğrudan ayırımı ortadan kaldırmazsa da, bu ayırımın gerçekliğin bilimsel yansıtılması içersindeki yerini belirler. Son noktada her türlü ethik de bu tür ayırma işlemlerine başvurmak zorunluluğu ile karşı karşıyadır. Ethik'in bunu yaparken, Kant'da olduğu gibi belli bir noktadan sonra durması, parçalanmış kişiliği —estetiğin etkisi altında— Goethe ve Schiller'in Weimar döneminde yaptıkları gibi, yeniden birleştirmeye çabalaması burada ele alınamaz. Ancak sözü edilen ayırım her yerde estetikte olduğundan nitel açıdan daha kesindir. Öte yandan görüngü ile özün birlikteliği, kökenleri kişiliğin bilinç düzeyine ulaşmasından daha öncelere uzanan temel ve ortadan kaldırılması olanaksız bir yaşantı niteliğini taşır. Eğer sıcaklık büyüsünün[2] çıkış noktası, insanla ilgili olan her şeyin onun yazgısını etkileyebileceği, büyü uygulamasında ise insanın fiziksel kişiliğine ait olan her şeyin yazgıyı etkileyebileceği inancıysa (saçlar, kıllar, tırnaklar vb.), bunun ardında hiç kuşkusuz insanın fiziksel varlığı ile uzaktan ya da yüzeysel olarak ilişkili bulunan her şeyin de insanı önemli ölçüde yönlendirdiği düşüncesi yatar. İnsanla adı arasındaki bağıntıya ilişkin olan yaygın tasarımlar da bu durumu dile getirir. Lévy-Bruhl, şöyle der: «Kızılderili gözleri ya da dişleri gibi, adını da... bireysel varlığının önemli bir parçası olarak görür. Adının kötü niyetle kullanılması halinde bunun kendisine vücudunun herhangi bir yerinin yaralanmasından duyacağı acı ölçüsünde acı vereceğine inanır.»[3] Büyüsel

---

[2] Sıcaklık büyüsü (symphatische Magie), bir bütünün parçaları üzerine yapılan etkinin, aynı yoğunlukla öteki parçalara ve bütüne geçmesini öngören büyü. Ayrıntılı açıklamalar için bak. kavramlar dizini. **(Ç.N.)**

[3] Lévy-Bruhl: **Das Denken der Naturvölker** (İlkel Halklarda Düşünce), Viyana ve Leipzig 1921, s. 34 vd.

olaylarda ortaya çıkan tüm sorunlarda olduğu gibi, burada da öznellik ile nesneler dünyası arasındaki sınırlar son derece bulanıktır. Burada tanımlaması yapılan, kökleri derine uzanan duygular, ancak ilkkomünizmin ortadan kalkışından sonra, yeni temele ve bu temele uygun yeni bilinç biçimlerine dayanan bireysel kişilik nesnel ve öznel olarak —bunlar hiç kuşkusuz görece niteliktedir— bir bağımsızlık düzeyine ulaştığında, çok daha açık bir görünüm alır. Bu arada raslanan tek olgu, çok sayıda büyüsel tasarımın tümüyle eriyip gitmesi değildir (bu tasarımlardan bazıları gücünü yitirmiş olarak, kör inançların kalıbı içersinde varlığını daha uzun süre korur; ama bunların dünya görüşü ile ilgili sorunların gelişmesine etkisi giderek azalır); bu olgunun yanı sıra, özellikle yeni yaşam koşulları ve kaynağını bu koşullarda bulan yeni nesnelleştirme biçimleri, öznelliğin geçmişten aldığı kendi kendisini bakış açısının gerek içeriğini gerekse biçimini çok derinden etkiler.

Zaten burada söz konusu olan da öznellik ve öznelliğin kendine bakış biçimidir. Büyüsel «nedensellikler» oldukça kolay aşılır ve kör inançların düzeyine iner. İnsanoğlunun —gerek temel, gerekse salt yüzeysel— niteliklerinin canlı, devingen, devingenliği içersinde varlığını koruyan bir bütün oluşturması, kökünü tarih öncesi zamanlarda bulan bir olgudur; bu olgu içersinde öz ile görüngünün birlikteliği yeni bir biçimde dile gelir. Bu bağlamların ilk kez sanat tarafından ortaya çıkarılıp bilince yansıtıldığını ileri sürmek, hiç kuşkusuz yanlış olur. Durum, bunun tam tersidir. Eğer günlük yaşam, günlük uygulama ve kaynağını bunlarda bulan töre, hukuk, ahlâklılık ve ahlâk felsefesi (ethik), sözü edilen bağlamları kavramsal düşünceyle işleyip geliştirmiş olmasalardı, bunlar ne insanların düşünce ve duygu yaşamında temel bir yer alabilir, ne de —yaşamın gereksinimleri niteliğiyle—, sanata ilişkin bir yönelime kavuşabilirdi. Çünkü insan kişiliği bir bütün mü oluşturur, bu bütün zamanın

akışı içersinde varlığını korur mu, bu bütünde ne özdür, ne salt görüngüdür soruları, insanların tüm eylem alanlarında zorunlu olarak belirler.

Ancak bu sorunun içerdiği tanıma durumu, başka deyişle insanın bireyselliğinin bütünselliği, sürekliliği ve bu bireysellik içersinde öz ile görüngünün birlikteliğinin tanınması, aynı zamanda —öznenin kesinlikle çözmek zorunda olduğu— bir çelişkiyi içerir. Çünkü sorunun evetlenmesi, aynı zamanda bir hayırlama niteliğindedir. Her defasında bir etken (eylem, olgu, düşünce vb.) bütünün gerek sürekli akışından, gerekse yapısından koparılmakta ve bireyin karşısına —olumlu ya da olumsuz anlamda— belli bir özün temsilcisi olarak dikilmektedir. Böyle bir durumda bütünden koparılıp alınanın dışında kalan her şey, salt ayrıntı, görüntü ve önemsiz bir şey diye nitelendirilerek bir yana atılmaktadır. Bu, gerek ahlâk açısından, gerekse uygulama dünyasına ilişkin başkaca her düzenleme açısından çok doğal karşılanan bir durumdur. Ama eğer insan, Apollon'un «kendini tanı» buyruğunu kuramsal açıdan yerine getirme çabasındaysa, o zaman da insanın bütünlüğü karşısında benzer bir davranış biçimine gitme zorunluluğu vardır. Burada ortaya çıkan olumsuz karşılığı salt soyut nitelikte bir değilleme (ya da yadsıma: Negation) olarak görmek, başvurulmaması gereken bir yalınlaştırmadır. Durum, bunun tam tersinedir. Böyle bir değilleme önemli ölçüde kişiliğin saptanması, kurulması anlamına gelir; böyle bir değillemenin bulunmadığı yerde, örneğin toplumsal güçlerin ahlâk felsefesinin kurallarını yıktığı ve bilginin karşısına genel bir kuşkuculuğu koyduğu dönemlerde, kişilik de aralarında bağıntı bulunmayan küçük zaman parçalarına bölünür; bu zaman parçaları birbirini izleyebileceği gibi, yanyana da bulunabilir.

Demek ki değillemenin bu türü, Spinoza'nın belirttiği anlamda aynı zamanda bir saptamadır, olumlu bir şeydir ve

özellikle önemli, özden yana yönelik bir öğedir; yaşam içersinde işlevi ise, bulunmaması düşünülemeyecek denli önemli bir işlevdir. Bütün bunlara karşın sözü edilen değillemenin, yaşamın kişiliği gittikçe daha güçlü geliştirmesi yoluyla yarattığı tüm gereksinimleri karşılayabilmesi düşünülemez. Burada dine önemli bir rol düşer. Kısmen birçok dinlerin, kişiliğin tümünün öteki dünyada da varlığını sürdürmesi olasılığını ortaya atmaları, buna bağlı olarak da böyle bir sürdürmeye olan inancın, yukarda sözü edilen gereksinimin en yakın ve benimsenmeye değer karşılanma biçimi niteliğiyle belirginleşmesi, kısmen de —her türüyle— mistik yönelimli çileciliğin ve esrimenin, bireyden ve onun sorunsalından kaçmayı, aşkınlıkta (Transzendenz) ya da evrende bir eriyişi sağlayabilirmiş görünümünü yaratması, dinin sözünü ettiğimiz rolünü oluşturur. Büyünün dine dönüşmesinden sonra sanatın gelişmesinin uzun bir süre için birinci eğilime çok sıkı bağlı kaldığı kuşkusuzdur; sanat gelişmesini başlangıçta nasıl büyüsel dönemin kategorilerinin kalıbı içersinde sürdürdüyse, bu evrede de birinci eğilimin kategorileri içersinde sürdürür. İkinci eğilimin türlerine ve alttürlerine gelince, büyüde olduğu gibi bir birlikte varoluşa, dahası belli ölçüde karşılıklı etkilenmeye olanak sağlayan somut tarihsel koşulların bulunabileceği ve gerçekten bulunduğu olgusu üzerinde daha fazla durmayacağız. Çünkü bu olgu, gelişmenin ana çizgisi üzerinde yer almamaktadır. Kişiliğin varlığını öteki dünyada korumasına ilişkin sav, sanat ile din arasında uzun süreli bir birleşme alanı yaratmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri de, gerek sanat gerekse din açısından sürekliliğe ilişkin gereksinimi doyurabilmek için bir tür mimesis'in, insanın bütünselliğinin yeniden üretilmesinin gerekli görülmüş olmasıdır. (Burada bilinçli olarak dinsel yaşamın yalnızca bir yanını ele aldık; tanrılar dünyasının canlandırılmasının bu konuyla çok yakından ilgili bulunduğu ise hiç kuşkusuzdur. Tanrılar dünyasının öykünmeci betimlemeyle

geçerliliğe kavuşturulmasının yine dinle sanata ortak bir alan yarattığı ise kendiliğinden anlaşılabilir bir durumdur.)

Din, gerçek bir doyum müjdeler; bu doyum, varlığın daha yüksek bir düzeye kavuştuğu, yaşamın oluş ve son buluş olgularından bağımsız kaldığı, böylece de kesin bir gerçekleşmeye vardığı bir öteki dünyada olacaktır. Bu ikinci gerçekliğin anlatım aracının, yeryüzü yaşamının bir tür mimesis'i olduğunu daha Sokrates öncesi felsefe saptamıştı. Dinin sanatı bu denli kolaylıkla hizmetinde kullanması, işte bu nedene dayanır: Sanatların bu dünyanın bir mimesis'ini yaratmaları, dinin bir müjde, bir güvence, öteki dünyanın bir yansıması olarak geçerlilik kazanmasını sağlamaktadır. Hiç kuşkusuz özellikle sanatın dine ilişkin bu yararlılığı, aynı zamanda her iki yolun iç ayrışmasının ilkesini de içermektedir. Çünkü çoğu kez özellikle sanatın kendini tümüyle dinsel içeriklere adadığı izleniminin uyandığı zamanlarda, nesnel oluşumlarda sanatın dinden çözülüşü en açık biçimde belirginleşir. Sanat yapıtı dinsel içeriği o denli alabildiğine ve kesin dile getirir ki, sözü edilen içerik bu kesinlik içersinde artık kavranılabilirliğin sınırlarını aşar, öteki dünya için bir araç ve bir yol olarak düşünülen, kendi içersinde bütün oluşturmuş bir bu dünyaya dönüklüğe kavuşur; doğumuna yol açan nedenden bağımsızlaşıp kendi içersinde eriştiği kusursuzlukla ve biçimsel bütünlüğüyle öteki dünyaya ait ne varsa dışarda bırakır. Klâsik Yunan sanatında bu ayrılma, en salt biçimiyle gerçekleşir; ama —doğu ülkelerindekiler de dahil olmak üzere— her gelişme, bu ayrılma uğruna girişilen savaşları tanır. Bu savaşların çok azı bilinçli olduğu gibi, ayrılmayı gerçekleştirme çabasında doruk noktalarına varıldığı da ender olaylardandır. Dinin, aslında ona araç olması öngörülmüş olan sanatsal biçimleme tarafından geri itilmesi, bir raslantı ürünü değildir. Dinin gerçekten varolan bir tanrıyı, sonrasız mutluluğa kavuşabilecek bir insan inancını benimsetmeye çalışması, salt dinsel

nitelikteki tasarımda estetiği belirleyen görüngü ve öz dengesini ortadan kaldırmaktadır. Bu eksikliğin nedenini her şeyden önce şu olguda aramak gerekir: Dinin öteki dünya tasarımı insanı —bu insanı ister tanrı, ister kahraman, ister sürekli mutluluğa ya da lânete layık bir ölümlü olarak yansıtmaya çalışmış olsun— doğal çevresinden koparmak, kişiliği ile karşılıklı bir ilişki içersinde bulunan ruhsal tepkelerini ortadan kaldırmak zorundadır. Din bunu yapmazsa, başka deyişle sanatın dinin etkisi altında kaldığı dönemlerde görüldüğü gibi, insanı kendiliğinden —din tarafından ne denli idealize edilmiş olursa olsun— insancıl bir çevreye koyarsa, o zaman bu dünyaya dönük insanın öbür dünyaya karşı kazandığı ve yukarda açıklanmış olan yengi kaçınılmaz olur; Antik Çağ'da, dahası genel olarak ortaçağda görülen durum budur. Yine bu duruma bağlı olmakla birlikte, onun ötesinde önem taşıyan bir nokta da vardır: İnsanın salt dinsel açıdan varlığının ayakta tutulması ve korunması, zorunlu olarak onun somut ve zengin yanlarının gerilemesine yol açar. Çünkü hiçbir dinsel tasarım, insanoğlunun yeryüzündeki konumuyla öteki dünyada ölümsüzlüğe kavuşabilmesine olanak tanımaz. Din insanın kişisel nitelikleri arasında alabildiğine titiz bir seçim yapmakla kalmaz, bunun yanı sıra insanoğlunu zorunlu olarak mutlak bir yalnızlığa iter: Öbür dünyadaki yargıcının önünde herkes yalnız başınadır. Eğer önemli olan insanoğlunun eylemleri ve yapıtlarıysa, o zaman bunlar insanoğlunun dolaysız öznesinden katı bir nesnelleşmeyle ayrılır. Buna karşılık önemli olan insanın vicdanıysa, o zaman bu vicdan yaşamın geri kalan bölümünden tümüyle ayrı bir biçim alır.

Görünüşe bakılacak olursa, insanın dinsel inanca göre varlığını koruyan, sonrasız bir öbür dünyada kurtuluşa erişen kişiliği ile normal günlük yaşamdaki kişiliği arasında pek az ortak yan vardır. Ama daha yakından bakıldığı takdirde bu görünüşteki durumun önemli değişikliklere uğ-

radığı görülür. Aşağılanan ilk nokta insanoğlunun kendi güçlerini kullanarak kişiliğini vardırmış olduğu düzeydir; insanoğlunun çalışma, bilim, sanat ve yeryüzü ahlâkıyla gerçekleştirdiği gelişme, herhangi bir aşkın gücün yardımından bağımsız olarak gerçekleştirilmiş bir başarı olarak kavrandığı ölçüde bir yaratığın haddini bilmezliğinin ürünü sayılır.[4] Yaratık kavramının çatısı altında bunların tümü —bağımsızlık eğilimleri bunları salt tikelden daha kötü göstermediği ölçüde— dolaysız tikel kişi olgusuyla kaynaşır. Sözü edilen tikellik ise insanın tanrı tarafından, aşkın güç tarafından yaratılmış hakiki özü olarak belirir; insanoğlu gerçi bu özü hiçbir değişime uğratmaksızın saklamak gibi bir yüküm altında değildir —sözü edilen öz de salt «yaratıksal» bir nitelik taşır—, ama aşkın buyruklara tümüyle boyun eğmek ve özü ne ise o olarak geliştirmek zorundadır. Burada şöyle bir saptama yapmak yeterli olacaktır: Kendi varlığını sürdürme gereksinimi özellikle belli bazı dönemlerde o denli güçlü, aynı zamanda da o denli sınırları siliktir ki, üzerinde durulan salt varlığı sürdürme gereği olur, bu gereği yerine getirmenin nasılı ise tümüyle geri plana itilir. Bu aşamada bizim açımızdan önem taşıyan tek nokta, temel nitelikteki dinsel ve estetik eğilimler arasındaki kesişmeyi ve ayrılığı saptamaktır; başka deyişle önemli olan, insanın bütünsel-

[4] Metinde geçen «yaratık» kavramını, insan ruhuna ilişkin olan «yaratıcılık öğretisi» (Schöpfungslehre, Kreatianismus) ile ilgili olarak düşünmek gerekir. Bu öğretiye göre çiftleşme, yalnızca insanoğlunun bedenini yaratır; ruh ise kaynağını tanrının bir yaratma eyleminde (Schöpfungsakt) bulur. Bu eylem ya doğum anında, ya da doğumdan çok kısa bir süre önce gerçekleşir; tanrı, hiçten yarattığı ruhu beden ile birleştirir. Bu anlayışa göre beden, başka deyişle «yaratık» (Kreatur), tanrısal nitelik taşıyan «ruh» (Seele) karşısında salt doğa (Natur) ürünüdür. Günümüze değin Katolik felsefesinin temel öğelerinden biri olan yaratıcılık öğretisine gerek Luther, gerekse onu izleyen Protestan dinbilimcileri karşı çıkmışlardır. (Ç.N.)

liğinin süreklilik kazandırması bakımından iki alan arasındaki uçurumu belirlemektir.

Dine hizmet eden sanat, çoğu kez bu uçurumu ortadan kaldırma görevini üstlenir ve bu görevi kendini vererek, büyük bir uyum yeteneği ve beceri ortaya koyarak yerine getirir. Üstelik bu işi yaparken çoğu kez de gerçekten dinin yalnızca bir hizmetçisi olduğu bilincini taşır. Gerçekte burada —tek tek sanatçıların kişisel düşünce ve duygularından bağımsız olarak— sanat açısından sürekli söz konusu olan, Goethe'nin ileri sürdüğü ve daha önce üzerinde durduğumuz o verimli «dışardan belirlenmişlik»tir. Din, dinsel duygu, toplumsal açıdan canlı ve genel nitelik taşıyan dinsel gereksinim, sanatın önüne somut görevler koyar; sanat bu görevleri ancak kendine özgü biçimde çözebilir. Bu durum ise —sanatçılarla, sanatçıların seslendikleri kitlenin düşündüklerinden bağımsız olarak— nesnel açıdan din ile estetiğin ilke bakımından birbirinden ayrılışını, birbirinin karşıtını oluşturuşunu dile getirir. Bu yalnızca Giotto ya da Tizian bakımından değil, ama Fra Angelico ve Grünewald için de geçerlidir. Gerek din temeline dayanan kültürlerin gerekse başkaca kültürlerin belli dönemlerde sanat alanındaki yaratma edimine karşı besledikleri büyük kuşku, kaynağını burada bulur.

Yukarda din alanında görülen ve her zaman ince eleyip sık dokuyucu bir nitelik taşıyan seçime karşılık, estetiğin kendine özgü yapısı üzerinde durduk; estetik insanda duyularla algılanan görüntüler dünyasını da kapsamına alan bir bütünsellik yaratma çabasındadır. Bundan ötürü de estetik, mimesis içersinde gerçekliğin sağlam bir düzene sahip zenginliğine yöneliktir. Estetiğin bu yanı da sık sık anlaşılmış ve dile getirilmiştir. Bu yanı belki de en kararlı biçimde dile getiren, Hemsterhuis olmuştur. Hemsterhuis, sözü edilen zenginliği estetiğin en önemli özelliği sayar. «Doğal olarak ruhun istediği, en küçük zaman parçası içersinde en kabarık

sayıda düşünceyi alabilmektir.» Bu anlatım bile yoğunluk öğesini vurgular; çünkü çok sayıda düşüncenin odak noktası oluşturması, nedenden yoksun değildir. Bu düşüncelerin belli bir zaman parçası içersindeki yoğunluğu, başka deyişle yaşantının yoğunluğu, öykünme aracılığı ile kavranan nesnenin —Hemsterhuis'e göre sanatın başlıca görevinin gerçekliği yansıtmak olması, çok doğal bir olgudur— bu zenginliği izleyiciye yansıtmasının bir belirtisidir. Burada hiç kuşkusuz mimesis'in yalnızca biçimsel bir ölçütü dile getirilmiş olmaktadır; Hemsterhuis, dünyanın duyular yoluyla algılanabilmesi yeteneğinin türünü ve algılanan dünyanın sanat yapıtında yeniden üretilme biçimini daha ayrıntılı çözümlemekle, sözü edilen biçimsel karakteri daha kararlı vurgulamış olur. Bu çözümleme sırasında Hemsterhuis'in vardığı sonuçlar, bizim yaşamda duyular arasında işbölümü, estetik açısından da sanat türleriyle sanat yapıtlarının bağdaşık (homogen) ortamı diye nitelendirdiğimiz bilgilerin öncüleridir; bu bilgileri biraz ilerde daha ayrıntılı olarak çözümleyeceğiz. Hemsterhuis, şu noktayı belirtir: «Uzun bir uygulama döneminin sonunda ve tüm duyularımızı aynı zamanda kullanarak, duyularımızdan yalnızca birinin aracılığı ile nesneleri birbirinden önemli ölçüde ayırabilecek konuma geldik.»[5] Estetik soruların doğru ortaya konulduğu her yerde olduğu gibi, burada da biçimsel karakter salt görünüştedir. Çünkü açıktır ki —ve bu, hiç kuşkusuz aynı zamanda Hemsterhuis'in de kanısıdır— düşüncenin gelişigüzel her zenginliği, her yoğunluğu burada gerçekleşmesi istenen etkileri yaratamaz. Bunu anlayabilmek için yaşama şöyle bir bakmak yeterlidir. Çünkü hiç kuşkusuz gerçekliğin her nesnesi, öykünme yoluyla yansıtılması Hemsterhuis'in istediği etkiyi yaratacak olan sonsuz nitelikleri ve bağıntıları içerir. Hems-

[5] Hemsterhuis: **Oeuvres Philosophiques** (Felsefe Yapıtları), Leuwarde 1840. Cilt I. s. 19 ve 14.

terhuis için en önemli ereğin, nesnel olanağın yansıtılması olduğunu daha önce belirtmiştik. Ancak Hemsterhuis, hemen şunu da ekler: «İkinci erek ise doğanın kolayca yaratamayacağı, ya da hiç üretemeyeceği etkiler yaratarak doğayı aşmaktır.»[6] Bu son gözlem bizi —Hemsterhuis'in ardından— güzelin bilinmesine götürür. Demek ki birinci görev böyle bir öykünmenin nasılını araştırmak, ikinci görev ise doğayı aşmanın ne bakımdan söz konusu olduğunu saptamaktır. Bu çözümlemenin sonucu ise belirtmiş olduğumuz yoğunlaşmadır, başka deyişle en çok sayıda düşüncenin en küçük zaman parçası içersinde toplanmasıdır. Böylece Hemsterhuis için güzel kavramı belirlenmiş olmaktadır.

Burada estetik etkinin (ve bu etkiyle birlikte onun uyandırıcısının, sanat yapıtının) biçimsel yanı, ya da daha doğru bir deyişle biçimsel öğenin çok önemli bir yanı doğru dile getirilmiş olmaktadır. Hemsterhuis'de eksik olan, hiyerarşidir, bu zenginliğin düzenleyici ilkesidir. Hemsterhuis'nin saptaması sözü edilen zenginliğin yalnızca yanyanalığına ya da birbiri ardınalığına ilişkindir. Ancak bu düşünce süreci içersinde yöntembilimsel açıdan doğru olan bir sezgi, Hemsterhuis'yi bir başka somutlaştırmaya gitmekten alıkoymaktadır; böyle bir somutlaştırma, yoğunluk ve zenginlik kavramının içerikselliğe dönüşmesi olacaktı. Böyle bir dönüşümün ise kendiliğinden ve doğrudan biçim yönünden gerçekleşmesi olanaksızdır; bu dönüşüm —salt estetik bir yapı içersinde— Goethe'nin «dışardan belirlenmişlik»ini belli bir etken olarak temsil etmez. Başka deyişle sözü edilen dönüşüm, gereksinimler ve halkın ortaya koyduğu sorular niteliğiyle sanatın karşısına belli bir dönemde çıkan —bu gereksinimlere ve sorulara kesin ve sürekli karşılığı her zaman somut biçim verecektir—, kaynağını günlük yaşamda bulan, toplumsal koşullara bağlı olan bir etkeni dile getirmez. Burada ortaya

[6] Hemsterhuis: **a.g.y., s. 14.**

çıkan gereksinimlerin özel yapısına daha önce de dikkati çekmiştik. Şimdi ek olarak şu noktayı da belirtelim: Daha önce sözünü etmiş olduğumuz bu gereksinimler geneli, her zaman somut toplum ve tarih tarafından belirlenmiş bir biçim içersinde ortaya çıkar; bu ortaya çıkış dolaysız ve —hem sanatçı, hem de onun seslendiği kitle için— çözülmesi olanaksız bir birlik yaratır. Bu birlik içersinde —yine dolaysız olarak— genellik, somut zaman koşulları içersinde tümüyle erir, dahası yitip gider gibi görülür. Ancak bu, şöyle gerçekleşir: Başarı için en son evrede yön verici nitelik taşıyan ölçüt, doğrudan doğruya somutun kılıfı içersinde gizli olan ve sözü edilen genel tarafından sanatçının önüne konulan soruların yanıtlanmasında yatar. Hiç kuşkusuz bu genel, yalnızca kendisine ait olan toplumsal-tarihsel somut karşısında, bu somutla bağıntılı olarak genel niteliğini kazanabilen bir geneldir. Kendi başına ele alındığında bu, somutluğun en yüksek düzeyindeki bir geneldir ve insanla dünya, özne ile onun yazgısını, mutluluğunu ve acılarını bir yasallık süreci içersinde düzenleyen güçler arasındaki ilişkinin en temel kurallarını içerir.

Çıkış noktası olarak olabildiğince salt bir öznelliği (nesneler dünyasını yöntembilimsel açıdan bir yana bırakan bir öznelliği) alan tüm ölçütlerle kuralların sonunda bir biçimciliğe varmak zorunda olduğunu birkaç kez kanıtlamıştık. Bunu yapmış olmamıza karşın yine de birbirine benzer gibi görünen görüşleri (Klopstock, Hemsterhuis vb. görüşleri) ayrıntılı olarak çözümledik; bunu gerekli bulduk, çünkü bu çözümlememizin sonucunda —görünüşteki biçimciliğe karşın— estetiğin en önemli birkaç kuralı ortaya çıktı. Bu kurallar özellikle insanın günlük yaşamında etkinliğini gösteren ve estetiğin doğumuna yol açan gereksinimler açısından önem taşımaktadır. Bundan ötürü sanatın doğru nesnelliğini somut olarak kavrayabilmek, bu nesnelliği yalnızca tasarımda varolan, soyut, «salt» bir öznellikten açıkça ayır-

mak ve aynı zamanda —gerçekliğin bilimsel yoldan yansıtılmasının tersine— öznel etkenin bu nesnellik içersindeki değer yaratıcı yapısını saptayabilmek için, yukarda sözü edilen görüşlerin yapısını irdelemek yerinde bir davranıştır. «Salt» öznellik içersinde bir biçimcilikten söz edildiğinde, ele aldığımız sorunun özü şu noktada yatar: Bu öznellik, yalıtılmış konumuyla bir soyuttur, öznelliği belirleyen, ona zenginlik, derinlik vb. kazandırmış olan, en önemli niteliğinden, özgül ve en bireysel özünden ayrılmamak zorunluluğu ile karşı karşıya bulunan nesneler dünyasından bir soyutlamadır. Bu soyutlamadan somutluğa giden doğrudan bir yol yoktur; çünkü sözü edilen soyutluk kaynağını nesneler dünyasının izlenimlerinde bulur ve o dünyadan güçlükle alabildiği, öznel işlenmiş bir gereci biçimsel-öznel etkenlere indirger. Bu biçimciliğin içerikselliğe doğrudan geri dönüştürülmesi olanaksızdır. Asıl yapılması gereken, soyutlamanın ortadan kaldırılmasıdır; soyutlama yine somut bir özne-nesne bağıntısı içersinde erimeli, başlangıçta bilinç düzeyinde olmayan, kendiliğinden niteliğini taşıyan, bilinç düzeyine varmalıdır. Ancak bu gerçekleştikten sonradır ki öznelliğin kurallarının içerdiği asıl öz gerçek niteliği ile, ne ise o olarak, başka deyişle estetik saptamanın önemli ve varlığı kesinlikle zorunlu bir öğesi olarak belirginleşir.

II. Dışlaşma ve Dışlaşmanın Özneye Geri Dönüşü

Hegel'in terimler dizgesi kullanılsaydı, son açıklamalar şu başlık altında toplanacaktı: Dışlaşma (entaeusserung) ve bu dışlaşmanın özneye geri dönmesi. Estetik saptamanın temel edimleri açısından bu kategorinin uygulanması, yalnızca diyalektik biçim ve terimlerle oynamanın çok ötesinde bir anlam taşır. Hegel'in bu öğretisi, ne denli sorunsal içerirse

içersin[7] —büyük bir olasılıkla Hegel'in kendisinin estetik alanına uygulamayı düşünmemiş olmasına karşın— bu alandaki özne-nesne bağıntısının en doğru tanımını vermektedir. Burada oluşan bağlamları doğru anlayabilmek için insanın çalışmasının bu doğrultudaki yapısını çıkış noktası almak yerinde olur. Sözü edilen yapı içersinde öznellikle nesnelliğin ayrılmaz biçimde birbirine bağlı olması zorunluluğu vardır: Öznece ortaya konan erekbilimin (teleolojinin) etkinliği doğrudan doğruya ve yalnızca çalışma konusuyla aracın kendindeliğinin doğru yansıtılabilmesine bağlıdır. Öte yandan bu erekbilim kaynağını kendi kendine yabancılaşan, sonra da bu yabancılaşmadan yine kendine dönen öznellikte bulmadığı takdirde, böyle bir erekbilimin nesnelliği ölü, insana yabancı ve üretici güçten yoksun kalır. Bütün bunlara karşın bu birliğin bilinçte bir birlik ve bütünlük olarak yansıdığı enderdir. Çoğunlukla egemen olan ya nesnenin kendindeliğidir —bu kendindelik kendini nesnel işe koşulsuz veriş ya da, daha gelişmiş evrelerde çoğunlukla görüldüğü gibi, çalışanın kendini nesneler dünyasında yitip gitmeye mahkûm duyumsaması olarak belirginleşebilir—, ya da amaçlar saptayan bir öznelliğin yapıntı niteliğindeki saltık gücüdür. Burada önemli olan, ne birbirine karşıt olan bu iki yönden birincisinden toplumsal temele dayanan yabancılaşmayı çözümleme yoluyla ayırmaktır, ne de ikinci yönün içerdiği söylence oluşturma eğilimini ortaya koymaktır. (Burada yine

---

[7] Bu sorunu, gerek Hegel'in görüşünü, gerekse Marx'ın bu görüşe ilişkin eleştirisini şu kitabımda ayrıntılı olarak inceledim: **Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft** (Genç Hegel ve Kapitalist Toplumun Sorunları), Berlin 1954, s. 614 vd./Werke Band 8, Neuwied-Berlin 1967, s. 611 vd. Bu kitapta aynı zamanda «Entaeusserung»un (dışlaşma) birbirinden farklı üç anlamı da gösterilmektedir. Burada ele aldığımız bağlamın içersinde ise özellikle önemli olan, dışlaşmanın çalışma süreci ile oluşturduğu bağlamdır.

çalışmanın bu ikinci ve bilinç temeline dayanan tepkesini dile getiren söylence kişisi Demiurgos'u anımsatmamız yeterlidir.) İnsan çalışmasının daha dolaylı ve karmaşık nesnelleşmelerinde, örneğin mal, para vb. gibi ekonomik kategorilerde yabancılaşmanın daha da büyük bir güç kazandığı, kolaylıkla anlaşılabilecek bir olgudur: İnsanlar arasında insan çabasının kurduğu bağıntılar ile insanoğlunun ilişkisi günlük yaşam bilincinde kendi eliyle değil, doğa tarafından yaratılmış şeylerle ilişkisi gibi doğaldır; insanoğlunun duygularının bu tür tutumlara karşı sürekli direnmesi, durumda bir değişiklik yaratmaz.[8]

Burada çıkış noktasından yoksun kalan ve insanın doğal duygusuyla zorunlu olarak bir karşıtlık içersine düşen, yalnızca günlük düşünce değildir. Marx, Hegel'in bu sorunu ortaya ilk kez somut biçimde atmış olan yabancılaşma öğretisine ilişkin ünlü eleştirisinde, bu konumun akılcı bir açıklamasını verebilecek yaşam olgularını göstermiştir. Birinci olgu çalışmadaki (ve her türlü toplumsal çabadaki) özgün öznellik duygusunu açığa kavuşturur, böylece de öznelliğin abartılmasına, idealist nitelikte olan ve kökenini Demiurgos söylencesinde bulan her türlü düşünce söylencesine karşı tutum alır. Bu hesaplaşmanın çekirdeğini felsefe düzeyinde bir tür Kolomb yumurtası, ya da gerçekliğin nesnel yapısının özgünlüğü, başka başka kaynaktan türetilme olanaksızlığı oluşturur: «*İnsan,* dolaysız olarak bir *doğa ürünüdür,* bir *doğal varlıktır.* Doğanın bir ürünü ve canlı bir doğal varlık olarak da kısmen *doğal güçlerle, yaşam güçleriyle* donatılmıştır, sonuç olarak *eylemde bulunan* bir doğal varlıktır; bu güçler, insanın içinde yetenekler ve *içgüdüler* olarak varlığını sürdürür; ...başka bir deyişle içgüdülerinin *nesneleri* insanın dışındadır, yani ondan bağımsız *nesneler* olarak vardır, ama bu nesneler onun *gereksiniminin nesneleridir,* onun özünde

[8] Bu olgunun klâsik açıklaması Marx'ın yapıtının birinci ciltinin ilk bölümünde yer alır: **Das Kapital,** Hamburg 1914, C. I, s. 37 vd./MEW 23, 85 vd.

yatan güçlerin işletilmesi ve onaylanması açısından varlığı kesinlikle gerekli, önemli *nesnelerdir*. İnsanın bedensel, doğal güçlerin taşıyıcısı, gerçek, duyarlı, nesnel bir varlık olması, onun...yaşamını ancak gerçek, duyularla algılanabilen nesnelerde *dışlaştırabileceği* anlamına gelir. Nesnel, doğal, duyularla algılanabilir *olmak* ve nesneyi, doğayı, anlamı kendi dışında bulundurma, ya da üçüncü biri için nesne, doğa, anlam olma birbiriyle özdeştir.» Marx, bu açıklamaların ardından insanoğlunun dış dünya ile arasındaki bağıntının, çalışmasının ve uygulamalarının koşulunun yapısına ilişkin olarak —ki bu yapı, insanoğlu açısından temel niteliktedir— felsefe düzeyinde daha genel bir saptama yapar: «Doğası[9] kendisinin dışında olmayan bir varlık, *doğal* bir varlık değildir; böyle bir varlık, doğanın varlığı içersinde yer alamaz. Kendi dışında bir nesne[10] bulunmayan bir varlık, nesnel bir

---

9 Buradaki «doğa» (Natur) kavramı, «insanın doğası» sözünün içerdiği anlamda olduğu gibi insanın doğuştan taşıdığı özellikleri dile getirmez. Doğa, bilincin dışında ve bilinçten bağımsız olarak varolanların tümüdür; bu anlam yüküyle doğa kavramı bilincin karşısında yer alır. Bilindiği gibi materyalist anlayışın bu savına karşılık idealist anlayış, doğayı bilincin ürünü sayar. (Ç.N.)

10 Türkçede «nesne» sözcüğü, Almancadaki «Objekt», «Sache», «Ding» ve «Gegenstand» sözcüklerinin karşılığı olarak kullanılabildiğinden, kullanıldığı yerde taşıdığı anlama çok dikkat edilmelidir. Nesne, insan bilincinden bağımsız olarak öznenin karşısında yer alan, öznenin bilme çabasının konusu olan şeydir. Bu yapıtın birinci cildinde üzerinde ayrıntılı olarak durulduğu gibi insan, nesneye ilişkin bilgi edinme yoluyla nesneyi değiştirir, bu eylemi sırasında kendisi de değişime uğrar. Birinci cildin kavramlar dizininde «nesnel» kavramını açıklarken, bu kavramın yansızlık anlamına da geldiğini belirtmiştim. Ancak bu anlam genellikle günlük konuşma dilindedir ve çoğu kez yanlış yansır. Bilimsel anlamda nesnellik ile yansızlık birbirine karıştırılmamalıdır. Yanlılık ve nesnellik birbiriyle çelişki oluşturmaz. Bir bulgu gerçek anlamda **bilimsel** nitelikte ise, yanlı bir yorumla elde edilmiş olması bu niteliği ortadan kaldırmaz; o bulgu, o yanın tam karşılı için de geçerlidir. (Ç.N.)

varlık değildir. Üçüncü bir varlığın nesnesi olmayan bir varlığın kendi *nesnesine* uyan bir varlığı da yok demektir; başka deyişle böyle bir varlığın tutumu ve doğrudan doğruya varlığı nesnel değildir. Nesnel olmayan bir varlık, *varlıkdışıdır* (Unwesen)... *Varlıkdışı* bir varlık ise gerçeklikten ve anlam taşımaktan uzaktır, yalnızca düşünülmüş, düşlenmiş, soyutlama düzeyinde kalmış bir varlıktır.»[11]

Böylece Demiurg düşünün varlığına kesinlikle son verilmiş olmaktadır. Çalışmanın devrimci yanının temelini bir hiçlikten, söylence niteliğindeki bir kaostan yaratılmış bir nesnellikte bulması olanaksızdır. Bu devrimci yan, yalnızca —buradaki yalnızca, tüm insanlık tarihini kapsamına almaktadır— kendinde varolan nesnellik biçimlerinin amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda bilinmesi ve bu biçimler içersinde varolan yasaların uygulanmasıyla insan amaçlarına uygun bir değişime uğratılmasıdır.

Bu nesnel dünya karşısında etkin ya da edilgin, ama yine nesnel olarak yer alan ve etkin olan özne insan türüdür. Marx, Hegel'in insanoğlunun kendi kendisini çalışma yoluyla yaratışını bulgulamakla yapmış olduğu hizmetten söz ederken, çalışma ve emekle insan türü arasındaki bağlama ilişkin olarak da şu açıklamaları yapar: «İnsanoğlunun kendi kendisine karşı türsel bir varlık olarak *gerçek,* eylemli bir tutum alması, kendini gerçek türsel bir varlık olarak, başka deyişle insan olarak görerek devinmesi, ancak *türsel güçlerinin* tümünü ortaya koymasıyla —ki bu da yalnızca insanın tümüyle etkin olmasıyla, yalnızca tarihsel gelişimin bir sonucu olarak olanaklıdır—, onları bir nesne sayıp bu doğrultuda bir davranışa girmesiyle gerçekleştirilebilir; bu, başlangıçta yalnızca yabancılaştırmanın kalıbı içersinde gerçekleşmesi düşünülebilecek bir noktadır.»[12] Marx, Hegel'in ağır-

---

[11] Marx: **Ökonomisch-philosophische Manuskripte** (Ekonomi ve Felsefe Yazıları), MEGA I, 3, s. 160 vd.; MEW EB I, 578 vd.

[12] Marx: **a.g.y.**, s. 156; 574.

lık noktasını yabancılaşmayla nesnelliği özdeşleştirmede bulan görüşünü sert biçimde eleştirdikten sonra, bu görüşten bağımsız olarak aynı yapıtın ekonomik bölümünde çalışmayla tür arasındaki bağıntıyı şöyle belirler: «İnsanoğlu ancak nesnel dünyayı işlemesiyle gerçek anlamda *türsel varlığını* ortaya koymuş olur. Üretim, insanoğlunun düzenli çalışmayla belirlenen türsel yaşamıdır. Bu üretim sonucunda doğa, *insanoğlunun* ürünü ve gerçekliği olarak belirir. Bundan ötürü çalışmanın ve emeğin ereği ve sonucu, *insanoğlunun türsel yaşamının nesnelleşmesidir.* (Vergegenstaendlichung des Gattungslebens des Menschen)[13]: Bu nesnelleşme insanın kendisine bilinç düzeyinde olduğu gibi yalnızca düşünsel olarak değil, ama düzenli çalışarak bir çifte varlığa kavuştuktan sonra kendi emeğinin ürünü olan bir dünya açısından bakmasıyla gerçekleşir.» Yabancılaşma bu ilişki ile yalın bir özdeşlik bağıntısı içinde olmaktan uzaktır; Hegel'e göre özellikle bu durum —yani sınıflı toplumların, her şeyden önce kapitalizmin somut işbölümünün yarattığı somut yabancılaşma— bireyin türsel yaşamını bulandırır, dahası zaman zaman yıkar. Marx bu düşünce zincirini şöyle sürdürür: «İnsana yabancılaşan emek insanın elinden üretiminin nesnesini almakla, aynı zamanda onun elinden *türsel yaşamını,* gerçek türsel nesnelliğini de koparıp almış olur.»[14]

Marx'ın görüşünün ana çizgileri böylece açıkça belirlenmiş olmaktadır. Bu ana çizgilerin ortaya koyduğu gerçek şudur: Burada söz konusu olan, şimdiye değin çok değişik

---

[13] Hançerlioğlu, «nesnelleştirme» (Vergegenstaendlichung) kavramının «nesneleştirme» kavramıyla anlamdaş olduğunu belirtmekteyse de (bak. Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi,** cilt 4, «nesnelleştirme» maddesi), kanımca Schopenhauer'in «Objectitaet» (nesnelik) ve buna bağlı nesneleşme ile bir kavram kargaşasını önlemek için, «Vergegenstaendlichung» kavramını sürekli «nesnelleştirme» diye çevirmekte yarar vardır.

[14] Marx: **a.g.y.,** s. 88 vd.; 517.

bakış açılarından birkaç kez çözümlemesini yapmış olduğumuz bir gereksinimin, estetiğe ilişkin gereksinimin gerekçelendirilmesinin en genel biçimidir. Bu, gerçek ve nesnel olan, bunun yanı sıra da insanoğlunun (insan türünün) en temel istemlerine uygun düşen bir gereksinimdir. Bu gereksinimin bilinç düzeyinde algılanmayan, ama uygulamada etkinliğini gösteren diyalektiği, estetiğe ilişkin bir metafizik düşüncenin bu diyalektiğe egemen kılmak istediği tek yanlı kuralların sınırını aşar. Bu durumu açıkça gösteren bir örnek olarak şunu verebiliriz: Çoğu kez ya kendini gerçekliğe koşulsuz bir adayış, ya da bu gerçekliğe boyun eğmeme, onu aşma girişimi tek yanlı olarak vurgulanır. Her iki şıkta da metafizik tekyanlılığın kaynağını oluşturan durum şudur: Kendine özgülüğünü ve varlık gerekçesini çelişkileri bağdaştırmakta bulan bir edim, birbirine karşıt düşen, her biri tekyanlı kılınmış öğelere ayrılmakta, sonra da haksız olarak bağımsız kılınmış bu öğeler değerlendirmede kullanılan öğe niteliğiyle gerçekliğin karşısına dikilmektedir. Oysa özgün estetik edim bu türden tekyanlı değer yargıları tanımaz. Kendini gerçekliğe koşulsuz adayış ile bu gerçekliği aşmaya ilişkin güçlü istek birbirinden ayrılamaz; çünkü sözü edilen istek herhangi bir yerden gelişigüzel alınmış bir idealin zorla benimsetilmesi niteliğini taşımaz. Bu istek, gerçekliğin içersinde kendiliğinden varolan öğelerin belirlenmesi anlamına gelir. Sözü edilen öğelerde gerçekliğin insana uygunluğu açıkça belirginleşir, yine aynı öğeler insanoğlu karşısında yabancılık ve aldırmazlık gibi konumları ortadan kaldırır; ama bu gerçekleştirilirken gerçekliğin nesnelliği ne son bulur, ne de herhangi bir zarara uğrar. Çünkü gereksinimin vardırmak istediği nokta, insana yakışır bir nesnellik düzeyidir. Bu edimin bütünlüğü, doğrudan doğruya çalışmanın daha yüksek, daha tinsel ve daha bilinçli düzeyinde dile gelir; çalışmanın konusunu değişime uğratan erekbilim, bu düzeyde maddenin gizlerinin araştırılmasıyla kopmaz bir bağ-

lılık içersindedir. Ancak çalışmada özne ile nesnel gerçeklik arasındaki bağıntı salt kılgısal (pratik) niteliktedir; bu yüzden edimin bütünlüğü doğrudan doğruya çalışma sürecinin bütünlüğünü sağlayan bir ilkedir; bu sürecin yetkinlik düzeyine ulaşmasıyla birlikte söz konusu ilke de önemini yitirir ve bu öneme ancak bir sonra gelen çalışma sürecinde yeniden kavuşur. Sanat alanında ise yukarda sözü edilen bütünlük kendine özgü bir nesnelleşmeye varır; gerek edimin kendisi, gerekse bu edime kaynaklık eden toplumsal gereksinim, insanın gerçeklikle arasındaki bu bağıntının temelli yerleşmesi, sonrasız nitelik kazanması ve nesnelleştirilmiş bir konu[15] anlayışının yaratılmasına eğilim gösterir. Sözü edilen bütünün böyle bir konum içersinde ve özellikle bu izlenimi uyandırarak, duyusal biçimde belirginleşmesi öngörülmüştür.

Ancak bu bütünün özü doğru kavranmak istendiğinde yapılması gereken, yalnızca bu bütünü değil, ama onun yanı sıra burada etkinliğini gösteren öznelliğin ve nesnelliğin kendine özgü yapısını da göz önünde bulundurmaktır. Sözü edilen öznellikle nesnellik bir bakıma bilimin insanbiçimcilikten arındırıcı yapısıyla, günlük yaşamın bu yapıyı hazırlayıcı nitelikteki olgularından (özellikle çalışmadan) farklı bir yapı taşır; insanbiçimcilikten arındırıcı yapıyla bunu hazırlayıcı günlük yaşam olguları günlük yaşamın karşısında belli bir genelleştirmeyi, ahlâklılık karşısında da kaynağını gözlemde bulan bir genişliği dile getirir. Estetik nesnelliğin hiçbir

---

15 Burada «objektivierte Gegenstaendlichkeit» sözlerini çevirirken, «Gegenstand» sözcüğünün felsefe anlamını çıkış noktası yaptım. Almanca felsefe dilinde bu sözcük dar anlamda kullanıldığında «şey» (Ding) ve «nesne» (Objekt) gibi sözcüklerle eşanlamlı kılınmaktadır. Geniş anlamda «Gegenstand» ise «öznenin karşısına çıkan» [gegen (karşı) ve stehen (durmak) sözcüklerinden], başka deyişle öznenin bilme çabalarının ereğini oluşturan, kavranmak istenen konu anlamına gelir. (Ç.N.)

zaman gerçeklikle bağları koparma ya da herhangi bir öznel istem tarafından (yetkinliğe ya da bir ideale uymaya ilişkin bir istem) buyurulan, zorunlu olarak soyut kalan ve gerçekliği aşmaya yönelik bir girişim anlamına gelmediğini daha önce belirtmiştik. Burada asıl önem taşıyan nokta, doğrudan doğruya nesnelliğin içersinde, bu nesnelliğin insana uygun düşüşünü belirginleştiren öğeleri bulmak, bu öğeleri sözü edilen nesnellikten geliştirmektir. Ancak bu tür bir uygunluğu tikel özne yaratamaz; öznenin bu türden istemleri bu yapıyı koruduğu sürece güçten yoksun bir özlemden, verimsiz ve içeriksiz bir istekten ileri gidemez. Çünkü burada sözü edilen uygunluk (Angemessenheit) insanlığın, tarihinin tüm akışı boyunca doğaya, insan ile doğa arasındaki karşılıklı ilişkilere, doğrudan doğruya insana vermiş olduğu emekten, bu yolda göstermiş olduğu çalışmadan başka bir şey değildir; başka deyişle bu uygunluk daha önce Marx'ın sözleriyle, toplum ile doğa arasında gerçekleşen metabolizmadır. Bu metabolizma doğal olarak her şeyden önce dünya yüzeyinin insanların gereksinimleri doğrultusunda, özdeksel nitelikteki değişimi anlamına gelir. (Bu süreç sırasında doğa yasalarından —bilinçli ya da bilinçsiz olarak— yararlanılır, ancak bu yasaları etkisiz kılmak hiç kuşkusuz olanaksızdır.) Ancak söz konusu metabolizmanın kapsamı, somut doğanın toplumun savaşımı ve emeğiyle egemenlik altına alınmasından ve değiştirilmesinden çok daha geniştir. Çünkü bu süreç insanı yaratmakla kalmamış, yaratmanın yanı sıra onu biçimlemiş, zenginleştirmiş, yüceltip derinleştirmiştir. Bu değişim de gerek dış görünüş, gerekse içerik açısından gerçekliğin başkalaşmasıdır. Burada insana uygunluktan söz edildiğinde anlatılmak istenen, gerek genişlik, gerekse yoğunluk açısından söz konusu bir bütünlüktür, eski çöllerin yaşanabilir konuma getirilmesidir, bir zamanlar ormanlarla örtülü olan dağların çoraklaşmasıdır, eskiden insanoğluna umursanmayan, ya da tehlike sayılan belli doğa öğelerinin

açıkhava resmine dönüşmesidir. Toplum ile doğa arasında gerçekleşen bu metabolizma, sevimli kır betilerinden trajediye değin insanların dünyasının yaşam görüngülerinin tümünü, insanoğlunun çevresini, varlığının doğal temelini ve bunların toplumsal açıdan doğurduğu sonuçları kapsamına alır. Bu uygunluk ile, aynı uygunluğun Teodiselerdeki[16] ilkel erekbilimsel anlatılış biçimleri arasında hiçbir ortak yan yoktur. Ayrıca Kant'ın özel doğa yasalarını bilebilmek için doğanın «bizim» anladığımıza uygunluğunu tartışmasıyla da bizim üzerinde durduğumuz uygunluk arasında ortak bir yan yoktur.

Bütün bu anlatılanlar, estetik oluşumun insan türünün gereksinimlerine uygunluğunun hiçbir öznelcilik içermediğini, tam tersine estetik mimesis'in kendine özgü yapısının özellikle bu noktada belirginleştiğini, başka deyişle bu tür bir uygunluğun estetik olarak saptanmasının, bilinçten bağımsız olan nesnel gerçekliğin yansıtılmasının özel bir biçimi olabileceğini açıkça göstermektedir. Ama bu duruma karşın

---

16 Teodise: Tanrıyı savunma; Tanrıyı savunan yapıtların genel adı. Yunanca **theos** (tanrı) ve **dike** (adalet) sözcüklerinden oluşmadır. Bu savunmaya tanrıbilimcilerle ve tanrıbilimle uğraşan filozoflarca (Antik Çağ'da Stoisyenler, Yeni Çağ'da Leibniz) Tanrının dünyadan kötülükleri kaldırmaması karşısında gerek duyulmuştur. Bu savunma yapılırken ya kötülüğün varlığı yadsınır, ya da kötülük Tanrının düzenlediği bir sınav sayılır. Teodise girişimleri karşısında eleştirel tutum alan ilk düşünür Epikür olmuştur. Epikür'e göre burada dört olasılık söz konusudur: 1. Tanrı, dünyadan kötülüğü kaldırmak istemekte, ama kaldıramamaktadır; 2. Kötülüğü kaldırabilecek güçü vardır, ama kaldırmak istememektedir; 3. Ne kötülüğü kaldırmak istemektedir, ne de kaldırabilecek gücü vardır; 4. Tanrı dünyadan kötülüğü kaldırmak ister, bunu yapabilecek gücü de vardır. İlk üç olasılığın Tanrının varlığı düşüncesiyle bağdaştırılması olanaksızdır. Sonuncu olasılık ise kötülüğün yeryüzünde varlığı ile çelişki oluşturmaktadır. **(Ç.N.)**

va da özellikle bundan ötürü bu noktada oluşan öznelcilik kavramının bilgi kuramı düzeyinde açıklanması gerekmektedir. Çünkü estetiğin tarihsel akışı boyunca çeşitli yanlış yorumlar kısmen estetiğe bilgi kuramının şeması açısından bakılmasından (sanatın «yalan», «yanılsama» vb. sayılması), kısmen de estetiğin özyapısının bilginin özyapısını kendiliğinden safdışı bıraktığı görüşünden, dehaya ilişkin akılcı olmaktan uzak görüş gibi) kaynaklanmıştır. Materyalist bilgi kuramı özne sorunu karşısında çok açık bir tutum alır: Bu kurama göre nesnesiz bir öznenin düşünülebilmesi olanaksızdır; bilinçten bağımsız varolmak, nesnel gerçekliğin özü gereğidir. Demek ki öznesiz nesne, olanaklı olmaktan öte, gerçekliğin belitidir (Axiom, mütearife). Ancak diyalektik materyalizm bu kesin ayırımı salt bilgi kuramının sınırları içersinde tutar. Lenin, (özün değil) görünüşün nesnelliğinin saptanmasıyla bağıntılı olarak şöyle der: «Öznel ile nesnel arasında bir ayrım vardır, ancak bu ayrım da sınırsız değildir.»[17]

Estetik oluşumun konumu burada da özgül nitelik taşımaktadır. Öteki geçiş biçimleri öznellikle nesnellik arasında bilgi kuramı açısından yapılan ayırımın kesinliğinde bir değişiklik yaratmaz, ama bu ayırımı metafizik nitelikte ve onaylanamayacak genelleştirmelerin katılığından korumak için daha da belirgin kılar. Bizim üzerinde durduğumuz şıkta ise ortaya yeni sorunlar çıkmaktadır. Şimdi hemen en önemli noktayı ortaya koyalım: Bilgi kuramı açısından salt idealist bir anlam taşıyan «öznesiz nesne olamaz» tümcesi, estetik alanında özne-nesne bağıntısı açısından temel önem taşır. Hiç kuşkusuz her estetik nesne bir ölçüde öznel varlıktan bağımsızdır. Ancak nesne böyle kavrandığında, ortada estetik değil, ama yalnızca özdeksel olarak varolan bir şey vardır.

---

[17] Lenin: **Aus dem philosophischen Nachlass**, Viyana-Berlin 1932, s. 18.

Nesnenin estetik yönü geçerlilik kazanır kazanmaz buna uyan özne de kendiliğinden varolur, çünkü şimdiye değin birkaç kez yinelemiş olduğumuz gibi, nesnenin bu kendine özgü yapısı, nesnel gerçekliğin yansıtılmasının özel bir biçimi olan mimesis aracılığıyla alıcı öznede belli yaşantılar uyandırmasında belirginleşir. Bu olgu bir yana bırakıldığı takdirde estetik oluşum, estetik oluşum olarak varlığını yitirirse, o zaman ortada yalnızca bir taş kitlesi, bir parça tuval vardır; başka deyişle bu nesneler her türlü bilinçten ve her türlü öznellikten bağımsız varolurlar. Demek ki «öznesiz nesne olamaz» tümcesi, yalnızca bu tür oluşumların estetik yapısıyla bağıntılıdır.

Estetik alanında öznellikle nesnelliğin birbirinden ayrılmazlığının amacı, bu ikisini özellikle bu kaynaşma aracılığıyla daha yoğun kılmak, her birinin özyapısını daha somut biçimde ortaya koymaktır. Öznelliğin dışlaşmasında yitip gitmesinin, nesnelerin kendinde (an sich) nitelikteki nesnelliğine kendini verişinin işlevi, nesneler dünyasında belli bir zaman parçasında insanlık için önemli olanı bulmak ve algılanabilir kılmaktır. Bu işlevin temelini nesnelerin bilinçten bağımsız olan kendindeliği oluşturduğundan, dış dünyanın estetik yoldan alınabilmesi için nesnelerin elden geldiğince eksiksiz tamalgılanması kesinlikle gereklidir. Üzerinde durmuş olduğumuz bir nokta burada yine belirginleşmektedir: Gerçekliğin her yansıtılmasının nesnesi —genelde konuşulacak olursa— aynıdır, ancak çalışmaya, uygulamaya hizmet eden her yansıtma, başarısızlığa uğrama olasılığını da göze alarak, özneden en uzak bir arılık içersinde bile kendindelik üzerinde yoğunlaşmak zorundadır: Artık yeterince tanıdığımız insanbiçimcilikten arındırma eğilimi, nedenini burada bulur. Buna karşılık estetik yansıtmadaki verimli çelişkililik iki nedene dayanır. Bunlardan biri, söz konusu yansıtmanın her nesneyi ve özellikle nesnelerin tümünü insanın öznelliği ile —açıkça belirtilmiş olmasa bile— ayrılmaz bir bağlam

içersinde kavrama çabasında olmasıdır. Öznenin bu özyapısı üzerinde daha önce durmuştuk; ilerde aynı konuya daha ayrıntılı döneceğiz. Yukarda sözünü ettiğimiz verimli çelişkiliği oluşturan ikinci neden ise, nesneler dünyasının yalnızca özü açısından değil, ama aynı zamanda dolaysız görüngü biçimiyle saptanması ve algılanabilir kılınmasıdır; böylece görüngü ve öz diyalektiği yalnızca genel yasallığı içersinde geçerlilik kazanmakla kalmamakta, ama özellikle dolaysızlığı içersinde, yaşamda insanın karşısına çıktığı gibi belirginleşmektedir.

Estetik alanda bunun doğurduğu sonuç, dışlaşma ile bu dışlaşmanın geri alınması[18] arasındaki sıkı bağlılık ve bütünlük olmaktadır: Dışlaşmada öznellik, dışlaşmanın geri alınmasında ise nesnellik silinir; ancak bu silinme gerçekleşirken, daha yüksek düzeye çıkarma öğesi ağırlık kazanır.[19] Bu durumda her iki devinimin birlikte etkinliği bu türden bir birlik ve bütünlük yaratmaktadır; başka deyişle ortaya gerçekliğin yansıtılması olarak biçimlenmiş bir nesneler dünyası çıkmaktadır ve bu dünya yönelimiyle nesnelliği, günlük yaşamın izlenimlerinde ve yaşantılarda olduğundan daha güçlü biçimde vurgulamaktadır. Çünkü izleyicinin ya da okurun karşısında her zaman göreceli olarak küçük bir nesneler öbeği yer alır; izleyici ya da okurda gerçekliği nesnel

---

18 Buna dilimizde «nesnelleştirilmiş olanın yeniden insan yaratıcılığına dönmesi» de denmektedir. Bak. Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi** c. 4, s. 254, «Nesnelleştirme» maddesi. (Ç.N.)

19 Marx, insanın yaratıcılığını yalnızca düşünmede bulan Hegel'den farklı olarak, **nesnelleşme** ve **yabancılaşma** kavramlarını anlamdaş saymaz. Marx'a göre **nesnelleşme** aracılığı ile başka bir deyişle insanın tinsel ve özdeksel yaratıcı gücünün özdekleşip ürüne dönüşmesi aracılığıyla insan dünyayı yeniden yaratır ve doğal dünyanın yerine kendi emeğinin ürünü bir dünya koyar. Nesnelleştirdiğini kullanım alanına geçirerek kendi emek gücüne katar ve ondan, daha üstün düzeyde bir nesnelleştirmeyi gerçekleştirmek için yararlanır. Bak. Hançerlioğlu, aynı madde. (Ç.N.)

bütün oluşturan bir «dünya» niteliğiyle uyandıracak olan, bu kesittir. Bu uyandırma günlük yaşamla karşılaştırıldığında, nesnelliğin etkinliği açısından elverişsiz koşullar altında görünür. Çünkü bu koşullar zorunlu olarak salt olgunun, factum brutum'un (çıplak olgu'nun) inandırıcı gücünden yoksundur; yine bu koşullar zorunlu olarak yalnızca birer yansıtmadır, mimesis oluşumlarıdır ve bu yapılarından ötürü yalnızca içerik ve biçimleriyle bir nesnelliğin oluşumunu zorlayabilirler. Öznenin dışlaşma yoluyla kendini gerçekliğe vermesi, gerçeklik içersinde erimesi böylece içsel bakımdan yoğunlaşmış bir nesnelliğin doğumuna yol açar. Ancak bu nesnellik —özneye geri alınışın anlamı da budur—, her zerresinde belli bir öznelliği taşıyan ya da belli bir öznellikle yoğrulmuş bir nesnelliktir. Gerçek mimesis oluşumunda bu öznellik ne bir eklenti, ne de herhangi bir yorum ve ne de nesneleri çevreleyen bir atmosfer niteliğini taşır; sözü edilen öznellik kendi nesnelliğinin tamamlayıcı bir öğesi, varlığının zorunlu öğesi ve temelidir.

Bu edimin şimdiye değin yapılan devinimsel ve yapısal çözümlemesi biraz daha somutlaştırıldığında, estetiğin iki temel ilkesiyle karşılaşılır; bu ilkelere daha önce de birkaç kez yüzeysel olarak değinilmişti. Daha ilerdeki gözlemlerde bu ilkelerin daha ayrıntılı ve tam olarak ele alınması zorunluluğu vardır. Birinci ilke, kaynağını dünya yaratıcı nitelikteki her sanatın mimesis özyapısında bulur. Biçimsel açıdan bu ilke yalnızca mimesis öğesinin farklı bir anlatımıdır; ancak bu yeni anlatım aynı zamanda yeni içerikleri de beraberinde getirmektedir. Burada söz konusu olan, her türlü sanatın gerçekçi özyapısıdır. Sık sık dile getirilen bir kuraldır. Bu kurala göre somut sanatsal gelişme süreci içersinde gerçekçilik çeşitli biçemlerden biri değil, ama biçimleyici sanatın tümünün temel niteliğidir; değişik biçimler ancak gerçekçiliğin alanı içersinde bir ayrımlaşma düzeyine varabilirler. Burada içerik açısından ortaya çıkan yeni, her

şeyden önce gerçekçilik kavramının kapsamının genişliğidir. Bu konumuyla gerçekçilik kavramı bir yandan bizim burada dışlaşma ediminin içeriği olarak saptayabildiğimiz kendinde nesnelliğe, nesneler dünyasının kendinde nitelikteki nesnelliğine en ileri ölçüde yaklaşımı, öte yandan da yine bunun bir sonucu olarak görüngülerin duyusal dolaysızlığını kapsamına almaktadır. Hiç kuşkusuz böylece sanat evreninde gerçekçiliğin tümelliğinin yalnızca iki uç noktası, iki kutbu saptanmış olmaktadır; başka deyişle burada saptanan, bir yandan nesnenin varlığına ve özüne, belli bir zaman parçası içersindeki bağlamına ve bütünselliğine bağlılık, öte yandan da her nesne dolaysız-duyusal görünüş biçiminden ayrılmaksızın biçimlenme düzeyine vardığı ölçüde, yaşamın dolaysızlığına dönüştür. Çıkış noktası olarak yalnızca bu edimin çözümlenmesi alındığı ölçüde, olumlu anlamda olmak üzere henüz kesinlikle saptanmış olmaktan uzak belirleyici öğeler oluşur; bunlar çeşitli biçemlerin somut yönelimleri üzerine çok az bilgi verebilir. Olumsuz anlamda ise daha açık ilkelerin oluştuğu söylendiğinde, bundan yalnızca mimesis öğesinin varlığı açısından bir nesnelliğe bağlı oluşu ve duyularla algılanabilir bir görünüş düzeyinin varlığı anlaşılır. Başka deyişle bu durum, mimesis'in yalnızca somut-anlamlı bir nesnelliği ve bu nesnelliğin duyusal-duyularla algılanabilir görünüş biçimini gerektirdiğinin, buna karşılık dolaysız olarak yansıttığı bu nesnelliğin hic et nunc *(şimdi* ve *burada)* konumuna bağlı olmadığının yeni bir kanıtıdır. Bu durumda soyut-estetik çözümleme, günlük yaşama ve sanatın genesis'ine ilişkin araştırmaların genelde yansıtmanın mekanik ve fotoğraf niteliğinde olmayan özyapısı, özelde ise estetiğin özyapısı konusunda ortaya koyduğu saptamaları desteklemektedir. Bu olumsuz sınırlamanın somut içeriğinin değişik yönleri üzerinde ilerde ayrıntılı olarak duracağız; bu alanda ortaya çıkan sorunlara başka bağlamlar içersinde daha önce birkaç kez değinmiştik.

Burada açıklanan yapıdan çıkan ikinci ilke de şudur: Her estetik nesnellik —salt estetik nesnellik olmak özelliğinden ötürü— olumlu ya da olumsuz bir tutum alışı, yan tutmayı içerir, başka deyişle insan, günlük yaşamda olduğu gibi, yararları açısından —yararları sözcüğü burada en geniş anlamda kullanılmaktadır— benimseyeceği ya da benimsemeyeceği bir olgu karşısında değildir. Günlük yaşam açısından olgu ile değer yargısının —göreceli olarak— birbirinden bağımsız olduğu açıktır; öznenin tutum alışının önemli ölçüde bu tutuma yol açan olguya bağlı oluşuna karşın, onaylama ya da geri çevirmenin oluşumunda öznenin yapısı, uygulamada nesne ölçüsünde önem taşıyan bir bileşkedir. Bundan ötürü de böyle bir konumda insanın davranışı önce dolaysız olarak öznel karakterdedir. Bu davranış, ancak olguların akışı ve bağlamı gösterilen tepkinin doğruluğunu onayladığı takdirde nesnelliğe kavuşur; ancak başlangıçtaki ikicilik (düalizm) bu durumda da varlığını sürdürür: Nesnel olgu ile bu olguya ilişkin öznel yargı yerini korur. Mimesis oluşumunda ise durum tümüyle farklıdır. Daha önce dışlaşmanın geri alınmasında biçimlenen nesnelerin özneyle yoğrulmuşluğundan söz ederken, günlük yaşamın burada çözümlemesini yaptığımız ikiciliğini bu nesneler için geri çevirmiştik. Hiç kuşkusuz üzerinde durduğumuz yapıyı belirleyen tek özellik bu değildir. Dahası, şimdi araştırdığımız görüngünün yalnızca daha genel nitelikte bir görüngünün doruk noktası olduğu söylenebilir. Çünkü mimesis yoluyla betimlenen nesnelerin kendine özgü yapısı, birbirleriyle bağlantılarının türü, başka deyişle burada oluşan nesnelliğin en genel ilkesi, nesnelerin en eksiksiz biçimde özneyle yoğrulmuş olmasına dayanır; bu, dışlaşmanın özneye geri dönüşünün, geri alınışının bir sonucudur. Burada da karşımıza günlük yaşamla olan aynı karşıtlık çıkmaktadır: Günlük yaşam içersinde izlenimleri üzerinde düşünür düşünmez, bunları dolaysız biçimde olduğu gibi almamakta, nesne ile

bu nesnenin bilincinde yarattığı tepke arasında az çok tam sayılabilecek bir ayrım yapmaktadır (ya da en azından böyle bir ayrım yapabilmek için çaba harcamaktadır). Buna karşılık mimesis oluşumu içersinde bir nesnenin yarattığı izlenim, o nesnenin nesnelliğine aittir; o nesnenin özgül yapısını belirleyen birim, bu olur.

Bu arada bir ölçüde önyargıdan uzak bir değerlendirmeye gidildiğinde, ortada çok açık bir durumun bulunduğu anlaşılır: Birbirine ait nesnelerden oluşma bir öbeğin seçimi, bu nesnelerin mimesis yoluyla gerçekleştirilen yansıtma ve biçimlemenin aracılığı ile dünyalaştırılması, dünyanın seçilen parçasının kendine özgü yapısını ve bu parçanın estetik bir «dünya» düzeyine çıkarılmasını oluşturan içerikle, bu içeriğin bağlamları karşısında bir tutum alınmaksızın olanaksızdır. Önemin ve gerçeklik parçasının anlam ve öneminin anlaşılmasının buna yeteceği savı doğru değildir. Bu sav sık sık ileri sürülür; ancak bu konuda en önemli örneklerden birini verecek olursak, Flaubert'in «İmpassibilite» (soğukkanlılık)[20] kuramı gibi kuramların yazgısı, kolaylıkla sözü edilen savın aksini kanıtlamaktadır; sözde bu görüşün temeli üzerine kurulan yapıtların savın çürütülmesinin canlı birer örneğini sergilemelerinin yanı sıra, Flaubert'in mektuplarında yer aldığı biçimiyle doğrudan doğruya kuramın kendisi de kendi varlığına son vermekte, her yerde belli bir gerçekliğin karşısında, yapısı Flaubert'in seçimlerini, kurgusunu, biçimleme türünü vb. belirlemiş olan gerçekliğin karşısında

---

[20] Impassibilité: Doğalcı (natüralist) roman sanatının en büyük temsilcilerinden Gustave Flaubert'in geliştirdiği bir kuram. Dilimize «duyarsızlık» diye de çevrilebilirse de, duyarsız sanatçının bulunabileceği gibi yanlış bir düşünceye yol açabileceğinden, sözcüğü «soğukkanlılık» diye çevirmeyi yeğliyorum. Yapıtlarında nesnel betimlemelere henüz gidemeyen, konularına dışardan bir kişi olarak bakmayan Balzac'ın tersine Flaubert'in çabası, yazınsal yaratısına temel olarak nesnellik, bilimsel kesinlik, yansızlık ve soğukkanlılığı almaktı. (Ç.N.)

çok kararlı bir tutum alınması anlamını taşımaktadır. Bir başka örnek verelim: Tanınmış sanat tarihçisi Berenson,[21] Piero della Francesca'nın[22] sanatını, kişisellikten ve duyarlılıktan uzak bir sanatın örneği olarak göstermek ister; Berenson kişisel olmaktan uzak bir yöntem olarak söz ettiğinde dile getirdiği, zaten artık çoktandır doğal sayılmaya başlamış bir durumdur. Benzer bir durumu, Diderot'nun *Paradoxe sur le comédien* adlı yapıtını incelerken görmüştük.[23] Berenson'a göre Piero della Francesca'nın kendini duygularına kaptırmayan tutumu bu çerçeveyi de aşmakta ve doğrudan doğruya biçimlemenin kendisini kapsamına almaktadır. Berenson, buna örnek olarak Urbino'daki ünlü tabloda, Hazreti İsa'nın kırbaçlanması sahnesini, başka deyişle asıl dramı örten, ön planda yer alan üç büyük figürü göstermektedir. Oysa Brueghel'in —daha önce üzerinde durmuş olduğumuz— yapıtında, haç taşıyan Hazreti İsa'nın, işkenceye ve idama götürülen kalabalığın arasında neredeyse gözden yitip gitmesi gibi, Urbino tablosundaki kompozisyon da açıkça bir tutum alış niteliğindedir. Ancak bu, böyle durumlarda vurguyu acı ve büyüklük üzerine kaydıran ressamlara karşı olan bir tutumdur. Bununla birlikte sözü edilen yapıtların tümünde, estetik açıdan bakıldığında, betimlenen nesneler bütününe ilişkin ortak bir tutum vardır; bu tutum

---

21 Berenson: **Mittelitalienische Malerei** (Orta İtalya Resim Sanatı), s. 113 vd.

22 Piero della Francesca (1415 - 1492): Orta İtalyalı ressam. Kendisinden ve öğrencileri Melozzo da Forli, Perugino ve Luca Signorelli'den oluşan grubun en büyük ressamıdır. Sanatçı kişiliği Floransa sanatının öğeleriyle yoğrulmuş olmasına karşın, önem ve yetkinlik bakımından çağdaşı Floransalı ressamları aşar. Kompozisyonlarının açıklığından ve yalınlığından ötürü yirminci yüzyıl sanatçılarınca ve uzmanlarınca bir onbeşinci yüzyıl kübisti sayıldığından, çağımızda etkisi çok büyük olmuştur. **(Ç.N.)**

23 Sözü edilen yapıt için bak.: **Estetik I**, s. 297, dipnotu 50 **(Ç.N.)**

kompozisyonu ve tek tek biçimlemeleri her yerde ve aynı biçimde, doğrudan ve önemli ölçüde belirler. Sanatçıların aldıkları tutumun karmaşık bir özyapıda olması, ender rastlanan bir durum değildir; ama belli bir tutum biçimlemenin tüm öğelerine indiği ve her türlü mimesis nesnelliği açısından içkin kaldığı ölçüde, tutum alışın vurgusu ve buna bağlı olarak da etkinliği o denli belirgin olur.

Bu tutum alışın, belli bir yan tutmanın sanat yapıtlarını öznelleştirdiği yolundaki görüş, modern bir önyargıdan başka bir şey değildir. Dışlaşmadan başlayıp, dışlaşmanın özneye geri dönüşüne götüren yol, öznelliğin tam tersidir. Böyle bir öznelcilik, ancak özne dışlaşmadan, kendini nesneler dünyasında yitirişten, kendini nesnelere koşulsuzca verişten geçip yine kendisine dönen yolu tutmak istemediği ya da tutamadığı zaman ortaya çıkar. Öznelliğin bu denli salt açığa vurulması, estetik öğeyi hiçlikte eritmekle kalmaz. Her yerde olduğu gibi burada da estetik öğe yalnızca doğrudan doğruya yaşamın kendisinin daha yoğunlaşmış —belirginleşmiş— bir dışlaşma biçimidir. Bildiğimiz gibi, dışlaşma ve dışlaşmanın geri alınması sorununu özellikle toplumsal yaşama ve insanlığın gelişme süreci boyunca edinilip geliştirilen bilgiye uygulamış olan Hegel, sürekli olarak belli çarpıtmalar üzerinde durur; bunlar, yalnızca kendine dayanmak isteyen ve dış dünyanın, nesneler dünyasının alınması zorunluluğundan sıyrılabileceğini sanan bir öznelliğin yol açtığı çarpıtmalardır. Hegel bu durumu en açık biçimde «güzel ruh» diye adlandırdığı tipin dünya görüşünde sergiler. Hegel'in tanımına göre bu tipin davranışı şöyledir: «Kendine olan kesin güveni, onun kendiçinliğinin (Fürsichsein) nesnelliğine ve aşırı önemsenmesinin bilincine dönüşür; ancak yaratılan bu dünya, yankısı yalnızca ona dönen ona özgü bir *konuşmadan* başka bir şey değildir.» Böyle bir öznelliğin doğal sonucu, nesnel gerçekliğin bu denli çarpıtılmış yansıtılmasından zorunlu olarak doğan nesneler dünyasıdır: «Bu

nedenle bu tipin kendine ürettiği içi boş nesne, ona boşluk bilincini verir; onun eylemi özlem duymaktır; bu eylem kendi oluşu içersinde kendini özden yoksun bir nesne içersinde yitirir; yine kendisine dönerken de kendini ancak bir yitirilmişlik olarak bulur; yukarda sözü edilen tip, öğelerinin bu saydamlıktan uzak arılığıyla kara yazgılı bir *güzel ruh* niteliğindedir; bu varlık kendi kendini yer ve havada dağılan, herhangi bir biçimden yoksun bir sis gibi yitip gder.»[24]

Hegel'e ait bu kategorinin estetiğe uygulanması sırasında belirginleşen sorunun, sanat yapıtlarında nesnelleştirme gerçekleştirmeksizin estetikleştiren bir öznellik kategorisinden daha güç olduğunu görmüştük; çünkü burada söz konusu olan, böyle bir anlayışla yaratılan, sanat yapıtları yöneliminde olan bir oluşumun kendi kendine eriyişidir. Hegel'in gerçekten yaratıcı nitelikteki öznellik sorununu, bu öznelliğin nesneler dünyasının doğru ve derinlemesine kavranmasından geçip yine kendisine götüren yolunu çok genel biçimde ele aldığını görmüştük; bu arada estetik öğe yalnızca adı ender geçen bir uygulama işlevinde kalmaktadır. Özellikle bu nedenden ötürü, Hegel'in —«Görüngübilim»in estetik bölümünde— «Sanat Dini»ni (Kunstreligion) ele alırken, insanın «ahlâki tözü» (sittliche Substanz) üzerine şunları söyleyebilmesi, yine Hegel'in dışlaşma ve bu dışlaşmanın özneye geri dönüşü kuramını yorumlama biçimimizin ilginç bir onayı niteliğini taşımaktadır: «Bu töz, salt biçimdir; çünkü toplum teki, ahlâka boyun eğiş içersinde ve ahlâkın hizmetinde tüm bilinçten yoksun varoluş'u gücünün son noktasına va-

---

[24] Hegel: **Phaenomenologie des Geistes** (Tinin Görüngübilimi), Werke II, s. 496; 3,483 vd. Bu yapıtta Hıristiyanlığın doğumu açısından büyük bir rol oynayan «kara yazgılı bilinç» de (unglückliche Bewusstsein) buna çok benzer biçimde incelenmektedir; bak. 165 vd., 163 vd. Hegel her iki yerde çağdaş içedönüklük kavramının yıkıcı bir eleştirisini, üstelik bu kavram bulunmazdan yüz yılı aşkın bir süre önce yapmaktadır.

rana değin işlemiş, böylece de sözü geçen töz, bu akıcı öze dönüşmüştür. Bir gece karanlığı olarak da nitelendirilebilir bu biçim; bu karanlığın içersinde ihanete uğrayan töz, özneye dönüşmüştür. Ahlâkın taşıyıcısı olan tin, kendi kendisine ilişkin bu salt kesinliğin karanlıklarını yırtmış, doğadan ve kendi dolaysız varoluşundan bağımsızlaşmış bir varlık olarak yeniden doğmuştur.»[25] Böylece «güzel ruh»a ilişkin sınırlı tanımlamanın açık ve olumlu bir karşıtı getirilmiş olmaktadır.

Görülüyor ki, estetik nesne bağıntılarının çözümlemesi, bizi doğal olarak öznenin bu alandaki yapısını tam olarak incelemeye götürmektedir. Bu özneyi yine ilgimizin odak noktasına dönüştürdüğümüzde, bir kez daha sanat alanını somut olarak belirleyen çok sayıdaki verimli ve canlandırıcı çelişkilerden biriyle karşılaşıyoruz. Bu çelişki şimdilik kısaca şöyle anlatılabilir: İlk bakışta sanki estetik öznellik, günlük yaşamın öznelliğine çok yaklaşır gibidir. Daha önce birkaç kez belirtmiş olduğumuz gibi, bu ikisi arasındaki ayrım, yalnızca dolaysızlıklarının salt yoğunlaşmasında belirginleşmektedir. Bundan önce de gördüğümüz gibi, bu görünüş aldatıcıdır; şu ana değin yapmış olduğumuz gözlemler gerçi bu öznelliği henüz gereğince aydınlatabilmiş değildir, ancak elimizde yine de saptayabileceğimiz bir nokta vardır: Günlük yaşamda öznelliğin dolaysızlığına ilişkin ayrım, estetik alanda nitel bir ayrıma dönüşmekte, ama bu arada kişiliğe bağlı oluş, öznelliğin öznel yapısı varlığını hiç kuşkusuz sürdürmektedir. Ayrımlaştırıcı devinim karşıt yöndedir, başka deyişle burada başlangıçta varolan öznelliğin güçlenmesi, yoğunlaşması söz konusudur. Bu devinim, yine daha önce gördüğümüz gibi, bilimsel nitelikteki bilginin tam karşıtı bir yöne gider. Doğal olarak burada da bilim adamının kişiliği, öznel yapısı ve özelliği, kendindeliğin (Ansich) bizimiçinliğe (Füruns) dönüştürülmesine ilişkin bilinç ürünü

[25] Hegel: **a.g.y.**, Werke II, s. 529 vd.; 3,514.

sürecin doğrudan taşıyıcısı olmak zorundadır. Yine doğal olarak bu değişimin meydana gelebilmesi için günlük insanın yeteneklerinin tümüyle, yalnız düşünce alanındaki yetenekleriyle değil, ama aynı zamanda istenç gücüyle, aktöresel varlığıyla, düşlemgücüyle vb. kendini bu ereğe yöneltmesi gereklidir. Ancak —gerçekliğin bilimsel yansıtılmasının verimli ve canlılık verici çelişkisi de budur— nesnelleştirme süreci, daha bilginin öznesinde başlar: Burada söz konusu olan bu yansıtma biçiminin daha önceden bildiğimiz insanbiçimcilikten arındırıcı ilkesidir. Çünkü insanbiçimcilikten arındırmanın belli ölçüde öznellikten arındırmayı da içermesi doğaldır. Ancak estetik alan, nesnelleştirici oluşumlarında bile insanbiçimleştirici niteliktedir. O halde burada özneyi günlük yaşamın salt öznelliğinin, bu öznelliğin tikelliğinin dışına çıkaran (her özne temel yapısı bakımından bir eşi daha bulunmayan bir varlıktır), ama ona öznelliğini yitirtmeyen bir ilke varolabilir mi? Bu sorunun yanıtı olumlu ise, o zaman bu ilkenin temeli nerede aranmalıdır?

III. Tikel Bireyden İnsan Türünün Özbilincine

Dışlaşma ve bu dışlaşmanın geri alınması içersindeki özne-nesne bağıntısına ilişkin araştırmalarımız, sorunun ortaya nasıl konması gerektiğini ve yanıtın nerede aranacağını göstermektedir. Çalışmanın ve emeğin gerek ürününde, gerekse sürecinde (çalışan özne ile çalışma ve bu çalışmanın sonuçları arasındaki bağıntı), birey ile tür arasındaki ilişkinin öznel ve nesnel açıdan nasıl bir rol oynadığının saptanması gereklidir. Ortaya koyduğumuz sorunun yanıtını arayacağımız yönü belirleyen de işte bu gerekliliktir. Şimdi ele alınacak konuya ilişkin gözlemlerimizin daha başında, Marx'ın gençliğinde ortaya koymuş olduğu bazı önemli açıklamalara yer vermiştik. Özne sorununa ilişkin bu açıklamalar, bireysel özne ile insan türü arasındaki bağıntıyı haklı olarak— odak noktasına dönüştürmektedir. Tam bir çözümlemesine

hemen gireceğimiz bu ilişkiyi diyalektik açıdan doğru biçimde kavramak, düşünce açısından büyük güçlüklerle karşılaşmaktadır. Bu güçlüklerden başka, özellikle nesnel öğenin burada da ön plana geçirilmesi gerekmektedir. Marx, kendisinden önce egemen olan tutuma karşı çıkar; bu tutum «yalnızca insanın genel varoluşunu, dini ya da tarihin politika, sanat, yazın vb. soyut-genel bir öz içersindeki varlığını insanın özgüçlerinin gerçekliği ve *insana özgü türsel edimler*» sayardı. Marx, aynı zamanda bunun karşıtı olan durumu da ortaya koyar: «*Endüstrinin* tarihi ve endüstrinin oluşmuş olan *nesnel* varoluşu, *insanın özgüçlerinin açık kitabıdır*, insanın *ruhsal varlığının* duyularla algılanabilir biçimidir.»[26] Başka deyişle Marx, oluş'u ve varlık'ı içersinde insan türünden söz edildiğinde, daha soyut nitelikteki görüngüler için somut bir temel kazanılabilmesi amacıyla bu türün temel görüngüsüne inilmesini, soyut görüngülerin bu temel görüngüden yola çıkılarak açıklanmasını, bunun tersine davranılmamasını istemektedir.

Genç Marx'ın bu saptamasının doğruluğu, bilimlerin sonraki gelişmelerince tümüyle kanıtlandı. Marksist olmayan, çoğu kez Marx adını bile bilmeyen arkeologlar, öntarihsel (prehistorik) dönemin araçlarından ve çalışma ürünlerinden, insan cinsinin, insan türünün gerçek gelişme sürecine ilişkin çok sayıda ve önemli buluşlara vardılar. Araçlardan ve çalışma ürünlerinden, gerek hakkında hiçbir şey, ya da hemen hiçbir şey bilmediğimiz bir topluma, gerekse bu toplumda yaşayan insanların yaşam koşullarına ve aralarındaki ilişkilere değgin bilgiler çıkarılabilmektedir; bu tür olgular, toplum yaşamının daha ileri evrelerinde de doğrudan-ideolojik görünüş biçimleri açısından karanlık kalmış bütünlerin temellerini ve özünü açık-seçik ortaya koymayı sağlayan bir anahtar iş-

---

[26] Marx: **Ekonomi ve Felsefe Yazıları, I, 3, s. 21; MEW EB I, 542.**

levini yerine getirebilmektedir; açıklanan ve geçerliliği genellikle onaylanan bu noktalar, genelde felsefe açısından, özelde ise şu anda üzerinde durduğumuz sorun açısından önemli sonuçlar doğurmaktadır. Özellikle vurgulanması gereken şudur: Böylece türün salt gerçekliği değil, ama varoluş biçimi ve önemli ölçüde tarihsel niteliğini taşıyan özyapısı da önümüzde açıkça belirginleşmektedir. Bu saptama, türü ölü ve devingenlikten yoksun bir genele indirgeyen mekanik materyalizm karşısında önem taşımaktadır; Marx, buna bağlı olarak Feuerbach'ın: «Bundan ötürü öz, ancak 'tür' olarak, çok sayıdaki bireyi doğal biçimde birleştiren sessiz çoğunluk olarak anlaşılabilir.»[27] yolundaki savını eleştirir. Bu, aynı zamanda insanın tür kavramını aşırı ölçüde hayvanlar dünyasını model olarak biçimleyen görüşlere yönelik bir eleştiridir. Sözü edilen eleştiri çerçevesinde Feuerbach'ın sessiz çoğunluğu, gerçekliğe bir yaklaşma olarak geçerlilik kazanabilir. Marx, bu ayrıma ilişkin olarak şöyle der: «Bir hayvan türünün değişik çeşitlerinin özel nitelikleri, doğada insanın yeteneklerinin ve çabasının gösterdiği ayrılıklardan daha belirgindir. Ancak hayvanlarda birbirleriyle *değişim* yeteneği bulunmadığından, bir hayvanın değişik özellikleri, aynı türden ama değişik bir hayvana hiçbir yarar sağlamaz. Hayvanlar, türlerinin değişik özelliklerini bir araya getirme yeteneğinden yoksundurlar; türlerinin *ortak* yararına ve rahatına katkıda bulunamazlar.»[28] Burada ilginç nokta, aşağı yukarı aynı sıralarda Balzac'ın da aynı konumdan benzer sonuçlar çıkarmış olmasıdır: «Buffon[29] aslanı anlatırken, dişi

---

27 Marx: **Thesen über Feuerbach** (Feuerbach Üzerine Tezler), MEGA I, 5, s. 535; MEW 3, 534.

28 Marx: **Ökonomisch-Philosophische Manuskripte,** (Ekonomi ve Felsefe Yazıları), ibid., Cilt I, 3, s. 142; MEW EB I, 560.

29 Kont George Louis Leclerc Buffon (1707-1788): Fransız doğabilimcisi. Yapıtlarının ağırlık noktası, hayvanların yaşam alışkanlıkları üzerinde toplanmıştır. (**Ç.N.**)

aslanı birkaç tümcede bitirir; toplum yaşamında ise kadın, her zaman yalnızca erkeğin dişisi niteliğiyle görünmez.» Balzac, bu temel olguyu çıkış noktası yaparak ayrımlaşmış bağıntılar arasındaki başkalıkları gösterir: «Toplumsal konum, doğanın doğa açısından varlığına izin vermediği raslantıların egemenliği altındadır, çünkü bu konum, doğa artı toplum bütününden kaynaklanır. Bu durumda toplumsal türün anlatılması, yalnızca her iki cins göz önünde tutulsa bile, hayvansal türlerin anlatılışındaki içeriğin en az iki katını kapsar. Ne de olsa hayvanlar arasındaki olaylar tekdüze niteliktedir, bir karışıklığa hiç raslanmaz. Birbirlerinin peşine düşüp savaşırlar yalnızca, yaptıkları bundan ibarettir. Insanlar da savaşırlar hiç kuşkusuz, ama değişik ölçüdeki anlıkları (bilme yetileri) savaşı çok daha karmaşık bir yapıya götürür... Örneğin kimi zaman bir hırdavatçı, Pair[30] olabilirken, bir soylu toplumun en alt basamağına inebilir.»[31] Demek ki, cins kavramının dirimbilimsel-insanbilimsel temellerinin insan açısından da onaylanması, hiçbir zaman insanın özgül kategorilerinin toplumsal-tarihsel temellere dayandığı gerçeğini gölgelememelidir.

Öte yandan felsefedeki idealizm, «genellikle insana özgü» kavramını da onaylanamayacak ölçüde tarihsel-üstü bir biçimde saptamaktadır. Çünkü bu idealizmin çerçevesi içersinde (belli bir tarihsel konumun ideolojik gereksinimlerinden doğan ve genelleştirilen) belli insan özelliklerine bu kavramsallık verilmekte, sonra da bu özellikler, mekanik-donuk bir nitelikle insanoğlunun özel ya da tikel yaradılış

---

30 Pair: Fransa'da yüksek soylular sınıfında siyasal açıdan ayrıcalıklara sahip bir çevrenin üyesi. Fransız Büyük Devrimi'nde bunların varlığına 1791 anayasası ile son verildi; ancak 1814-1848 yılları arasında yine bir Pair meclisi (yüksek meclisi) işlev gördü. (Ç.N.)

31 Balzac: **Oeuvres Complètes**, Paris 1869, I, s. 3.

özelliklerinin vb. karşısına dikilmektedir. Bu durum sanat alanında gerek okulculuk (Akademismus) gerekse yenilikçilik (Avantgardismus) açısından geçerlidir. Bu metafizik açıdan çarpıtılmış ölçüt rolünü bir «soylu yalınlık ve sessiz büyüklük»ün («edle Einfalt und stille Grösse») saltıklaştırılmış ve avamlaştırılmış biçiminin, ya da varoluşçu-hiççi (nihilist) bir «condition humaine»in (insanlık durumu'nun) yüklenmesi arasında sonuç açısından bir fark yoktur; her ikisi de, felsefe açısından bakıldığında, aynı yöntembilimi ortaya koyar. Buna karşılık Marx'ın cins (Gattung) kavramı, her şeyden önce toplumsal-tarihsel açıdan sürekli bir değişimi dile getirir; bu kavram, ne yaşamdan yoksun bir çoğunluk biçiminde gelişim sürecinin dışına çıkarılmıştır, ne de teklik ve özellik karşısında dışarda bırakıcı bir biçimde yer alan bir soyutlamadır. Başka deyişle cins, gerek öznel gerekse nesnel açıdan kesintisiz olarak bir sürecin içersinde yer alır; bu cins, büyüklü küçüklü, değişik ölçülerde doğal ya da daha yüksek düzeyde örgütlenmiş insan topluluklarıyla, tek tek bireylerin eylemleri, düşünceleri ve duyguları arasındaki karşılıklı bağıntıların hiçbir zaman tekdüze kalmayan bir sonucudur; sözü edilen bireylerin tümü —kesin sonucu değişime uğratarak ve oluşturarak— aynı noktaya varırlar. Marx, birey ile cins varlığı arasındaki bu birlik ve bütünlüğü vurgular, ve daha önce başka bağlamlar içersinde de değinmiş olduğumuz, bu konuya ilişkin gözlemlerinde şöyle der: «İnsanoğlunun bireysel yaşamıyla cins içersindeki yaşamı birrir; bu kavram, ne yaşamdan yoksun bir çoğunluk biçiminde (Daseinsweise), cins yaşamının daha çok *özel* ya da daha çok *genel* bir biçimi olması, veya cins yaşamının şu ya da bu ölçüde *özel* yahut *genel* bireysel yaşam niteliğini taşıması, bu durumda bir değişiklik yaratmaz. İnsan, *cins bilinci* (Gattungsbewusstsein) olarak gerçek *toplumsal yaşamını* ve —yineleyerek— yalnızca düşüncedeki gerçek varoluşunu onaylar; buna karşılık cins varlığı da kendini cins bilinci

içersinde onaylar; bu varlık genelliği içersinde kendi başına bir düşünen varlıktır.»[32]

Bu süreç içersinde söz konusu olan, teklik ile bu tekliğin bireyin çabalarının nesnelleşmelerindeki genelleşmesinin diyalektiğidir; başka deyişle, özellikle çalışma içersindeki diyalektiktir. Her çalışma ürünü tek tek bireylerin edimleri sonucu doğar; ama bu ürünün özü, temelini özdeksel ve toplumsal yapıdaki nesnel zorunluluklarda bulur. Bir ürün bu zorunluluklara uygun düşecek biçimde ortaya konulmamışsa, çalışmanın tüm süreci boşa gitmiş demektir; öznel açıdan ürün niteliğini taşımasına karşın, ona artık tam anlamıyla bir ürün gözüyle bakabilmek olanaksızdır. Bu nedenle, daha önce de belirttiğimiz gibi, arkeoloji bugün yitip gitmiş olan uygarlıkların bırakmış olduğu çalışma ürünlerinden, o uygarlıklara ilişkin içerikleri, biçimleri, özleri vb. çıkarabilmektedir. Çünkü bunlar, nesnelleştirilmiş biçim içersinde, nesnel toplumsal gereksinimlerin ve bunların olanaklı olan en iyi yoldan karşılanış biçiminin en önemli yanlarını ortaya koyarlar. Bu ürünlerde saptanan değişim, söz konusu uygarlıklardaki iniş ve çıkışları, duraklama dönemlerini vb. gösteren en iyi pusuladır. Kalmış olan ürünlerden, bunlar arasındaki yakınlıkları ve ayrılıkları en ince ayrıntılarına varana değin okuyabilmek olanaklıdır. Bunların tümü, öznenin bu tür çalışma süreçleri içersindeki daha önceden bildiğimiz rolünü yeni bir yanıyla ortaya koymaktadır; bu rol, nesnelleştiren, öznenin tikelliğinden uzaklaştıran bir roldür: Öznenin özel yetenekleri, nitelikleri vb. bu süreç için her zaman zorunlu, zaman zaman da olağanüstü önemlidir. Bunlar belli koşullar altında cinsin ilerlemesinin, gelişmesinin doğrudan aracı olabilirler. Hiç kuşkusuz bu, ancak sözü edilen özel yeteneklerin, niteliklerin vb. belli bir evrede önem

---

32 Marx: **Ökonomisch-Philosophische Manuskripte** (Ekonomi ve Felsefe Yazıları), ibid., I, 3, s. 117; MEW EB I, 539.

taşıyan nesnelliğe tümüyle dönüşebildikleri, nesnelleşme içersinde tikelliklerinin izlerinden kurtulabildikleri ölçüde gerçekleşebilir. Yine kuşkusuz olan bir nokta da, çalışmadan kaynaklanan bilimin bu özyapıyı daha belirgin biçimde ortaya koyduğudur. Toplumsal gereksinimlerin uyartıcı, edimlere yol açıcı işleviyle, varlığın kendindeliğini, bilinçten bağımsız yapısını doğru bir yaklaşımla kavramak ve betimlemek zorunluluğu kendini daha da belirgin olarak açığa vurur. Belli gerçeklerin ortaya çıkarılması, çok büyük bir yeteneğin varlığını zorunlu kılabilir; ama ortaya çıkan gerçekler, artık o yeteneğin izini taşımazlar; onlar, özellikle her türlü öznellikten arınmış nesnelleştirilmişlikleri içersinde gerçektirler ve ancak böyle bir nitelik aldıktan sonradır ki, insan cinsinin ilerlemesine açılan yola götürebilirler.

Bu karşıtlıklar açısından bakıldığında, estetik öznelliğin özü şimdiye değin olduğundan daha açık biçimde karşımızda belirmektedir: Başka varlık bütünlerinde olduğu gibi, bir cins varlığı niteliğiyle varoluşta da hayvanla insan arasındaki ayrım bir karşıtlıkta sivrileşir. Hayvanda cins yalnızca nesnel bir varlık taşır. İnsanda ise cins şu ya da bu ölçüdeki bir açıklıkla bilince girebileceği gibi, bu bilinç giderek cinsin nesnel varlığının daha önemli bir öğesine dönüşür. Bilinçlilik, insan cinsinin şimdiye değin üzerinde durulan tüm eylemlerinde hiç kuşkusuz varlığı kesinlikle zorunlu bir öğe olarak içkindir; ancak, daha önce gösterildiği gibi, nesnelliğin her yerde yaygın etki göstermesi zorunlu olduğundan, kesin sonuç açısından öznel bilinçlilik yön saptayıcı önem taşıyamaz: Bu bilinçlilik insansal-türsel oluşumun genesis'i için kesinlikle gereklidir, ama rolü burada biter. Sözü edilen oluşumlar, özellikle nesnellikleri içersinde, insan cinsi diye adlandırdığımızın taşıyıcısı ve ilerleticisi olurlar. Öznellik, ethik ve estetik alanında nitel açıdan farklı bir rol oynar. Şimdi yapacağımız gözlemlerimiz açısından ethik ve ahlâkı bir bütünün çatısı altında toplarsak, şöyle diyebiliriz:

Ethik, insanın kılgısal yaşamının öznel yanını düzenler. Ethik özyapıdaki her eylemin, insan soyunun korunmasına ve ilerlemesine ilişkin bir yönelim taşıması, kendiliğinden anlaşılır bir durumdur. Bu bağıntının, davranışta bulunanın bilincine ne ölçüde yansımış olduğu, durumu değiştirmez. Çünkü görev duygusu ya da görevin yerine getirilmemesi, erdem ya da kötülük vb. yol açtıkları sonuç açısından cins dediğimizin insan için temsil ettiği yapının temel taşları niteliğindedirler. Saydıklarımız, böylece olumlu ya da olumsuz, ilerletici ya da durdurucu izler bırakarak, hukuk, devlet vb. gibi oluşumlara doğrudan yaklaşırlar; bu oluşumlarda insanlığın iç savaşları her defasında belli bir gelişme evresini saptar; bunlar da, daha dolaylı bir anlamda olmakla birlikte, bize insan cinsinin bir zamanlar ne olduğunu ve bugününü anlamak ve yorumlamak olanağını veren nesnelleşmeler arasında yer alırlar.

Ahlâkın düşünüş ve tutum yanının özne olarak cinsle bağıntısı belki daha açıktır. Ahlâksal tutum ve düşünüş, genelleştirmeye ilişkin bir yönelim içerir — bu özellik, en belirgin biçimiyle Kant tarafından işlenmiştir; öznenin dolaysız tikelliğinden dışarı çıkışın yönü, düşünce ve tutumun alanında, öznelliğin alanında kalmak zorunda olduğundan, yönelimin şu ya da bu ölçüdeki açıklıkla insanların düşünce ve tutumlarındaki ortak yanı, onların cinse özgü yanlarını erek almak zorunda olması doğaldır. Öte yandan bu alanın düğüm noktası, asıl önem taşıyan öğesi, başka deyişle ahlâksal karar, kökenlerini koparılması olanaksız biçimde toplum tekinin kişiliğinde bulur. Ahlâk doğrultusunda davranan öznedeki tikel bireylik ve bir cins üyesi olma karşıtlığı, hiçbir yerde kaldırılması olanağı bulunmayan bu karşıtlık, ethikin en temel sorunlarından birini oluşturur.

Estetik alanda birey ve cins bağıntısının öznel yanını anlamak istersek, o zaman genelleştirmenin burada anlatılmak istenen özel biçimini, öznelliğin ortadan kaldırılması-

nın, bir öznellik olarak daha yüksek bir düzeye çıkarılmasının bu özel biçimini göz önünde tutmamız zorunludur. Estetik alanında durumun ethik uygulamaya oranla daha çelişkili bir görünümde olduğunu daha önce görmüştük: Ethik uygulamanın ağırlık noktası yapısı açısından öznellik üzerinde kalmaktadır. Çünkü özne kendini eylemlerinin sonuçlarından sorumlu bildiği zaman bile bu tutum açıkça nesnel olgunun (doğal olarak tüm nesnel diyalektiği ile birlikte) ethik özneye geri alınmasını içerir. Ancak bu geri alış nesnel dünyayı hiç etkilemez. Özellikle ahlâksal sorumluluk, özneye ilişkin konutu (Postulat) içerir: Ahlâksal sorumluluğu, onun kendinde niteliği ile bilmek. Sorumluluk eylemi sırasında sık sık ve zorunlu olarak ortaya çıkan: «Şunu ya da bunu bilmeliydim» suçlaması, en uç noktadaki düşünce ahlâkının (Gesinnungsethik) bile, nesnel gerçekliği olduğu gibi bilmek görevinden ayrılamaz. Düşünce ahlâkının daha sonra eğilim ve ahlâksal görevler doğrultusunda doğru saptanmış olan toplumsal gerçekliği benimsemesi ya da yadsıması, ethik davranışın bu yapısında herhangi bir değişiklik yaratmaz.

Ancak ortada nesne bağıntısı (relation) bulunmazsa, estetik özne, estetik özne niteliğiyle oluşamaz. Günlük insanda bu öznenin edimselleştirdiği, gizilgüçlülükten sıyırdığı bu tür bir geçici değişim, ancak sanat yapıtıyla kurulacak canlı bir ilişki içersinde tam anlamıyla gerçekleşebilir; bu ilişki, yaratıcı davranış gibi bir oluşum sürecinde ya da daha önceden estetik açıdan biçimlenmiş olanın alımlanmasında dile gelebilir. Ancak her iki öznel edim, estetik öznelliğin gerçekleştiriliş biçimleri olarak salt türetilmiş nitelik taşırlar: Bunların upuygun ve gerçek anlamda gerçekleştirilmesi, ancak sanat yapıtının ortaya konmasıyla olur. Böylece mimesis, estetik öznellik bakımından da bir temel görüngü, ilk görüngü niteliğiyle belirginleşmektedir. Bu temel mimesis özyapısı estetik alandaki oluşumları ve edimleri ahlâksal özne davranışından ayırır; ahlâksal özne davranışında ger-

çekliğin doğru yansıtılması, yalnızca ethik uygulamanın bir aracıdır. Estetik alanda ise, ahlâksal davranışlarla birlikte, insanın tüm uygulamaları salt gerece ya da olsa olsa estetik mimesis'in biçim öğelerine dönüşür.

Estetik öznelliğin cins bilincine, o anki bağıntısına bu açıdan bakmak gerekir. Estetik öznelliği şimdiye değin üzerinde durulanlardan ayıran nokta şudur: Bu öznellik dolaysız ve nesnel olarak cinsin geliştirilmesine değil, ama yalnızca cins bilincinin geliştirilmesine katkıda bulunur. Başka alanlarda yalnızca geçici olarak bilinç düzeyine ulaşan olgular, başka deyişle insanlığın yarattığı, ortaya koyduğu her şey, doğanın bilinmesi, yararlı kılınması, egemenlik altına alınması, insanlar arasındaki ilişkilerin işlenip geliştirilmesi, insanın geliştirilip insancılaştırılması ve bütün bunların doğrudan doğruya insanın ürünleri olması, burada kuşku götürmez bir kesinlikle odak noktası yapılmaktadır. Buraya değin yaptığımız tüm araştırmalarda olduğu gibi, burada da asıl önem taşıyan, nesnenin doğrudan nitelikte ve bilince ilişkin tepkelerinden çok kendisidir; daha önce gördüğümüz gibi, temel olguların varlığını korumasına karşın, sözü edilen tepkelerin bir yanılgı olması olasılığı vardır. Bu nesne, şimdi ele almakta olduğumuz şıkta bile bireysel öznelliğin cinsle oluşturduğu diyalektik bütün, yapısındadır; başka deyişle ortada Hegel'in deyişiyle bireysel öznellikle cinsin birliğinin ve ayrılığının oluşturduğu bütün söz konusudur. Marx, yaşamla bağıntılı olarak da bireyle cinsin birbirinden ayrılarak karşı karşıya konulmasına karşı çıkar: «İnsanoğlunun bireysel yaşamıyla cins içersindeki yaşamı birbirinden *başka* değildir; bireysel yaşamın varoluş biçiminin, cins yaşamının daha çok *özel* ya da daha çok *genel* bir biçimi olması, veya cins yaşamının şu ya da bu ölçüde *özel* yahut *genel* bireysel yaşam niteliğini taşıması, bu durumda bir değişiklik yaratmaz.»[33] Buna göre günlük yaşamda da bu diyalektiği somut

[33] Marx: İbid.

içerik saptamaktadır: Belli bir toplumsal-tarihsel konumdaki insanın eylemlerinin, düşüncelerinin, duygularının vb. içeriği, bu bileşkelerin çelişkili bir bütünün doğrultusunda mı, yoksa ondan ayrı olarak mı yön tutacağını ve bunlardan hangisinin baskın etkene dönüşeceğini belirlemektedir. Salt ahlâksal yönelim olgusunun, insanın cins varlığına yönelmişliği de içerdiğini daha önce görmüştük. Estetik öznellikte ise özgül olan yan şudur: Sözü edilen yönelim öncelikle salt özne içersinde kendi kendisini gerçekleştirmez; daha çok bir «dünya» içersinde nesnelleştirilmiş olarak ortaya çıkar. Bu dünyanın oluşturdukları, içersinde olup bitenler, bu dünya ile doğrudan ya da dolaylı bağıntıda olanların tümü, derin nesnel (her türlü nesnelliği gerek içerik, gerekse biçim açısından saptayıcı) anlamlılık taşımalıdır; bu anlamlılık her zaman ve her yerde kökenini insanın kendisinde bulur. Böyle bir «dünyanın» öznesinin, dolaysız tikelliği içersindeki bireyin olamayacağı açıktır. Gerçi birey günlük yaşam içersinde de hep bu tür «dünyalara» ilişkin görüntüler tasarımlar; burada örneğin düşlem ürünü görüntüler vb. anımsanmalıdır. Ancak bu tür görüntüler günlük yaşamdaki her normal insan açısından salt öznel niteliğini, özyapısını taşır ve bir anlamda sayrıl (patolojik) bir alana kayma anlamına gelir. Bu tür düşlem ürünü görüntüleri büyük bir titizlikle çözümlemiş olan Ernst Bloch, bu yolla oluşan istekleri (Wunsch), dışa dönük, tutkulu istekten (Begehren) kesinlikle ayırarak, başka bir bakış açısından bizim çektiğimiz sınırı çekmektedir: İçe dönük istek, tümüyle —tikel— öznenin içinde kalmaktadır; tutkulu ya da dışa dönük istek diye nitelendirdiğimiz ise nesnel gerçeklik içersindeki bir eyleme yöneliktir. Başka deyişle bu gerçekliğin özneden bağımsızlığı, az çok bilinçli olarak, her iki durumda da aynı ölçüdedir.

Öznel biçimde işlenen mimesis oluşumlarının estetik alanın özgül nesnelliği düzeyine yükseltilmesi, ancak öznenin tikelliği dışına çıkmakla gerçekleşebilir. Böylelikle sözü edi-

len oluşumlar artık öznellikten etkilenmeyen bir dış dünyaya karşı salt öznel nitelikteki tepkiler niteliğiyle bu dünya karşısında yer almayıp, kendine özgü (sui generis) nitelikte ve bağımsız bir nesnelliğin kurucusu olurlar. (Sanatçı ile acemi arasındaki en önemli ayrımlardan birini de burada bulabilme olanağı vardır.) Günlük yaşamın tikel öznelliğinden bu çıkış, gerçekleşme biçimi o denli köktenci nitelikte görünmemesine karşın, özü açısından bilim ya da ahlâk alanında olduğu ölçüde kesin bir tutumu dile getirir. Çünkü gerek bilimsel davranıştaki insanbiçimcilikten arındırma ediminin, gerekse —her zaman olmasa bile en azından sık sık— ahlâkın buyruklarının, öznenin tikelliği karşısında açık bir sınır oluşturmalarına karşın, estetik alanda sınırlar tümüyle birbirine karışır, bulanır gibidir; dahası, görünüşe bakılırsa sanki estetik girişimin gerçekleştirilmesinde (yapıtta, yaratmada, alımlamada) kesin ve salt bir öznellik oluşmaktadır. Bu, salt bir görünüş değildir; çünkü insanın başkaca hiçbir çabasında öznellik, bireysellik estetik alanda olduğu kadar açık biçimde belirginleşmez; yine başkaca hiçbir insan emeğinde kişisel öğe estetik alanda olduğu ölçüde her türlü nesnelliği kurucu, tüm bağlamlar açısından yön verici bir önem taşımaz. İşte bundan ötürü de cins kavramının çerçevesine giriş, insanın günlük yaşamının dolaysızlığı içersindeki tikelliğinin dışına çıkış, tıpkı gerçekliğin bilimsel yoldan yansıtılmasında, ahlâk alanındaki uygulamada olduğu gibi burada da kesinlikle zorunludur.

Öznenin bu değişiminin özel türünü belirleyen, nesnelleşmenin özyapısıdır. Çünkü nesneler dünyasının nesnelliği başkaca her yerde bozulmaksızın kalır; olabildiğince upuygun tanınması ve insanın uygulamalarıyla değişime uğratılması, bu dünyanın nesnelliğini sarsmaz. Üstelik daha önce gördüğümüz gibi, öznel istekler, düşlem gücünün ürünü olan görüntüler vb. bu sarsılmazlığı şart kılar. Yalnız ve yalnız sanat, —mimesis yardımıyla— gerçek dünyanın karşısına

nesnelleştirilmiş bir karşı-görünüm koyar; bu görünüm kendini bir «dünyaya» dönüştürür ve bu kendi kendini gerçekleştirmesi içinde bir kendiiçinlik (Fürsichsein) taşır. Bu kendiiçinlik içersinde gerçi öznellik kalkar, ancak koruma ve daha yüksek düzeye çıkarma öğeleri, baskın öğe olma niteliğini sürdürürler. Böylece daha yüksek düzeye getirilen öznellik, cins bilincini uyandırır; bu bilinç, değişik ölçülerde algılanmakla birlikte, her kişilikte vardır, her kişiliğe içkindir. Bu durum, öznelliğin bu değişiminin kendine özgü özyapısını da açıklar: Sözü edilen öznellik daha çok gerçeklik ve derinlik kazanır, kişilik günlük yaşam içersinde daha geniş ve sınırları daha belirgin bir egemenlik alanına kavuşur, aynı zamanda da bu alan içersinde kendisine özgü olan tikelliğin sınırlarını alabildiğine aşar. Sanat yapıtının «dünya»sı, başka deyişle içersinde öznelliği bu denli koruyan nesnelleşmenin gerçekleştiği dünya, nesnel gerçekliğin bir yansıtılmasıdır, mimesis'tir; bu mimesis, insanın dünyasını —gerek insan tarafından yaratılan ve biçimlenen dünyayı, gerekse ondan bağımsız varolan dünyayı— bu yaratıcı sürecin bakış açısından görür ve yeniden üretir. Öznenin değişimi, günlük yaşamın tikelliğini aşması bir süreçtir; bu süreç özneyi, Heine'nin Goethe için söylediği gibi, «dünyanın aynası» (Spiegel der Welt) olmasını sağlamak için biçimlemeyi amaçlar. Dünyaya ve insanın kendi kendisine ilişkin doğru bilgiler, bu noktada yeni bir dolaysızlığın potasında kaynaşır.

Bu süreci kavramsal olarak kavrayabilmenin iki güçlüğü vardır. Bir kez bilimsel yansıtmadaki ya da ahlâk uygulamasındaki durumun tersine, tikelliğin bu kendi kendini ortadan kaldırışına ilişkin somut bir ölçütün varolabilmesi olanaksızdır. Ama somut ölçütlerin eksik oluşuna karşın, burada bir gelişigüzelliğin egemen olduğundan da söz edilemez. Sanatçının tikel öznesinin kendini —öznelliğinin değişime uğraması için— gözünü kararıp yaratma sürecine at-

ması zorunludur. Burada sanatçının başarısı —yeteneğin varolması koşuluyla— her şeyden önce tikellikten sıyrılabilip sıyrılamayacağına, sıyrılabilirse bunu ne ölçüde gerçekleştirebileceğine, kendi kişiliğinde türsel olanı ne ölçüde bulup belirginleştirebileceğine bağlıdır; ancak bu son nokta bakımından bu kadarı da yeterli olamaz: Asıl önemli olan, sanatçının bu türseli kişiliğinin özü olarak, kişiliği ile dünya, tarih, insanlığın gelişme sürecinde belli bir an ve kişiliğinin devinim boyutları arasındaki bağıntıları örgütleyici bir odak noktası olarak —ve doğrudan dünyanın kendisinin yansıtılmasının en derin anlatımı niteliğiyle— yaşanabilir kılmasıdır. Dolaysız ya da sanatçıya özgü yaşantılar içersinde, yaşanabilir kılınmış ve uyandırıcı olması sağlanmış hangi gerçeklik yansıtmalarının, bu tür yaşantıların hangi öbeklenişinin, öz ve bağlamlarının hangi değerlendirmesinin tikel öznelliğe, hangilerininse türsel bilince girdiğini şaşmaz bir doğrulukla gösterebilecek bir ölçüt bulabilmenin olanaksızlığı ortadadır. Büyük sanatçıların çoğu kez yalın bir deyişle doğanın doğaya bağlılık içersinde yansıtılması diye tanımladıkları, uğrunda yaratma sürecinin her kesitinde sürekli çaba harcadıkları erek, öznel açıdan ele alındığında, gerçekliği insan türünün bakış açısından görebilmekten başka bir şey değildir. Çünkü soruna soyut bir tutumla yaklaşılacak olursa, bu düzeye varmayan pek çok şey de gerçeklik niteliğini taşır; ayıklanan, çıkarılıp atılan şeyler de çoğu kez, salt gerçekliğin bir parçasının yansıtılması olarak, yapıtlarda kesinlikle bırakılanlar ölçüsünde gerçektir.

Ayıklamanın ilkesi ne olacaktır o halde? Pek çok durumda —bizim sorunumuz açısından önem taşıyanlar da böyle durumlardır— bu ilke, burada belirtilmek istenen, dolaysız öznel nitelikte kalan nesnelliğin, başka deyişle türsel bilincin öznelliğinin özellikle böyle bir seçimle desteklenmesinde belirginleşecektir; oysa bunun tersine olan durumda yalnızca tikel öznenin (Flaubert, bu özneden alaylı bir anlatımla

«le monsieur» diye söz eder) öznelliği geçerlilik kazanır. Bu sorun üzerinde çok durmuş olan Tolstoy, bir defasında şöyle demiştir Gorki'ye: «Aslında uslanmak bilmez 'yaratıcı'larız tümümüz de. Zaman olur, ansızın acırım yarattıklarımdan birine, ona hemen daha iyi bir nitelik kazandırırım, bir başkasından da, çevresi karanlığa boğulup görünmez olmasın diye, bir niteliği geri alırım... Anlatılanlar yaşamın kendisi değil, ama yaşamın yazarın kafasındaki görünümü. *Benim* şu kuleyi, denizi, ya da şuradaki Tatarı nasıl gördüğümü bilmek, kime bir yarar sağlayabilir? Nedir bunun ilginç ya da zorunlu olan yanı?»[34] Bu örnekler istendiğince çoğaltılabilir.

Ancak bu durumu bir başka açıdan da incelemek, büyük bir olasılıkla yararlıdır. Bu inceleme önce —Schiller ile Goethe'nin yazışmalarının ağırlık noktasının da ortaya koyduğu gibi— motiflerin, anakonunun, seçiminin yapıtın tümünün yazgısı bakımından taşıdığı büyük önemi gösterir. Gerek Goethe, gerekse Schiller, burada başarısız bir seçimin en büyük yeteneği, en bilinçli sanatı bile uçuruma sürükleyeceği kanısındadırlar. Bu durum bize her şeyden önce çok iyi bildiğimiz bir olguyu, her estetik öznelliğin öykünmeci biçimde nesneye bağlılığını göstermektedir. Ancak bu olgu yalnızca bir bağlamı (insicamı) belirlemekle kaldığından, bunun dışında ayrıca şu sorunun da ortaya atılması gerekmektedir: Yaratma sürecini bir anakonunun ya da motifin olumlu, bir başkasının ise olumsuz etkilemesi neden ileri gelmektedir? Bu soruya ancak şöyle yanıt verilebilir: Destekleyici ilke, kaynağını estetik bir genelleştirmede bulur. Başka deyişle anakonunun ya da motifin seçimi bile yaratıcı özneyi türsel bilince yaklaştırır ya da uzaklaştırır, ona

---

[34] Gorki: **Erinnerungen** (Anılar), Berlin 1928, s. 71; **Edebiyat Yaşamım,** çeviren Şemsa Yeğin, İstanbul 1978, s. 330, 331.

kendi tikelliğini aşmasında yardımcı olur ya da bu yoldaki çabalarını engeller. Öte yandan —ancak şimdi yaptığımız açıklamalarla yakından ilintili olarak— önemli sanatçıların izlenimlerinde sık sık dile getirdikleri bir gözlemin anımsatılması gerekmektedir; bu gözleme göre bu sanatçılarca tasarımlanan ya da başlanan yapıt, artık yaratıcısının isteklerinden bağımsız olarak kendine özgü bir yaşam sürdürmeye başlar. Sanatçı oluşmakta olan yapıtın bağlı bulunduğu yasalara karşı geldiği takdirde, yazgısı kaçınılmaz bir başarısızlıktır. Kaynağını bu konumda bulan çelişkiler çokyönlüdür, sayıları da kabarıktır. Ayrıca bu tür çelişkilerin uzantıları, Engels'in Balzac için kanıtladığı gibi, dünya görüşünün odak noktasına değin yayılabilir. Böylece sorun, önümüzde tüm açıklığı ile belirmiş olmaktadır: Balzac'ın tikel öznelliği, normal ve aydın bir monarşi yanlısının öznelliğiydi; çıkış noktası bu olunca da, insan türünün bir geçiş döneminin bunalımını kapsamlı ve kesin bir biçimde canlandıracak bir «insanlık komedisi»nin yaratılması olanaksızdır. Sanatın varoluşundan bu yana sanatçının esinlenişinin yüce bir kaynaktan geldiğine ilişkin olarak ortaya çıkan söylenceler ve kuramlar —daha sonraki evrelerde sürekli yinelenen öznelci-usdışıcı yorumların yanı sıra— çoğu kez çarpıtılmış biçimde de olsa, bu durumun özünden bir şeyler içerir.

Bireysel bilinç ile türsel bilinç arasındaki bağıntının kavranmasındaki ikinci güçlük, türsel bilincin öznel-dolaysız açıdan ya hiç varolmaması, ya da varolsa bile bunun ütopik bir nitelik taşımasıdır. İnsanlar aile, klan, kast, aşiret, sınıf, ulus vb. gibi doğrudan nitelikte toplumsal bağıntıları algılayarak yaşarlar; buna karşılık insanı türsel bir bütün olarak algıladıklarına, doğrudan algıladıklarına ya hiç raslanmaz, ya da çok az —ve o zaman da yanlış bir bilinç doğrultusunda— raslanır. Bunun insanın günlük yaşamında doğrudan bir yaşantıya dönüşmesi, ancak sosyalizm doğrultusunda bir-

leşmiş bir insanlık içersinde gerçekleşebilir. Sözü edilen konum, nesnel açıdan hiç kuşkusuz insanın insan oluşundan bu yana vardır ve gerek yaygınlık, gerekse yoğunluk açısından gücünü giderek artıran bir gelişme süreci içersindedir. Başlangıçta bu konum salt kendindelik olarak, aynı insanbilimsel yapıyı taşıma biçiminde vardır; toplumsal bağıntıların gelişmesi ve zenginleşmesiyle birlikte giderek daha büyük bütünler oluşur. İnsanlar da bunları —fiziksel ve tinsel açıdan— bireysel varlıklarının temelleri olarak algılamak zorunda kalırlar. Kapitalizm ile birlikte bir dünya pazarı ve bunu temel alan, gerçekçi bir dünya tarihi oluşur: Burada da ortada henüz insan türünün bir kendindeliği vardır, ama bu kendindelik nitel açıdan başlangıçtaki salt insanbilimsel kendindelikten daha yüksek bir düzeni dile getirir. Çünkü eskiden biraradalığı yalnızca yıkımların bir sonucu, bir «yazgı» diye yaşayan insanoğlu, şimdi yıkılıp gitmek pahasına da olsa insanların somutlaşmış bütünselliği ile sürekli karşılaşmak zorundadır; ayrıca kişiliklerinde türün bu kendindeliği onaylanan, benimsenen bir bizimiçinliğe dönüşenlerin sayısıyla, daha az ölçüde de olsa, bu dönüştürmeyi tam anlamıyla gerçekleştirme yolunda etkin çaba harcayanların sayısı da giderek artmaktadır.

Bu denli açık bir gelişme çizgisinin varlığına karşın, estetik öznellik açısından biraz önce değinilmiş olan sorun, varlığını korumaktadır. Çünkü ütopik olmamak, sanatın özünün gereğidir. Sanatların, sanat türlerinin ve yapıtların büyük çoğunluğu bakımından geleceğin boyutunu betimleyebilmenin tek yolu, biçimlenmiş olan «şimdi»nin devinim yönünü sezdirerek, az çok belirgin kılarak ortaya koymaktır. Felsefe, bilim ya da gazetecilik, soyut kehanetler içersinde kendi boyutlarının gerçekleştirilmesini kavramsal açıdan öne almayı başarabilmişlerdir ve başarabilmektedirler. Bu gerek içeriksel, gerekse biçimsel bakımdan ne denli ütopik görünürse görünsün, tarihsel gelişmenin ortaya koyduğu olgular

çoğu ayrıntının yanlışlığını ne denli sık sık ve çarpıcı biçimde sergilerse sergilesin, ütopik düşünce, geniş ve dünya tarihine ilişkin bir anlam içersinde insan türünün gelişme yoluna koşut bir yöne gittiğinde ütopik öne alış, ilerlemeyi sağlayıcı bir tinsel gücün düzeyine yükselir. Doğal hukukta, Stoist ahlâkta, büyük burjuva devrimlerinin insan haklarına ilişkin bildirilerinde ve Morus'tan Fourier'ye değin önemli ütopistlerin geleceğe ilişkin kehanetlerinde durum böyledir. Aynı durum nitel açıdan daha yüksek bir düzeyde olmak üzere Marx, Engels ve Lenin için de geçerlidir. Bilimsel açıdan gelecekteki gelişmelerin gerçek boyutlarını ortaya çıkarabilmek, ilke olarak hiç kuşkusuz olanaklıdır. Bu konuda örnek olarak Marx'ın «Gotha Programının Eleştirisi»nde yer alan ve sosyalizmin iki dönemine ilişkin olan saptamayı anımsatmak yeterlidir. Hiç kuşkusuz buraya değin yapılmış olan açıklamalar bile, bu tür görüşlerin içeriğinin ancak en genel düzeyde kalabileceğini açıkça göstermektedir; sözü edilen görüşler daha somut düzeye iner inmez, pek çok şeyi genel düzeyde dahiyane biçimde kehanet çerçevesine sokan düşünürler bile saçma, çoğu kez anlamsız düşlere saplanıp kalmaktadırlar (burada örnek olarak Fourier'yi anımsatabiliriz).

Bu tür düşünce akımlarından estetik kuramın da etkilenmesi, kaçınılmazdı. Estetik kuramın sanatsal uygulamanın gerisinde kalışı özellikle bu noktada belirginleşmektedir. Çünkü daha önce gördüğümüz gibi, sanatsal genelleştirmenin kendine özgü özyapısı yanlış saptanmış, bu konuda bilimsel ya da felsefe alanındaki genelleştirme örnek alınmıştır. İnsan türünün gerçeklik anlayışındaki toplumsal-tarihsel açıdan zorunlu bulanıklık, şimdi estetik kuram içersinde sanatsal genelleştirmeye ilişkin kendi bulanıklığı ile birleşmektedir. Bu durum da karışık ve yanıltıcı bir kategori olan «genel anlamda insana özgü» kategorisinin doğumuna yol açmaktadır. Bu kategorinin bir sorunsal niteliğindeki yapısından daha

önce söz etmiştik. Şimdi ele alacağımız sorun bakımından estetik kuramda ve uygulamada «genel anlamda insancıl» düşüncesi şu sonucu doğurmaktadır: İnsanlık, insanlar arasındaki ilişkilerin somut biçimlerinin, özellikle sınıf ve ulus kavramlarının bir karşıtı olarak ortaya konmaktadır. Her kişilik, insana özgü her ilişki, her yazgı vb. üzerindeki etkileri ölçülmez önemde olan somut ilişkiler ve bağıntılar ikincil, düşünce açısından bir yana bırakılabilecek bir düzeye indirilince, ortaya çıkan insan tasarımı da zorunlu olarak soluk, cansız bir görünüme bürünmektedir. Ayrıca insanın yaşamını dolduran çekişmelerle, bu çekişmelerin kaynaklık ettiği eylemler ve duygular da her somut bireyselliğin önemli öğeleridir. Bunlar ortadan kalkarsa, görmemezlikten gelinip geriye itilirse, o zaman «genel anlamda insancıl»ın soyutluğu daha da artar. Bu boşluğun, sanatın ve sanat kuramının içinde varolduğu zamandan uzaklaştığı ve kötü anlamda akademikleştiği ölçüde egemenliğini yoğunlaştırması bir raslantı değildir. Sanatsal açıdan ilkeden yoksun kılınmış bu tür bir içeriğin soyut-yapay bir biçimciliğe yol açması zorunludur; bu biçimciliğin klâsik ya da gerçeküstü nitelikte olması durumda bir değişiklik yaratmaz. Her türlü somutluktan, yaşam gerçeğinden yoksun kılınmış bir içerik ise ancak sınırları belirsiz bir kozmopolitizme, tekbenci bir görünüme vb. götürebilir. İnsanın içinde varolan, tekyanlı, gerçek gelişmeleri dışarda bırakan türsele yöneliş, insanlık kavramını ve görünümünü de yoksullaştırır ve çarpıtır.

Düşünce alanındaki yansımalarını daha önce çözümlediğimiz bir olasılık, başka deyişle insan türünün varoluşuna ilişkin yaşantıların sanatsal biçime yükseltilmesi olasılığı bu düşünce biçiminin doğruluğu yüzünden hiç kuşkusuz ortadan kalkmaz. Bu durum estetik açıdan kavranmak istendiğinde, somut-ütopik nitelikte bir sanatsal betimlemenin, geleceğin kavramsal açıdan öne alınmasında raslanılanlardan daha çözümlenemez nitelikte çelişkiler içerdiği göz önün-

de tutulmalıdır. Burada çözümlenemezliğin yoğunlaşmasının nedeni, şu noktadadır: Gelecekle bağıntılı belli yasaların ve eğilimlerin düşünsel açıdan kavranması, ilke olarak olanak dışı değildir, ama bu, sanatın yansıtma biçimi bakımından ancak çok ender durumlarda bir önem taşıyabilir. Burada özellikle estetik mimesis, içerikleri, bağıntıları, bağlamları vb. somutlukları açısından bize kapalı olan bir nesneler dünyası karşısında aşılması olanaksız engellere raslamaktadır. Demek ki sanat, bilim ya da felsefeye oranla çok daha kesin bir anti-ütopik özyapıdadır. Bu sava karşı Schiller'in, Shelley'in ya da Blake'in «kehanet» dolu şiirleri, 9. Senfoni' nin son bölümü vb. ileri sürülecek olursa, o zaman da şöyle denebilir: Bu tür yapıtlar birincil olarak doğrudan doğruya gelecekteki, henüz oluşma sürecindeki bir gerçekliği dile getirmezler; bu yapıtların yansıttığı, öznenin bu gerçekliğe ilişkin özlemidir, onun nasıl olması gerektiğine ilişkin düşünce ve görüşleridir, o özne ile insan türü arasındaki —ne denli genelleştirilmiş düzeyde olursa olsun— öznel bağıntıdır, yoksa o gerçekliğin nesnel varlığı değildir.

Ütopik bir tutum ve davranışın bu türden nesnelleştirilmiş-sanatsal bir biçimlemesi, estetik açısından bu nedenle bir ütopya değildir. Hiç kuşkusuz bu biçimleme, ayrıntılı çözümlemesine burada girişemeyeceğimiz, kendine özgü nitelikte bir betimleme türüdür. Yalnızca şu kadarını belirtelim: Bu sorunu incelerken katı bir tutumla lirik yaratma biçimlerini nesnelleştirici biçimlerle karşılaştırmak, yanlış ve acele bir genelleştirme olur. Burada daha çok Schiller'in «naiv»in karşıtı olarak saptadığı ve «duygucu» (sentimentalisch) diye nitelendirdiği şey söz konusudur. Ağıt, idil ve taşlama, burada anlatılmak istenen olgunun canlandırılmasına yardımcı olan düşünüş biçimlerini yansıtırlar; bunu söylememiz, doğal olarak hiçbir zaman bu özgül içeriklerin sözünü ettiğimiz düşünce biçimlerinin tüm kapsamını yansıtabildikleri savını taşımamaktadır. Ancak söz konusu özgül

içerikler insan türünün henüz oluş düzeyine varmamış ve öznel nitelik taşıyan gerçekliğinin, bizimiçinliğinin önemli bir bakış açısının dile getirilmesini sağlamaktadırlar; çünkü bu tür betimlemelerin gerçekliği önünde sonunda —söz konusu betimlemeler açıkça lirik bir özyapıda olmayıp, dolaysız olarak daha nesnel bir nesneler dünyasını çağrıştırsalar bile— özneden temellenir.

Bütün bu açıklamalardan sonra asıl sorunumuzun ancak giriş bölümüne varmış bulunmaktayız. Sorun şudur: Sanat yapıtlarının büyük çoğunluğunun insana ilişkin olarak doğrudan doğruya yansıttığı bağıntılar ve yapısal özellikler, toplumlar içersinde insanların yazgısını doğrudan etkileyen bağıntılar ve yapısal özelliklerdir. Oluşturulan her insanın kişiliği, sanat yoluyla dile getirilen her duygunun özü bu alanlardan kaynaklanmaktadır ve gerçekten yaşanmış yaşamın somut bağlarıyla her insan varoluşunun, her insan çabasının bu dolaysız alanına bağlıdır. Burada estetik mimesis'in ütopik olmayan özyapısını anımsatacak olursak, şu soru haklı olarak belirir: Burada insan soyunun sorunlarını biçimlemeye yer var mıdır? Burada egemen olan diyalektik doğru olarak anlaşılmak istenirse, o zaman aileden sınıfa ve ulusa değin dolaysız insansal bağıntıların, somut kişiliklerin bireysel tutkuları düzeyindeki görünüş biçimleri aracılığıyla düşünülmesi gerekir. İnsanlar arasında etkin biçimde varolan bağıntıların her bireyi, onu somut yaradılışından ayrı düşünülmesine olanak bırakmayacak denli derinliğine biçimlemesi sonucunda yaşamda, sanatın daha sonra mimesis yoluyla uyandırdığı diyalektik oluşur: Bireyin aile, sınıf, ulus vb. tarafından biçimlenmesiyle o bireyde gerçekleşen, etkinlik kazanan sonuçlar, hiçbir zaman yalnızca dışardan gelme etkilenişler değildir; bunlar bireyin kişiliği içersindeki «kesitler» bile değildir; söz konusu sonuçlar, genelde aynı türden duygulanımlardır (doğal olarak bunlar, söz konusu bireye göre nitelik, yoğunluk vb. açılarından

değişiktirler). Bu duygulanımların (affekte) bir araya gelişiyle oluşan çarpışmalar her insanda kendi tutkularının iç çarpışmalarına dönüşür. Yaşamda doğan bu olguyu estetik mimesis salt aslına bağlı olarak yansıtmakla kalmaz, ama onları sık sık belirtmiş olduğumuz özlerine uygun olarak etkinleştirip yoğunlaştırır. Spinoza'nın ortaya koyduğu önemli bir gerçek, bireyde duygulanımlara karşı ancak duygulanımların başarıyla işletilebileceği gerçeği, genellikle estetik alanda pek vurgulanmaz; oysa bu gerçek, mimesis yoluyla sağlanan her biçimlemenin —açıkça dile getirilmeyen, örtük— belitidir. Çünkü yaşamda çok karmaşık görünümde olan bir olgu, dış ve iç güçlerin, toplum ile kişiliğin insanın yazgısındaki payları ancak bu belitle açık-seçik ve —ister trajik, ister komik anlamda olsun— sarsıcı biçimde dile getirilebilir. «Dış» güçler, başka deyişle toplumsal güçler, etkinliklerinin kaynağını tek tek insanlarda alevlendirdikleri tutkularda bulduklarından, aynı zamanda «dış», yani toplumsal güçlerini salt olarak da dile getirebildiklerinden, insanla insanın toplumsal koşulları arasındaki bağıntının görünümü gerek tapıncaklaştırılmış (fetişleştirilmiş), gerekse tapıncaklardan arındırılmış biçimde belirebilir. Marx, tapıncaklaştırma görüngüsünü mal ile bağıntılı olarak açık-seçik şöyle saptamıştır: «Burada insan açısından, şeylerin ilişkisi gibi bir fantasma içersinde görünen, gerçekte yalnızca insanın kendisinin belli bir toplumsal ilişkisidir.»[35] Sanatın büyük başarılarından, sonradan üzerine daha çok şey söyleyeceğimiz büyük başarılarından biri de bu tür tapıncakları ortadan kaldırmak, başka deyişle toplumsal ilişkileri açıkça insanlar arasındaki bağıntılar olarak dile getirmektir. Dış ve iç güçlerin, toplumsalın ve kişiselin oluşturduğu çelişkili, diyalektik bütünün gerçeğe uygun boyutlar içersinde uyandırıcı (evokativ) biçimde dile gelmesi ancak böyle sağlanabilir.

---

[35] Marx: **Kapital**, cilt I., s. 39; MEW 23, 87.

Bütün bu açıklamalarla yalnızca içersinde birey ile gerçekten varolan toplumsal-tarihsel güçler arasındaki çelişkinin ve özellikle bu çelişkilerin oluşturduğu bütünün sanat yoluyla dile getirilebileceği diyalektik tanımlanmış olmaktadır. Ama böylece şu anda üzerinde durduğumuz sorunun anahtarı da ortaya çıkmaktadır. Nesnel açıdan bu anahtarı elde etmiş olmamız, şöyledir: Doğru kavranan ve betimlenen gerçek toplumsal güçlerde, bu güçlerin —tarihsel bakımdan henüz bilincine varılmamış, ya da bilinçten yanlış yansıyan— iç bağıntılarının, başka deyişle insan türünün gelişmesiyle olan bağıntılarının da biçimlenmesi gerekmektedir. Görünüş biçimi doğal olarak evrimin aşamasına, ulusa, sınıfa vb. göre daha yaşamın kendisinde bile o denli farklıdır ki, ayrıntıların titiz bir irdelenmesinden sonra burada egemen olan yasalar ortaya çıkarılabilir, ancak bu yasaların soyut olarak dizgeleştirilmesini gerçekleştirebilme olanağı yoktur. Her toplumsal bağıntının işleyişinin temelinde —biraz önce değinilen, neredeyse sınırsız denilebilecek değişkenliğin tanınmasıyla— türsel öğeye ilişkin olarak yapılan bu vurgulama yatar. Bu açıdan her bağıntının iki yönü vardır: Eylemler, yaşam soruları vb. her insan için yeni baştan buradan kaynaklanır, ama bu eylemler yönelimlerini yalnızca günün gereksinimlerine çevirebilecekleri gibi, bu bağlılığı feda etmeksizin aynı zamanda tür sorunlarının yönüne de çevirebilirler; büyük önem taşıyan sorular, salt tikel bir yararlılığın düzeyinden asla kopamazlar ve bu sorular, insan yaşamının bu en yüksek düzeydeki geneline ilişkin —bilinçli, yanlış bilinçli ya da tümüyle bilinçsiz— yollamaları (atıfları) da içerebilirler. Daha bu olgu bile sayısız çatışmaların kaynağını oluşturabilir. Görünüşte Coriolanus'ta aile duygusu (annenin sayılması) ve doğduğu kente duyulan sevgi, Coriolanus'un aristokrasisi ile uyum içersindedir. Ancak çoğu kez salt gizli olarak varlığını sürdüren bu tür çelişkilerin ortaya çıkışı, «normal» günlük yaşamın görünüş-

teki uyumunu sert bir çelişkililiğe dönüştürür; insanların bu bağıntıları içersinde neyin tümüyle tikel *hic et nunc*'a[36] bağlı olduğunu, neyin insan türünün gelişmesiyle doğrudan ya da dolaylı ilgili bulunduğunu, neyin bu gelişmenin sürekliliğinin kalıcı bir öğesi olabileceğini ancak sözü edilen çelişkilerin devingen bağlamı, trajik yığılımı ortaya çıkarabilir.

Burada çelişkilerin (ve bunların oluşturduğu bütünün) her yerde gözlemlerde birinci planda tutulmasının zorunlu oluşu bir raslantı değildir. Çünkü türselin tarih içersindeki gelişmesinin belirginleşmesi ve geçerlilik kazanabilmesi, ancak insanların kişiliklerindeki, bağıntılarındaki vb. yeni'nin, eski kurumlarla, bağıntılarla, düşüncelerle, duygularla vb. bir karşıtlık oluşturduğu takdirde gerçekleşebilir. Böylece oluşan çatışmalar sonradan hiç kuşkusuz salt yöresel ve geçici bir *hic et nunc*'un sınırları içersinde kalabilir; olayların çoğunda da bu durumla karşılaşılmaktadır. Buradan geçerek türsele varma olasılığı, bu tür her çatışmada üzeri örtülü olarak vardır; sorun, bu durumun kendini —nesnel ya da öznel olarak— ne ölçüde belirgin kılabileceğidir. Sanatın dünya tarihi açısından büyük işlevinin kökeni burada yatar: Sanat üzeri örtülü olanı edimsellik düzeyine çıkarabilir, gerçekte sessiz, dilsiz kalanı açıkça, uyandırıcı ve anlaşılır biçimde dile getirebilir. Goethe'nin: «Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide» (Ve insan dilsiz kalır acısında, ama bir Tanrı bana çektiğim acıyı söyleyebilme olanağını sundu) yolundaki sözleri, yönelimini onaylanamayacak ölçüde genelleştirmeksizin, rahatlıkla bu anlamda yorumlanabilir.

O halde türsel'in insanın toplumsal bağıntıları içersinde belirmesi, ne insan yazgılarının «salt tarihsel» ve «zaman-

---

[36] Hic et nunc: Lâtince «burada ve şimdi» anlamına gelir; felsefe ve mantıkta nesne ve olaylar mekân açısından **burada**, zaman açısından da **şimdi** gerçekleşmiş ve saptanmışsa, durum bu deyimle anlatılır. **(Ç.N.)**

üstü» ilkelerinin metafizik açıdan kesin bir tutumla karşılaştırılmasıdır, ne sözü geçen yazgıların toplumsal-tarihsel saptanmışlıkları olgusundan bir ayrılmadır, ne de bunların üzerine, varoluşun bir başka ve daha «arı» alanına yükseliştir; türsel'in insanın toplumsal bağıntıları içersinde belirmesi, bütün bu ilişkilerin önsel (a priori) olarak ayırt edilebilmesi olanaksız bir öğesidir; bu öğe, özellikle sözü edilen ilişkilerin —tarihsel açıdan— ileriye itici çelişkileri içersinde, çarpışmaların bir sonucu olarak varlığını kabul ettirir.

Böyle anlaşılan bir türselin, «genel anlamda insana özgü» anlayışı ile oluşturduğu karşıtlığı buradan bile algılayabilme olanağı vardır. Bu türsellik, başlangıçtan bu yana değişmeksizin kalan bir olgu olmayıp, toplumsal-tarihsel gelişmelerin bir sonucudur, bundan ötürü de sürekli değişen, gelişen bir özyapı taşır. Öte yandan bu süreçte —hiç kuşkusuz tekdüze olmaktan çok uzak ve çok sayıda kesintilere uğrayan— bir süreklilik vardır. Belli bir dönemde yaşayan ve eylemde bulunan insan için özellikle bu türden bir süreklilik, kendi içersinde varlığını koruyabilen, nesnel olarak türsel öğenin önemli bir içeriğini oluşturur; bu içeriğin yanı sıra, doğal olarak güncel eylemlerin, düşüncelerin, duyguların vb. türselliğin gelecekteki gelişmesine katkıda bulunmalarını sağlayan içerikleri de unutmamak gerekir. Türseli böyle tarihsel-diyalektik biçimde anlamanın doğurduğu sonuçlardan biri de, aşılan evrelerin ve aşamaların ortadan kalkışının da çok farklı görünümler ortaya koymasıdır: Hemen hemen odak noktası diye nitelendirilebilecek denli önem taşıyan nitelikler gelişme süreci boyunca tümüyle yitip gidebilir, bazıları zaman zaman uzun sayılabilecek dönemler için unutulduktan sonra süreklilik içersindeki varlıklarını yine de koruyabilirler; ancak bu arada içerikleri ve biçimleri hiç kuşkusuz büyük değişimlere uğrar.

Bu ortadan kalkışın (ortadan kalkanın varlığının korunması da bu kapsama girmek üzere) nesnel sürecinin kendine

özgü yapısının doğurduğu sonuç şudur: Günün türsel bilincinin tarihsel açıdan ortadan kalkmış olan koşulları, temellendirilmeleri vb., güncelliğini korumuş bir geçmişin kalıbı içersinde varlıklarını sürdürürler. Yaşayan ve eylemde bulunan insan —Aristoteles'in ünlü deyişini biraz değiştirmemize izin verilirse— bir «tarihsel hayvandır» (historisches Tier). İnsanın bu özelliği, gerek onun bireysel yaşamı için, gerekse onun yazgısını doğrudan belirleyen toplumsal oluşumlar açısından geçerlidir. Türselin içerikleri bu türselin gelişme süreci boyunca oluşturduklarından, yapılan bu saptamanın onlar için de geçerli olması gerekir. Söylenenleri tamamlamak ve daha belirginleştirmek için kuşkusuz şu tümceyi de eklemek zorunluluğu vardır: İnsan, bir «tarihsel hayvan» olur (er wird zu einem «historischen Tier»). Çünkü daha çok ilkel dönemlerde insanoğlunun kendi geçmişinde önemli olanı böyle tarihsel ve bilinçli biçimde koruma gereksiniminin ortaya çıkışına karşın —söylencelerden başka, belli büyüsel törenler de bu durumun kanıtını vermektedir—, sözü edilen türden bir bilinç tarihin akışı boyunca gerçi sürekli yükselen bir çizgi üzerinde, ama çok ağır, düzensiz ve çelişkilerle dolu olarak gelişir. Bu durum, birey ile bağıntılıdır. Gorki, örneğin dayak yemiş, kendisine kötü davranılmış yaşlı bir kadın işçiyi ele almış, kadının devrimcilerle ilişki kurmasının, yaşadığı dönemi giderek daha bilinçli biçimde gözlemlemesinin aynı zamanda unutulmuş olan kendi geçmişini yeniden canlandırıp aydınlatışını, bu geçmişi bugüne uzanan belirgin bir yola dönüştürüşünü çok güzel anlatmıştır. Bizim tarihin akışının düzensizliği, kesilişi, kimi zaman yitip gider gibi oluşu diye tanımladığımız, Hegel'de, Görüngübilim'in sonundaki düşüncelerde neredeyse burada ortaya konan soruya bir yanıt oluşturmaktadır. Tarihi, «zamanda dışlaşan tin» (an die Zeit entaeusserte Geist) diye tanımlayan Hegel, bunun tek tek evreleri konusunda da şöyle der: «Bu oluş, tinlerin devinimi ve birbirini izlemesidir, bir resim

galerisidir; bu resimlerden her biri tinin tüm zenginliği ile donatılmıştır. Yavaş devinimin nedeni ise, ben'in, kendi tözünün (Substanz) bu zenginliğini sindirmek zorunda oluşudur.» Hegel, daha sonra şunu ekler: «Ancak *içleştirme* (Er-Innerung), bunların varlığını korumuştur; burada tözün iç biçimi, bundan ötürü de daha yüksek düzeyde olan bir biçimi söz konusudur. Demek ki bu tin oluşumuna, başka deyişle kendi kendini oluşturmaya, görünüşte yalnız kendini çıkış noktası yaparcasına, yine baştan başladığında, aynı zamanda daha yüksek bir aşamada başlamış olur.»[37]

Hegel'in, Engels'in deyişiyle tepeüstü duran materyalizmi, burada elle tutulabilecek denli belirginleşmektedir. Zaten bu noktada artık saltık (mutlak) idealizmin ereklerini gerçekleştirmesinin doruğunda bulunmaktayız: Töz, özneye dönüşmek üzeredir; özne-nesne özdeşliği neredeyse gerçekleşecektir. Ancak eğer «*içleştirme*», bu birleşme edimini betimleyecekse ya da en azından bu edimi hazırlayacaksa, o zaman Hegel'in kendi açıklamalarından açıkça anlaşıldığına göre anı (Erinnerung)[38], tözün kendisini değil, ama yalnızca ona yansıyan görüntüsünü kendinde saklayabilir; töz, bir «*içleştirme*» olarak anlaşılsa bile, onun dışlaştırmadan sonra özneye geri alınan içeriği, varlığa ilişkin bir bilinçten, bu bilinçten bağımsız varolan bir varlığa ilişkin bilinçten ibarettir. Hegel'in, görüngüyü gerçek ve nesnel sürecin tanımlanması olarak alan bu anlayış biçimi iki anlamlı olmaktan

---

37 Hegel: **Phaenomenologie des Geistes** (Tinin Görüngübilimi), Werke, II, s. 611; 3, 590 vd.

38 Burada «içleştirme» kavramını, «dışlaştırma»nın (Entaeusserung) karşılığı olarak kullandım. Metinde yer alan «anı» (Erinnerung) kavramı, felsefedeki ve insanbilimdeki anlamıyla, başka deyişle insana zamansal-tarihsel varlığının vazgeçilmez koşulu ve varoluş boyutu anlamında geçmişi kazandıran şey olarak anlaşılmalıdır. **(Ç.N.)**

öte bir olumsuzlukta ise, o zaman bu anlayış biçiminden kaynaklanan insanlık betimlemesi, gerçek olgunun doğru bir görüntüsü olur; söz konusu insanlık, insanların anılarında ve yaşantılarında dile gelen, özellikle sanatın biçimlemelerinde yansıyan insanlıktır. «İçleştirme» gerçekten de tikel insanın —ve o insan içersinde insanlığın— geçmişi ve bugünü kendi yapıtı, kendisine yaraşan yazgı niteliğiyle kendisine ait kılabilmesini sağlayan tek yoldur; başka deyişle bütün bunları ruh dünyasını zenginleştirmek için kullanabileceği tek yoldur. İçleştirme, nesnel bir gerçekliği uyandırır; ama bu gerçeklik her yanına insanın çabalarının sinmiş olduğu, nesnelerinin tümünde insanın anlığının (bilme yetisinin) ve duygu varlığının en iyi yönlerini içeren bir gerçekliktir; insanoğlu bu nesnelere kendi anlığının ve duygularının en iyi yanlarını bir yatırım olarak sunarken, bu verme ve eylem süreciyle eşzamanlı olarak kendi iç dünyasını da zenginleştirmiştir. İnsanın nesneler dünyasındaki bu —geçmişe ya da bugüne ait— çabasının «içleştirme» ile özneye geri alınması sonucu tözün özneye dönüşebileceği görüşü, saltık idealizmin bir yanılsamasıdır; ancak sözü edilen geri alış, insanın genesis'ini ve gelişmesini insanoğlunun kendi yapıtı, kendi tarihi olarak, uyandırıcı ve elle tutulur bir açık-seçiklikle ortaya koyar. İnsanın dışlaşmanın çeşitli biçimleri içersinde nesnel gerçekliğe (bu arada kendine ve hemcinslerine) kendini adarcasına armağan ettikleri, insanoğlunun kendine özgü olan düşünce ve duygu varlığını kazanmasını sağlayanlar, burada özneye geri alınır; dünya insanın kendine özgü dünyası olarak, onun hiçbir zaman yitirmeyeceği bir varlık niteliğiyle yaşanır. İnsanın özbilinci (Selbstbewusstsein), birbirinden ayrılması olanaksız bu iki edim içersinde doğar, genişler ve derinlik kazanır. Birbirinden ayrılması olanaksız olan bu edimler ancak sanat alanında upuygun nitelikte ve en üst düzeyde bir arılıkla birleşirler. Hegel, daha önce de belirtildiği gibi, nesnel gerçekliğe ilişkin, ama gerçeklikten

ayrılan, saltık ve idealist yapıdaki yorumlarının bir çoğunda estetik saptamanın özgül niteliğini doğru olarak yansıtmıştır.

Estetik öznelliğin, özellikle bu öznelliğin upuygun gerçekleştiriliş biçimi içersinde, başka deyişle sanat yapıtında ortaya çıkış biçiminin insan türünün özbilinci olarak (yani insan türünün gelişme süreci içersinde geride bıraktığı yolun ve bu yolun evrelerinin «içleştirilmesi» olarak) saptanması, şimdiye değin insan türünün özgün yapısına ilişkin olarak elde ettiğimiz sonuçları onaylamakta ve somutlaştırmaktadır. Dışlaşmanın —gerçek estetik öznelliğe ulaşılmasında zorunlu bir evre olarak— ayrıntılı çözümlemesi, sözü edilen öznelliğe giden yolu salt öznelliğin kendi içersinde derinleşmesinde arayan kuramların ne denli yanlış olduğunu göstermektedir. Ethik alanında «kendini tanı!» buyruğuna ilişkin böyle bir anlayış, kolaylıkla insanı üretken olmaktan uzak, yalnızca kendi kendini yemesi sonucunu doğuran, hastalık hastası bir tutuma götürür. Oysa öznelliğin zenginleşmesi ve derinlik kazanması, ancak gerçek bir nesne dünyasını yoğun biçimde benimsemekle gerçekleştirilebilir. Bu temel olgu, estetik alanında çok daha ileri ölçüde geçerlidir. Eski estetik kuramı, dahası idealist estetik anlayışı, «içedönüklük» (Introversion) gibi çağdaş kuramların ve Caudwell gibi Marksizmi benimseyen, ama estetik düzeye varan özbilincin dış dünyadan bir kopuş olduğunu[39] ileri süren

---

39 Caudwell, şiir üzerine şöyle der: «Bu nedenle şiir, kendi kendisinin yapısını yüceltmek için dil kullanımında gerçekliğin yapısını sürekli olarak olumsuzlar ve çarpıtır.» **Illusion and Reality-A Study of the Sources of Poetry** (1937), Londra 1950, s. 199; Almancası: **Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit - Beitraege zur materialistischen Aesthetik**, Münih 1971, s. 202. (Türkçesi: **Yanılsama ve Gerçeklik - Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme**, Çev. Mehmet Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul 1974, s. 237). Caudwell'in epik ve dramatik türleri için nesnel gerçekliğin yansıtılmasını onaylaması, burada konumuzun dışında kalmaktadır. Yalnızca bu kuramın tuhaf sonucuna kısaca değinelim; bu sonuca göre, yukardaki

çağdaş yazarların tersine, içleştirme ile dış dünyayla kurulan bağıntı arasındaki bu bağlamı vurgular; Hegel, şöyle der: «Özgünlük... gerçek nesnellik ile özdeştir.»[40]

Nesne dünyası ile kurulan kopmaz bir bağıntının, dolaysız ve bu dolaysızlık içersinde tekbenciliğe dek varan sivrilikte bir öznelliğin ortadan kalkmasına yol açtığı en genel nitelikteki deneyimler arasındadır. Öznenin bu tür bir yapısına ilişkin saptamanın kökenleri, Eski Yunanistan'daki kuşkuculuğa değin gider; kuşkuculukta sözü edilen yapı, bireysel öğenin tüm canlılarda, başka deyişle hem insanlarda hem de hayvanlarda nitel açıdan ve temel nitelikte olmak üzere ayrı bulunduğu anlamına gelmekteydi. Eski Yunan'ın o döneminde bundan, nesnel gerçekliğin bilinemezliği sonucu çıkarılmıştır.[41] Bilgi kuramına ilişkin sonuçlar bizi burada çok az ilgilendirmektedir. Çünkü bu sonuçların günlük uygulamada, bu uygulamanın saf materyalizmince görmezlikten gelindiği, açıkça ortada bulunan bir olgudur. Günlük yaşamın insanları davranışlarında ve birbiriyle ilişki kuruşlarında, sanki anlaşmalarının önünde böyle bir engel yokmuş gibi bir tutum içersindedirler. Dilin genelleştirici işlevi duyular yoluyla edinilen izlenimler, algılamalar vb. açısından da burada yalnız insanlar arasında değil, ama insanlarla hayvanlar arasında da (avcı ve av köpeği vb.) uygulama için yeterli bir temel yaratır. Gerek gerçekliğin bilimsel yansıtılmasında, gerekse çalışmanın bu yansıtmayı hazırlayan ve/veya uygulayan biçimlerinde insanbiçimcilikten arındırıcı değişim, insanların anlaşabilmelerini olanaklı kılmak için onların arasında ortak bir bölge oluşturur; doğal olarak bu her şeyden önce öznenin dolaysız tikelliğinin tüm anla-

---

nedenlerden ötürü roman, ritm ve biçem tanımaz; sözcüklerden değil, ama sahnelerden oluşur. **a.g.y.**, s. 200.

[40] Hegel: **Aesthetik, X.** I. s. 379; 13, 380.

[41] Sextus Empiricus: **Pyrrhoneische Grundzüge,** Birinci Kitap, Bölüm **XIV.**

tım biçimlerinin arka plana itilmesi ve nesnelere göre yönlendirilen bir dilin (matematik, geometri vb.) oluşturulmasıyla gerçekleştirilir.

Gelgelelim tekbenciliğin bilgi kuramı açısından içerdiği saçmalık, her dilin genelleştirmeleri ile dolaysız yaşantıların dolaysız öznelerle sınırlanmış özgül nitelikleri arasında bir gerilimin bulunduğu, bu gerilimin günlük yaşamda da kendini açığa vurabileceği olgusunu ortadan kaldıramaz. İki insan birbirini anlayamadıklarında, ya da artık anlayamaz olduklarında, aralarındaki diyalogun çoğu kez dile getirdiği gerçek, aynı sözcüğün artık ikisi için farklı yaşantı içerikleri taşıdığı gerçeğidir. Bu durumda güçlü, bireysel açıdan duygu yüküyle dolu eğilimler, burada örtük biçimde varolan, normal ilişkiler içersinde yitip giden uzaklığı, insanlar arasında bir uçurum ve anlaşmaya ilişkin bir olanaksızlık olarak belirginleştirebilir. Bu görüngü, tek tek toplumsal öbekler içersinde aynı sözcüğün —örneğin işbırakımı gibi— birbirinin tam karşıtı duygu ağırlıkları taşıyabilmesiyle, çağrışımlara yol açabilmesiyle vb. karıştırılmamalıdır. Buradaki ayrılık birincil olarak nesneden kaynaklanmaktadır; gerçi belirleyici öğe, yararlar arasındaki ayrılıktır ama, bu belirleyicide de nesnel bir yan vardır. Buna ek olarak, ayrılığın kaynağı bireylerin tikel niteliği değil, öbek üyelerinde ortak olan bir noktadır.

İnsanların duyguları belli koşullar altında biraz önce sözünü ettiğimiz görüngüyü, insan varoluşun temel yapısına ayrılmaz biçimde bağlı bir görüngü olarak genelleştirebilir. Schiller'in: «*Konuştuğunda* ruh, konuşmaz olması demektir bu *ruhun*» biçimindeki tanınmış dizesinde durum böyledir. Bu görüngü Schiller'in ileri sürdüğü denli temel ve genel bir nitelik taşır mı, taşırsa ne ölçüde taşır gibi soruları tartışmanın yeri burası değildir. Schiller'in yaşadığı dönemde bile gerek Lessing, gerekse Goethe söz konusu görüngüde insanın varoluşu açısından genel belirleyici sayılabilecek bir

öğe bulmamışlardır. Ama öte yandan bu tür bir görüş burjuva ideolojisinde 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak günümüze değin giderek daha büyük bir yer kazanmıştır. Bu görüş içersinde bireylerin tikelliğin en uç noktasına değin götürülmüş nitelikleri —övgü ya da ağıt, trajedi ya da taşlama biçiminde— giderek daha çok vurgulanıp odak noktası kılınmış ve böylece kendi içlerine kapanan nitelikler arasında herhangi bir ilişki kurulması olanağı bulunmadığı gösterilmiştir; zaman zaman görünüşte böyle bir ilişki varolsa bile, bu görünüşün bir yanılsama olduğu çok geçmeden ortaya çıkmıştır. Böylece ortaya Herakleitos'un belirttiği anlamda[42] («Uyanık olanların ortak bir dünyaları vardır, oysa her uykuya dalan, ancak kendi dünyasına yönelmiştir») bir uyuyanlar dünyası oluşur; bu dünyanın kişileri bir varoluş biçimi olarak uyanıklığı yadsırlar ya da benimsemezler, giderek daha çok kendi yalnız düşlerinin dünyasının derinliklerine dalarlar ve daldıkları yerde doğal olarak bir başka uyuyanın düşlerine götüren bir yol bulamazlar. Demek ki bu durumda salt dolaysızlığın düzeyinde belirdiği biçimiyle olayları yaşamanın özgül niteliğinin, ortadan kaldırılması olanaksız bir tekbenciliğe varılmaksızın upuygun biçimde bildirişim konusu yapılamayacağı, rahatça bir olgu olarak benimsenebilir. Bu, yalnızca bu durumun geçerliliğinin kuşkusuz olduğu günlük yaşam uygulaması açısından değil, ama insanlar arasındaki karmaşık ilişkiler açısından da söz konusudur. Salt tikelin bu dolaysızlığı, ruhsal açıdan kişiliğin bütünü ile bir bağlam içersinde ortaya çıktığından, birçok çekişmelere doğal olarak kaynaklık edecektir. Bu çekişmelerin belli bir zaman parçasında ne ölçüde ağırlık taşıyacakları sorusuna verilecek yanıt, içinde bulunulan döneme ve sınıfların bakış açısına göre değişik olacaktır. Ayrıca bu

---

[42] Diels: **Fragmente der Vorsokratiker** (Sokrates Öncesi Düşünürlerden Parçalar), Berlin 1906, cilt I. s. 75. Fragment No. 89.

konuda çağımızda bu tür çekişmelerin aşırı vurgulandığı olgusunu da unutmamak gerekir.

Böylece burada özellikle estetik açısından gerçek bir sorun ortaya çıkmaktadır. Söz konusu olan, tikel bireyselliğin tek olma niteliğini taşıyan, dolaysız açıklanma olanağı bulunmayan yaşayış biçiminin, algılama niteliğinin vb. özellikle nitel tekilliği içersinde yoğunlaştırılması ve bununla eşzamanlı olarak, bu yoğunlaştırmayı zedelemeksizin ve önlemeksizin, genelleştirilmesidir. Schiller'in dizesinin içerdiği anlama göre, estetik düzeye varmış olan ruh, onu görünüşte bildirim yapma açısından engelleyen temel özelliğini yitirmeksizin konuşabilmelidir. Böylece Schiller, modern ruh-tin (Seele-Geist) karşıtlaştırılmasıyla (Rathenau, Klages vb.) sert bir karşıtlık oluşturmaktadır; sözü edilen karşıtlaştırma, ruhun kendini usçu biçimde nesnelleştirme yeteneksizliğini, onun tin karşısındaki «üstünlüğünün» temeli saymaktadır. Bu sürecin yaratıcı öznellik içersinde gerçekleştiği, genel olarak bilinen ve benimsenen bir olgudur. Ancak sanatın alıcı biçimde yaşanması da aynı yapıyı taşır. T. S. Eliot, bu olguyu çok doğru tanımlar: «Beğeni sahibi iki kişi aynı şiiri sevseler bile, bu şiir onların duygu evrenlerinde kolaylıkla değişik modellere bürünebilecektir; şiir alanında bireysel beğenimiz, tüm acı ve tatlı deneyimleriyle birlikte bireysel yaşamımızın silinmez izlerini taşır... şiire aynı istemlerle yaklaşan iki okur bile yoktur büyük bir olasılıkla.»[43] Bütün bunlar, estetik alımlamanın dolaysızlığı için de geçerlidir. Ancak eğer bu dolaysızlıkta kalma zorunluluğu bulunsaydı, o zaman estetik öğe yalnız yaşantılar dünyasının tekbenciliğini kesin biçimde saptamakla kalmaz, ama sözü edilen dünya bakımından asıl ve upuygun gerçekleşme ortamını da garanti altına almış olurdu.

Tikel —dolaysız olarak kendi içine kapalı— öznelliğin,

---

[43] T. S. Eliot: **The Use of Poetry** (Şiirin Kullanımı), Londra 1934, s. 141.

köktenci bir tutumla ortadan kaldırılmaksızın, dahası bu öznellik yoğunlaştırılarak belli bir nesnellik ve ortaklık (estetik açıdan salt tikelliğin tekbenciliğini aşma) zeminine nasıl ulaşılabileceği sorununu Kant ortaya koymuştur. Kant, estetik yargıların zorunluluğunun ve bildiriminin koşulu olarak bir «ortakduyu» (sensus communis, Gemeinschaftssinn) önermekte haklıdır. Kant, böylece oluşan zorunluluğu, bir yandan bu tür bir zorunluluğun hiç bulunamayacağı «salt duyusal beğeni»nin bildiriminden, öte yandan da —ilkeler «karanlık biçimde tasarımlanmış olsa bile»— «her zaman kavramlara göre yargıya varan» ortakduyudan ayırır; böylece Kant, günlük yaşamın belli görünüş biçimlerini yanlış diye nitelendirilemeyecek bir biçimde belirlemiş olmaktadır.[44] Ancak iş, ortak diye nitelendirilenin türetilmesine geldiğinde, Kant'ın öznel-idealist nitelikteki şartları, doğru çözümü bulandırmaktadır. Çünkü bir kez Kant'ta ortakduyu, ancak kavramsal-akılcı bir bilgi temeli üzerinde olanaklıdır. İkinci olarak «bilgi güçlerinin bir bilgi içersinde uyuma varmaları» önerilmektedir; bu, «duygu tarafından (kavramlara göre değil) belirlenmiş» bir bilgidir. Kant, bilginin bildirilebilirliğinden, geri-çıkarım (Rückschluss) yoluyla bu bilginin (belli bir tasarımın varlığı durumunda) yol açtığı «duygunun», «atmosferin» de bildirilebilirliği sonucuna varmakla, «sensus communis»i türettiğine inanmaktadır.[45] Oysa gerçekte Kant, yalnızca zaten kuşku götürmeyen bir olguyu, bilginin bildirilebilirliğini, sonuçtan nedene geri dönerek, yani alabildiğine güç bir yoldan geçerek kanıtlamış, buna karşılık asıl güncel ereğine, estetik alanın bildirilebilirliğine hiç değinmeksizin geçip gitmiştir. Kant'ın felsefesinin özelliği, başka deyişle bu felsefenin bir yandan —«kavramsızlık» anlayı-

---

[44] Kant: **Kritik der Urteilskraft** (Yargı Gücünün Eleştirisi), paragraf 20.

[45] Kant: **a.g.y.**, paragraf 24.

şıyla— her türlü Ratio'yu estetik alanından atması, öte yandan da estetik «ilkgörüngü»yü (Urphaenomen) özgün estetik edimlerde değil, çok daha türetilmiş nitelik taşıyan «beğeni yargısı»nda araması, burada doyurucu bir çözüme varmayı olanaksız kılmaktadır. «Ortakduyu» sorununun ortaya atılmasının bile, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin birçok yerlerinde olduğu gibi, burada da Kant'ın dâhiyane sezgilerinin çokluğunun bir kanıtını vermesine karşın, durumda yine de bir değişiklik olmamaktadır.

Yukarda sayılan nedenlerden başka, Kant'ın bu ortakduyuyu, bileşkelere ayırmak bir yana, doğru tanımlamayı bile başaramamasının bir nedeni de, —öznel ve idealist bir tutumla— nesneler dünyasına inmeyen öznenin biçimsel bir çözümlemesini çıkış noktası olarak almasıdır. Oysa bu alanda yön saptayıcı bağlamlar, daha önceki gözlemlerin de ortaya koymuş olduğu gibi, birinci derecede içeriksel özyapıdadır ve kendi başına ele alındığında özneden bağımsız varolan nesneler dünyasının estetik mimesis'inden kaynaklanır; bu dünya doğal olarak nesnelliğinin tüm ayrıntılarıyla insan türünün çalışmalarının izlerini ortaya koyar; sözü edilen dünyanın yansıtılış biçimi de gerçekliğin özellikle bu özyapısını, toplum ile doğanın karşılıklı olarak birbirinden besinlenmesinin ortaya çıkışını ilgi alanının odak noktası kılar. Ancak gerçekliğin bu yansıtılışının ortamı, öznenin dolaysız nitel tikelliğine bağlıdır. Çünkü söz konusu karşılıklı beslenme nesnel bir olgudur ve bu olgunun özgül niteliklerinin bu kaynaktan doğduğunun yine doğrudan doğruya bu olgudan algılanabilmesi diye bir zorunluluk yoktur. Sözü edilen niteliklerin bilimsel yansıtma ve bu yansıtmanın kavramsal açıdan geliştirilmesiyle, düşünce yoluyla aydınlatılmasının olanaklı olduğu kuşkusuzdur. Ne var ki estetik mimesis, nesnelliği olabildiğince sadık yansıtma yükümü altında bulunmasına karşın, bir başka ereğe, bu tür bağlamları insanın (insan türünün) eylemleri ve acıları, başa-

rıları ve yenilgileri, yükselişleri ve gerçekliğinden saptırılmaları olarak yaşanabilir kılma ereğine yöneliktir. Görevin buradan kaynaklanan çiftyönlülüğü, başka deyişle nesnel bir konumu, bu konumun nesnelliğini ortadan kaldırmaksızın öznel ve uyandırıcı bir etkinliğe götürme zorunluluğu, öznenin, özellikle yapıtta maddeleşen öznelliğin davranışının burada zorunlu hale gelen çiftyönlülüğünü belirler. Burada yaşamanın ve yaşanabilir kılmanın duyusal-duygularla algılanabilir dolaysızlığının korunması söz konusudur; öznelliğin ortadan kaldırılması sırasında ise öznenin tikelliğinden, tekliğinden ve eşsizliğinden bir şeyler varlığını yine korumuş olur.

Bu noktada oluşan bilinç, birinci derecede kendisinden bağımsız, karşısına dikilen bir nesneler dünyasının üzerinde bulunan bir öznel bilinç olmayıp, daha çok özbilincin tümüyle kendine özgü bir türüdür; bu olgu öznenin tekliği ile genelliği arasındaki kopmaz bağı dile getirir. Hegel, *Phaenomenologie des Geistes* adlı yapıtında özbilincin (Selbstbewusstsein) oluşum evresindeki durumuna ilişkin ilginç bir tanımlama verir; bu evrede özbilinç «önce *kendisi için* oluşmuş», bilincin tüm alanında henüz yerini almamıştır. (Doğal olarak Hegel'in bu tanımıyla bizim estetik sorunlarımız arasında doğrudan ya da bilinçli bir bağıntı yoktur.) Hegel, özbilince ilişkin olarak şöyle der: «Bu bilinç *kendisi içindir* (für sich selbst), *ayrılmış olanın ayırdetmesidir,* ya da başka deyişle özbilinçtir. *Ben kendimi kendimden ayırdederim,* ama *bu işlemde ayırdedilenin benden ayrı bir şey olmadığı, benim için dolaysız ortadadır.* Ben, aynı yapıda olan, kendi kendimle araya uzaklık koyarım; ama bu ayırdedilen, aynı olmaktan çıkarılan, ayırdedilmekle benim bakımımdan dolaysız bir ayrım niteliğini taşımaz.»[46] Estetik özbilinç diye saptanabi-

---

[46] Hegel: **Phaenomenologie des Geistes** (Tinin Görüngübilimi), Werke, cilt II. s. 128 vd.; 3, 134 vd.

lecek olan özbilinçte öznelin her zaman nesneler dünyasının aracının kalıbına girmiş olarak, bu dünyayı düzenleyerek, ağırlık noktalarını taksim ederek, nesnelliğini özel bir nitelikle bezeyerek vb. dile gelmesi sonucu, Hegel'in tanımına oranla değişik bir görünüm ortaya çıkar. Çünkü özne tarafından ayırdedilenle ayırdedilmesi olanaksız olan arasındaki sınırın tam anlamıyla kesinlikten yoksun olması durumu, sanat yoluyla biçimlenen dış dünya için de geçerlidir. Öznelliğin dışlaşma ile dışlaşmanın geri alınmasında açıklanmış olan devinimi, başka deyişle öznenin dış dünyaya, bu dış dünyanın kendi niteliğine tümüyle kavuşabilmesi amacıyla adanması, öznenin kendi yansıttığı nesnelliği alıp işlemesi yoluyla kapsamını genişletmesi, burada da o öznenin estetik görünüş biçiminin özgül yanı açısından bir temel oluşturur.

Estetik düzeye varan özbilinçle, bu özbilincin Hegel'in «Görüngübilim»indeki yalın ve soyut ortaya çıkışı arasındaki tüm farklara karşın, Hegel'in vurgulamış olduğu ayırdedilen-ayırdedilmemiş olan diyalektiği, estetik öznelliğin insan türünün özbilinci olarak ortaya çıkışı bakımından son derece önemli bir etken olma niteliğini korumaktadır. Daha önce, bu bağlamın nesnel yanı üzerinde dururken bir noktaya dikkati çekmiştik: İnsanlar arasındaki (aileden tüm insanlığa değin) ilişkilerin çeşitli «kesitleri» arasında metafizik açıdan kesin sınırlar yoktur; bu kesitler öznelliğin birbirinden ayrı «katları» olmayıp, tıpkı yerbilimde denizlerin tek tek bölgeleri aynı zamanda hem ayırıp hem de birleştirmesi gibi, çevreleri akıcı sınırlarla çevrilidir. Gerçek çekişmelerin varolabileceği ve varolduğu yerlerde de (ulus-insanlık, ulus-sınıf, sınıf-insanlık vd.) bu çekişmeler nesnel açıdan ortak bir zeminde oluşurlar, insanlığın gelişmesinin nesnel iç çelişkilerini gün ışığına çıkarırlar, birbirine karşıt olarak beliren iki «kesit»te içkin olarak varolan ve dünya tarihine ilişkin çelişkili eğilimleri sergilerler. Bu konuda örnek olarak Fransız Devrimi döneminde devrimci propaganda savaşları

ile, bu savaşların ulusal nitelikteki genişleme eğilimleri arasındaki çatışmalar anımsanmalıdır. Olay, yalnızca bazı durumlarda nesnel olarak ağır basan etkenin nerede aranması gerektiğinin belli olmaması değildir; toprak ele geçirme amacıyla yapılan savaşların yol açtığı ulusal kurtuluş savaşları da özlerinde bu tür çelişkileri içerirler. Marx bu konuda şöyle der: «Fransa'ya karşı yapılan tüm bağımsızlık savaşları, tepkiyle kaynaşmış bir yenileşmenin ortak damgasını taşır.»[47] Bu çelişkili durumu tüm genişliği ve derinliği ile görebilmek için Heine ya da Raabe'nin Almanya üzerine yazdıklarıyla, Stendhal ya da Nievo'nun Kuzey İtalya üzerine yazdıklarını okumak yeterlidir.

Bu tür çelişkileri ayrıntılarıyla irdelemek, doğal olarak tarih biliminin görevidir. Bizim için burada tek önemli olan, sanatsal biçimleme ile bu biçimlemeye temel olan, bu biçimlemede maddeleşen ve nihayet aynı biçimlemenin ürettiği öznelliğin, nesnel ve toplumsal-tarihsel nitelikteki gerçekliğin bu yapısını, gerçek oranlarını koruyarak, ama daha yüksek bir yoğunluk düzeyinde yansıttığını göstermektir. Bundan şu sonuç çıkar: Nesnel gerçekliğin bulanık sınırları, bu nesnelliğin içerdiği çelişkilerin birbirinin içine girmesi ve karışması, öznel davranış biçmlerinin varlığını gerektirir, aynı zamanda da bu davranış biçimlerini oluşturur; sözü edilen davranış biçimleri özellikle bu yapıyı kapsamaya, sonradan da biçimleyici ya da alımlayıcı olarak yeniden üretmeye elverişli olmalıdırlar. Öznenin gözünü kararıtıp kendini insan türünün bu dünyasına atması gerektiği yolundaki eski açıklamamız, böylece onaylanmış ve somutlaştırılmış olmaktadır. Hegel'in ayırdedilmiş-ayırdedilmemiş diyalektiği burada özel bir önem kazanmaktadır. Çünkü ayırıcı çizgilerin, sınır oluşturan saptamaların, birleştirici sen-

---

47 Marx-Engels: **Gesammelte Schriften** (Yazılar) (1852-62), Stuttgart, Band II. s. 421.

tezlerin vb. nerede nasıl kullanılacağı, yaratıcı öznenin kapsamı içersinde belli olacaktır; bu sayılanların kullanılmasının nedeni, gerçekliğin konusunda somut, duyusal-duyularla algılanabilir genelleştirmeleri gerçekleştirebilmektir. Bu genelleştirmeler, gerçekliğin konusunun nesnelliğinden —bu konunun hakiki kendindeliğini yıkmaksızın— insanın ve insanın eylemlerinin yansısını üretmeye elverişli olan genelleştirmelerdir. Salt öznel nitelik ile toplumsal-tarihsel hakikat (doğruluk) arasındaki birleşmenin hangi düzeyde gerçekleştirildiği, bu birleşmenin tikelliğin salt bir tepkesi olarak mı kaldığı, yoksa kendi içersinde öznelliğin daha kapsamlı yaşam biçimlerini mi (aileden insanlığa değin) ürettiği gibi sorular, yanıtını yukarda sözü edilen yaratıcı özne içersinde bulur. Ayrıca alımlayıcı öznellik içersinde de —mutatis mutandis (değiştirilmesi gereken)— benzer süreçlerin oluşması zorunluluğu açıktır; ancak burada nitel bir ayrımın bulunduğu gözden uzak tutulmamalıdır: Özne burada henüz sanatsal açıdan biçimlenecek bir gerçekliğin karşısında olmayıp, biçimlenmiş, yaşantılara yol açan bir yapıtın kaynaklık ettiği etkilerin egemenliği altındadır. Demek ki öznelliğin düzey ayrımları gözlemci tarafından gerçeklikten kazanılmış olmayıp, yapıtın içersinde vardır. Ancak gözlemcinin yaşantılarında bu düzeye erişilememesi, ya da bu yaşantıların, yapıt tarafından edim niteliğiyle ortaya konmamış bir şeyi yapıta bir yaşantı niteliğiyle ya da yorum yoluyla sokmaları da her zaman düşünülebilecek bir olasılıktır. Bu içerme süreci yapıt karşısında ister upuygun nitelik taşısın, ister yükselen ya da alçalan bir çizgiyi izlesin, özne içersinde —yine: mutatis mutandis— benzer bir yapıyı sergilemek zorunda kalacaktır.

Bu konuda sayısı epey kabarık olan karanlık noktaların kaynağı en azından büyük ölçüde şuradadır: Estetik davranış biçimlerinin çözümlemesi yapılırken, genellikle bu davranış biçimlerinin özgün estetik yapısını çıkış noktası almak ve

ikincil, türetilmiş nitelikteki görüngülere buradan varmak gibi bir tutumdan uzak kalınmaktadır. Daha önce örneğin Kant'ın estetik yargıyı estetik davranışın «ilkgörüngüsü» saydığını, oysa önyargılı olmaktan uzak bir bakış açısından olaya bakıldığında, böyle yargıların yalnızca özgün estetik yaşantıların kavramlaştırılması anlamını taşıyabileceğinin açık olması gerektiğini görmüştük. Başka deyişle bu tür yargıların içerik açısından doğruluğu, yapılarına bağlı olan bir noktadır. Kant ise yalnızca geçerliliğin biçimsel ölçütlerini bulmaya çalışmakla, bu noktaya hiç değinmemiş olmaktadır. Hiç kuşkusuz bu kavramlaştırma, yalın, mekanik bir yer değiştirme, başka bir bağlam içersine oturtma olmayıp, estetik yaşantının genel nedenlerine ilişkin bir açıklamayı —ya da en azından bir açıklama girişimini— içermek zorundadır. Biraz önce de belirttiğimiz gibi, bu durumdan kaynaklanan genel mantıksal ve özgül-estetik nitelikteki sorunların çözümlemesi ancak daha ilerde yapılabilecektir; buna karşın özne içersinde varolan ve bizi burada ilgilendiren diyalektik, gerçekten kendine özgü biçimine estetik yaşantıda kavuştuğundan, sözünü ettiğimiz sorunlara biraz olsun şimdiden değinmemiz gerekliydi. Demek ki görüngünün kendisini saltlığı içersinde kavrayabilmek için estetik yaşantıya dönme zorunluluğu vardır. Tamamlamak için şunu da ekleyelim: özgün ve türetilmiş estetik yaşantılar arasında varolan bu tür karmaşık bağıntılara yaratma sürecinde de rastlanır; bu süreç içersinde de geniş ölçüde günlük yaşamın ve bilimin yansıtma biçimlerine koşut düşen, dahası bu biçimlere özdeş olan çizgiler çoğu kez küçümsenemeyecek bir rol oynar. Bu konuya da bu kadar değinmekle yetinelim.

Estetik açıdan bakıldığında gerçekliğin çarpıtılması, bu tür olayların büyük çoğunluğunda kaynağını, özgün-estetik açıdan bölünmesi olanaksız, organik bir bütün içersinde yoğunlaşan bağlamların parçalanmasında ve bu parçalanma sonucu ortaya çıkan tek tek nedenlerin çoğu kez bağımsız

gerçekler niteliğiyle birbirinin karşısına dikilmesinde bulur. Bu durum çoğunlukla şu yönde gerçekleşir: Yaratıcının tikel öznesi, yapıtın özgül-bireysel niteliği, içersinde dile gelen sınıfsal tutum ve gerçeklik yansısıyla, yine yapıtın ulusallığını ve içinde oluşturulduğu dönemi yansıtan rengi, insanlığa yönelen bildirisi, kısacası doğrudan doğruya yapıtın içersinde ortadan kaldırılması olanaksız biçimde birbiriyle kaynaşan ve —doğal olarak diyalektik açıdan çelişkili— bir bütün oluşturan bu öğeler, belli bir noktadan sonra tek tek bağımsız yaşamlara kavuşmakta, ya da en azından birbirinden bağımsız eğilimler olarak karşı karşıya getirilmektedir. Bu arada bir noktayı daha belirtelim: Belli bir tarihsel araştırma hiç kuşkusuz sanat yapıtlarını tarihe sadık olup olmadıkları açısından irdelemek hakkına sahiptir ve bu tür araştırmalar zaman zaman sanatsal sorunların çözümüne de katkıda bulunabilir. Ancak bu araştırma sırasında araştırmacı estetik alanın dışına çıkar, sanata içerden değil, dışardan bakar, estetik öğe onun için salt bir bilimsel araştırma konusu, sanat yapıtı da salt belge olur. Bu türden değişik bakış açılarının nesnel estetik oluşumun bütünlüğü karşısında yalnızca bakış açıları olarak kaldığı bilinci varlığını korudukça, estetik öznenin bütünlüğünün parçalanması gibi bir sakınca da söz konusu olmaz. Bireyin, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin şu ya da bu önemli biçiminde saptanması bireyselliğin bütünlüğünü ortadan kaldırmayıp, bu bütünlüğe yeni ağırlık noktaları, zenginlik ve derinlik kazandırır. Örneğin bir işçi sınıf bilincine vardığında, kişiliği yeni bilinç içerikleri kazanır, bu içerikler belli koşulların varlığında onun kişiliğinde çok büyük değişimlere, köklü dönüm noktalarına vb. yol açar; ancak kişilik ne denli ansızın değişime uğrarsa uğrasın, kişiliğin nitel sürekliliği varlığını hep korur. Aynı durum doğal olarak toplumsal biçimler arasındaki karşılıklı ilişkiler açısından, özellikle de bu biçimlerin insanların kişiliğini, gelişmesini, çatışmalarını vb.

belirlemeleri bakımından da geçerlidir. Sanat, yaşamın bu gerçeğini onaylar, dahası çok daha yoğunlaştırıcı bir düzeye çıkarır. Çünkü sanat, doğayı ve tarihi, her ikisi içersinde eylemde bulunan insanın bakış açısından yeniden ürettiğinden, süreklilikle kopmanın diyalektik çelişkililiklerini yeni bir niteliğe atılma noktasına değin geliştirdikleri yerde bile süreklilik öğesini yalnız korumak değil, ama giderek yaygınlaşan bir öğe olarak ele almak zorundadır.

Bütün bunlar insanlar arasında gerçekten varolan toplumsal-tarihsel nitelikte ve etkin ilişkilerin etkinlikleri açısından görünüşte kolaylıkla anlaşılabilir yapıdadır. Gelgelelim insanlığın bakış açısının, gelişmesi söz konusu olduğunda sorun daha karmaşık bir görünüm almaktadır; bunun nedeni, sözü edilen bakış açısının bugüne değin varolmuş hiçbir toplumda insanlar arasındaki ilişkiler açısından nesnelleştirilmiş bir biçim kazanamamış, bundan ötürü de insanların eylemlerini ve düşüncelerini bugüne değin hiçbir zaman doğrudan belirleyememiş oluşudur. Ancak burada asla unutulmaması gereken bir nokta vardır: Tarihin akışı içersinde insan türüne ait olan, bu türü karakterize eden niteliğiyle oluşmuş ve gelişmiş olan, hiçbir zaman birincil olarak insan düşüncesinin ve duygusunun bir sonucu niteliğiyle ortaya çıkmamış, kaynağını bu gelişmenin nesnel güçlerinin etkinliğinde bulmuştur ve bulmaktadır. Bu açıklamalarla bu tür düşüncelerin ve duyguların önemi yadsınmış olmamakta, tersine, sözü edilen düşünce ve duygular nesnel sürecin insanlara kazandırdığı deneyimlerin ve sonuçların korunmasıyla büyük önem kazanmaktadır. Ancak tüm düşünce ve duygular gibi, burada ele alınanlar da nesnel gerçeklik alanında olup bitenlerin tepkeleridir. İnsan türünün gelişmesine özgü olanı dile getiren etkenlerin, topluluk biçimlerinin (sınıf, ulus vb.) tarihine her zaman ayrılmaz biçimde bağlı bulunduğunu, bu etkenlerin türsel özyapılarının her zaman bu tür toplum biçimlerinin deviniminin yalnızca belirleyici bir çiz-

gisi, bir ayırtısı, bir eğilimi olarak varlık kazanabileceğini daha önce belirtmiştik. Demek ki bu bağlamların yer ve zamana bağımlılık olarak birbirinden ayrılmazlığı, insanlığa özgü olanın her görüngüsünün ulusal ve sınıfsal özü, tarihin nesnel bir olgusudur. Bundan ötürü bunların öznel açığa vuruluşunun, bu süreçlerin özbilincinin —bir yansıtma olması nedeniyle— bu duruma uygun bir yaradılış ve yapı taşıması gerekir. Bu tür bir gerçekliğin estetik yansıtmasının da doğal olarak bu gerçeklik içersinde kendinde nitelikte olmak üzere varolan bir eğilimi, tek tek etkenlerin birbirinden ayrılmazlığını, daha kararlı bir tutumla vurgulaması zorunludur. Çünkü birkaç kez saptama olanağını bulduğumuz gibi, estetik yansıtmanın özü, insana özgü olanın duyusal-duyularla algılanabilir bütünlüğünü ve bunun tüm çelişkili zenginliğini uyandırıcı bir etkinin düzeyine yükseltmeye dayanır. Dolaysız biçimleme konusu olmuş bu yaşam malzemesinin nitel açıdan değişime uğratılmasının amacı, alımlamanın yaşantılarını, içeriğin insan açısından taşıdığı bütünlüğün —bu bütünlük ne denli çelişkili olursa olsun— birleştirici bir biçim oluşturma yoluyla daha yoğun bir bütünlük içersinde dile gelmesini sağlayacak biçimde yönetmektir. Böylece öznel diyalektik içersinde Hegel'in ayırdedilmiş olan ile olmayanı bir bütün içersine sokması ve birbirinden ayırması özel bir önem kazanmaktadır: İnsanın kendini açıklama biçiminin bütünü için bir gözlem niteliğini taşıyan, bu nitelikle kendini kendinden ayırdeden, sözü edilen bütün içersinde yeniden kendini bulan ve bu kendine yönelik düşünme işlemini nesnelleştiren özbilinç, olabilecek en yüksek düzeydeki genelleştirmeye varabilmek, başka deyişle estetik oluşuma düşünülebilecek en yoğun ve sürekli etkiyi kazandırabilmek amacındadır. Bu nedenle estetik yansıtmanın türsel açıdan insana yönelik olmasının bilinç düzeyinde algılanması gibi bir zorunluluk hiçbir zaman söz konusu değildir. Bu bakımdan yapıtta nesnel olarak erişilen yüksek düzey, gerçekliği

biçimlemedeki zenginliğe, derinliğe ve doğruluğa bağlıdır; sözü edilen biçimleme bu türsel düzeye yükselişi, belli bir toplumsal-tarihsel anın hic et nunc'una (şimdi ve burada'sına) bilinçli ve dolaysız olarak yönelme yoluyla gerçekleştirebileceği gibi, «genel anlamda insana özgü» olanı sanat düzeyinde yakalamaya yönelik en yoğun çabalarında başarısızlığa da uğrayabilir. Bu durum bize bu görüngüde, sanat yapıtında biçim-içerik bütünlüğünün bir uç örneğinin söz konusu olduğunu göstermektedir. Bu bütünlük içersinde belirginleşen türsellik, her şeyden önce içeriğe ilişkin bir sorunu oluşturmaktadır: Belli bir zamanda ve belli koşullar altında olanaklı olan (dahası tipik niteliğini taşıyan) karakterler, anaçizgiler, eylemler, çatışmalar vb. gibi öğeler arasından bazıları seçilmekte ve bir kompozisyon içersinde düzene sokulmaktadır; bu yapılırken de seçilenlerin oluşturduğu topluluğun, insanlığın belleğinde kalmaya değer olan, insanların gerek zamansal gerekse mekânsal uzaklıklarda, tarihsel açıdan tümüyle değişik koşullar altında: nostra causa agitur (bizim davamızın görülmesi) duygu vurgusuyla yaşayabilecekleri şeyi duyularla algılanabilir kılmasına dikkat edilmektedir. Ancak bu önemli bir biçim sorunudur. Çünkü bu seçim, bu öbekleştirme önemli içerik niteliğiyle gerçi bu tür bir etkinin temelini oluşturabilir; ancak bu etkinin edimselleşmesi ve bu edimselliğin yüzlerce, dahası binlerce yıl sürmesi, ancak biçimin özgül nitelikleriyle sağlanabilir. Biçimin burada hiç kuşkusuz çok kapsamlı bir anlamda düşünülmesi zorunludur: Biçimde —insanın kalıcı varlığına dönüşen— gerçek ve büyük yenileşmeler, ya da yeni biçimlerin doğması olgusu kaynağını, bu denli önem taşıyan yeni içeriğin özgül yanının varolan biçimlerin köktenci bir tutumla değiştirilmesini, ya da yeni biçimlerin bulunmasını buyurmasında bulur. Bu durum belki de en açık biçimde Aiskhilos'un ikinci oyuncuyu ekleyişinde belirginleşir; Aiskhilos'un yanı sıra Giotto'nun gölgesel dramatiği, Rembrandt'ın renkle-

ri kullanışı ve Beethoven'in armonisi de bu tür bir bağlamın kanıtlarını oluşturur.

Genelleştirme ile duyusal-duyularla algılanabilir ayakta tutmanın oluşturduğu ayrılmaz bütün, toplumsal-tarihsel olanla salt kişisel hic et nunc'un sonrasız kılınması, ancak bilimsel yansıtmanın ölçütleri estetik yansıtmanın gerçekliğine zorla uygulanmaya kalkışıldığında bir paradoks olarak görünür. Estetiğin özellikle burada vurgulanan kendine özgü yapısı içersinde, (söz konusu olan, zaman zaman insanın ben'i olsa bile) gerçekliğe ilişkin bir bilinç ile büyük sanat yapıtlarındaki görünüş biçimiyle, insanlığın özbilinci arasındaki fark ortaya çıkmaktadır (bu özbilincin insansız bir açıkhava resminde, bir cansız doğada nesnelleşmesi önemli değildir). Bu özbilincin içeriğini insanın yaşamında, insan türünün gelişmesinde sürekli olan, olumlu ya da olumsuz anlamda önem taşıyan oluşturur; bu içerik, tikel kişilikten insanlık kavramına değin yaşam için önem taşıyan her şeyi varlığını koruyarak bu sonuncunun, yani insanlığın düzeyine çıkarırken, içeriğin biçimi de alabildiğine kişisel olan ile en yüksek düzeydeki genelleştirme arasında bu bağıntıya uygun düşen bir birlik ve bütünlük kurar; bu birlik ve bütünlük burada, zaman ve mekânın sınırları dışına taşan bir uyandırma yeteneği ile eşanlamlıdır. Nesnel gerçekliğe ilişkin bilinç de doğal olarak olguları, kişilikleri, zamanları, yöresel koşulları vb. somut özellikeri içersinde kapsamak zorundadır; ancak bu sayılanların tümü, bunlar içersinde egemen olan genel yasaları kavramak, ya da en azından bunlara yaklaşabilmek, böylece de, olanaklı olduğu yerde, bireye bireylik niteliği ile egemen olabilmek için çıkış noktaları, sıçrama tahtaları sayılırlar. Çıkış noktası ve sıçrama tahtası olma niteliği bilinç geliştiği ölçüde daha da yoğunlaşır. Bu kişisel nitelik —betimlenen konunun kişisel niteliği ve betimleme biçiminin kendisinin kişisel niteliği olmak üzere iki bakımdan— yalnızca estetik alanında kendine özgü, başlı

başına bir değer taşır; bu nitelik, özbilincin taşıyıcısı ve onun kışkırtıcısıdır: Bu noktada artık bellek söz konusudur; başka deyişle insan türünün aştığı ve aşacağı yolun, kişilerin ve konumların, erdemlerin ve kötülüklerin, insanoğlunun iç ve dış dünyasının «içleştirilmesi» söz konusudur —insan türünü bugün bulunduğu, yarın da bulunacağı yere, bütün bu sayılanların devingen gelişimi, diyalektik çelişkililiği ulaştırmıştır. Belli bir durumda bu koruma ve saklama tek tek ayrıntılara ilişkinmiş izlenimini uyandırabilir — örneğin belli bir saatin, dahası belli bir anın belli ışığı altındaki bir manzarada olduğu gibi. Ama yaratılan etki bu anlamda yine de tarihsellik niteliğini taşır, çünkü bu yolun bir aşaması olarak yaşanır; öte yandan saptanan anın değişime uğrayan, giderek zenginleşip yoğunlaşan bir süreklilik içersinde doğrudan doğruya insanlığın bir daha yitirilmesi olanaksız bir varlığı düzeyine yükselmesi, sözü edilen etkinin salt tarihselin sınırlarının ötesine geçmesine yol açar.

Sanatsal dışlaşmanın yine sanatsal yoldan geri alınmasını olanaklı kılan öznenin gerçek yapısını, özünü, ancak bu bağlamların kavranması aydınlığa kavuşturabilir. Bu geri alma süreci yaratıcı öznelliğin tikelliğine kopması olanaksız bağlarla bağlı kalır; yapıtın yaşanması olayının da alımlayıcı öznenin tikelliği ile bağıntısını koparması olanaksızdır. Öte yandan gerek yaratıcı öznede, gerekse alımlayıcı öznede eşzamanlı olarak bu salt tikelliğin üzerine yükselme gerçekleşir: Her ikisinin de nitel teklikleri, eşsizlikleri varlığını korumakla birlikte, doğrudan doğruya yaşamda bu tekliği bir kendi içine kapanıklığa dönüştüregelen, toplumsal açıdan olumsuz anlamda öznel olanların tümü, başka deyişle «ben» ile «dünya» arasına bir duvar ören ya da dünyayı, özüne, çekirdeğine inmeksizin yalnızca tikel niteliğin renkleriyle yüzeysel olarak örten ne varsa, yukarda sözü edilen iki tür özneden ya tümüyle akıp gider, ya da geri düzeye itilir. Bu noktadan öznenin yeniden kendine dönüşüne, kendini bu denli

dış dünyaya verip o dünyanın derinliklerine daldıktan sonra —bu verme ve derinleşme dış dünyadaki her şeyi, insanın öznelliğinin en öz ve köklü varlığı kılar— yeniden kendine dönüşüne uzanan yol, çok uzun ve basamaklıdır. Ama söz konusu yol özü açısından dolaysız varolan kişiliğin salt tikel öznelliğinden, öznenin kendi «ben»inde türselliğin gerçekleşmesine götüren bir yoldur. Demek ki özne açısından bakıldığında ortada aynı zamanda bir arınmayı ve yoğunlaşmayı, bir zenginleşme ve derinleşme olgusunu gerçekleştiren bir süreç vardır.

Daha önce biçimlemede insanlığa özgü olanın düzeyine erişilmesinin, bu ereğe ilişkin yönelimin bilincine varılmasına bağlı olmadığı belirtilmişti; bu nedenle bilincine varmanın burada kullanılan anlamını yeniden anımsatma gereği vardır. Ama bunu yapmak, burada günümüzde kullanılan o gizemli —ve gizemli bir görünüm verilen— bilinçdışı (das Unbewusste) kavramının geçerliliği anlamına gelmez. Bizim görüşümüze göre bilinçli olmayan bir yönelim, en yüksek düzeydeki bir bilinçlilikle aynı bağlam içersinde yer alabilir; bu yalnız kullanılacak sanatsal araçlar açısından değil, ama aynı zamanda içeriksel açıdan konan erek için de söz konusudur (bu durumun yalnızca kullanılacak sanatsal araçlar açısından geçerliliğini «bilinçdışı»nın bazı temsilcileri de benimseyebilirlerdi). Burada bilincin —olası— eksikliği, şu olguda belirginleşmektedir: Belli bir zaman parçasında yaşayanlardan hiçbiri, kendisiyle aynı zamanda yaşayan insanların taşıdıkları özelliklerden —olumlu ya da olumsuz anlamda olmak üzere— hangilerinin salt belli bir dönemin koşullarına bağımlı ve geçici nitelikte olduğunu, hangilerinin ise gelecekten kaynaklanıp türselin oluşmakta olan «corpus»u (bütünü) içersinde yer aldığını tam bir kesinlikle saptayamaz. Özellikle bu noktada, sanatsal biçimleme için saptanmış bir dünya görüşünün varlığı kesinlikle söz konusu olamaz; bu, Marksizm için de böyledir. Marksizm, uzun bir süre

için toplumun en genel gelişme eğilimlerini önceden görebilmeye olanak sağlayabilir, daha kısa süreler için somut —ama bu somutluğa karşın zorunlu olarak yine de genel düzeyde tutulan— bakış açıları ortaya koyabilir; buna karşılık gelişme yolunun tüm «cilvelerini» (Lenin) düşünce düzeyinde önceden kesin biçimde kestirmek, Marksizmin başarabileceği ve üzerine almak isteyebileceği bir görev olamaz. İnsanlığa özgü olanı biçimlemedeki başarı ya da başarısızlık, gelişme sürecinin bu tür evrelerini kavrayabilmekten ya da görememekten kaynaklanır. Bir kestirmenin, bir bakış açısının bilimsel açıdan doğruluğu, olguların ve eğilimlerin kitlesellik niteliği ile kanıtlanır; ayrıntılar düzeyinde görülebilecek sapmalar çok önemli ölçüde olsa bile, yukarda sözü edilen doğruluğun ortadan kalkmasını gerektirmez. Buna karşılık türe özgü olanı biçimlemenin sanatsal açıdan doğru olup olmadığının ortaya çıktığı alan, özellikle bilimin salt ayrıntı diye nitelendirdiği alandır. Örneğin ikinci imparatorluk dönemi insanlarının belli tipik çizgilerinin kaynağını burjuva krallığı döneminden geliştirip bir gerçek olarak betimlemeyi başaran Balzac'ın «kehanet niteliğindeki karakter oluşturmaları»nda bu durum görülür.[48] Euripides'in Phaedra'sında ve Vergilius'un Didos'unda da aynı şey söz konusudur; bunların tümünde bireysel sevi tutkusu, genel bir toplumsal görüngü niteliğini kazanmazdan çok önce türselin düzeyine çıkarılmış, insanlığın özbilincinin varlığına dönüştürülmüştür.

Bu, estetik özne bakımından —yaratıcı özne için üretimde, alımlayıcı özne için de yapıtları alımlamada olmak üzere— üzerinde birkaç kez durduğumuz bir konuma yol açmakta, başka deyişle onun gözü kapalı olarak kendini bu görüngü-

---

[48] Lafargue: **Über Marx** (Marx Üzerine) in: Karl Marx. Eine Sammlung von Erinnerungen, Moskova - Leningrad 1934, s. 128; ayrıca bak.: Das Recht auf Faulheit / Persönliche Erinnerungen an Karl Marx, Frankfurt 1966, s. 60.

lerin dünyasına atması zorunluluğunu doğurmaktadır. Bu yapının doğal sonucu olarak, kavramsal türetilebilirliğin —görünüşteki— boşluklarına usdışı kuramlar yerleşebilmektedir; salt görünüşte usçu nitelik taşıyan düşünce işlemleriyle çürütme girişimleri ise, bu kuramları çürütmek yerine güçlendirmektedir. Gerçekte burada egemen olan, varlığı açıkça algılanabilen bir ustur, ama olayların büyük çoğunluğunda bu us ancak sonradan saptanıp açıklanabilmektedir. Önceden bilebilmenin sınırı doğrudan gerçekliğin malzemesinin içindedir. Bu, temelini ve kaynağını yalnızca türsel ile toplumsal-tarihsel dünyanın başkaca kurucu öğeleri arasında varolan ve şimdiye değin çözümlemesini yaptığımız bağıntıda, ya da yalnızca içeriğin seçimine ve sanatın biçimlemesine ilişkin olarak doğan özgül görevlerde bulmaz. Önceden bilinebilirliğin sınırının doğrudan gerçekliğin malzemesinde yatmasının nedenleri arasında, daha önce de belirtildiği gibi, tarihsel yolun karmaşıklığı, bu gelişme yolunun inişli çıkışlı bir çizgiyi izlemesi ve, hepsinden önemlisi, her dönemin geçmişi kendi gereksinimleri, kendi bakış açıları doğrultusunda görmesi ve özellikle sanatta dile gelen özbilinç söz konusu olduğunda, bu ölçütlere göre değerlendirmesi de yer almaktadır; bu son olgu sanatın etkinliği bakımından önem taşır. Konuyu açıklığa kavuşturmak için Homeros'un ve Vergilius'un ölümlerinden sonraki ünlerine ilişkin ve çok değişik görünümler sergileyen savaşımları yeniden anımsatmak, belki yararlı olabilir. Bütün bu savaşımları sonradan tümüyle usçu biçimde açıklayabilme olanağının bulunması, bu olgunun her türlü usdışı yorumunun nesnel açıdan gerekçesizliğini gösterir. Yine böyle bir olanağın bulunması, tek tek görüngülerin doğrudan türetilmesini sağlayabilecek soyut bir belitin varolamayacağını, buna karşılık tek tek her görüngünün toplumsal-tarihsel kökenlerinin, estetik yapısının özelliğinin usçu biçimde tümüyle çözümlenebileceğini de kanıtlamaktadır. Bu durumda burada bilimsel açıklamanın belli bir türü söz

konusu olmaktadır; Marx, bunu sanatın izlediği inişli çıkışlı gelişme çizgisi açısından şöyle dile getirir: «Güçlük, bu çelişkileri genel düzeyde kavramaya kalkışıldığında ortaya çıkmaktadır. Söz konusu çelişkiler alanında bir ayrımlaştırmaya gidildiğinde, çelişkiler de açıklamasını bulmaktadır.»[49]

Estetiğin kendine özgü yapısını doğru değerlendirmek istersek, estetik yolun insanlığın özbilincini dile getiren en uygun yol olma özelliğini saptamamız ve göz önünde bulundurmamız zorunludur. Bu noktada çoğu kez özbilincin özgün görünüş biçimine bir geri dönüş önerilmiş, bu tür estetik görüngüleri doğrudan doğruya bilimsel yansıtmanın kategorilerinin uygulanmasıyla açıklama girişimlerinin benimsenmesinden kararlı bir tutumla kaçınılmıştır. Bundan doğal olarak ne estetik görüngülerin bilimsel açıklanmasının benimsenmediği —ki bizimkisinin bu nitelikte bir araştırma olması gerekmektedir— gibi, ne de bilimle sanatın, insanlığın bilinciyle özbilincinin metafizik açıdan katı bir tutumla birbirinin karşısına dikildiği gibi bir sonuç çıkarılabilir. Birinci soru, daha önce de belirtildiği gibi, burada konumuzun dışında kalmaktadır. İkinci soruyla ilgili olarak ise bilimin ve sanatın (ve aynı zamanda günlük düşüncenin) aynı gerçekliği yansıttığını burada daha önce birkaç kez vurgulamıştık. Her yansıtmanın kendine özgü yapısı tarihsel süreç içersinde genel anlamda toplumsal işbölümünün son kerte önemli bir biçimi olarak gelişir; burada söz konusu olan, yalnızca toplum içersinde tek tek insanlar ve insan öbekleri için, bunların gereksinimleri doğrultusunda geçerli olan işbölümü değil, ama her insanda özellikle duyular, anlık ve us arasında gerçekleşen bir işbölümüdür. Bilim ile sanat arasındaki işbölümü, yaşamın temel zorunluluklarından biridir; bu işbölümü gerçekleşmeseydi, nesnel anlamda toplum-

---

[49] Marx: **Grundrisse** I., s. 30.

sal işbölümü hiçbir zaman gerçekleştirilip işletilemezdi. İçersinde her şey dolaysız bir uygulamaya göre ayarlanmış olan günlük ayrımlaşmamış davranış, üretici güçlerin gelişmesiyle birlikte giderek daha girift bir konuma gelen sorunları doyurucu biçimde çözmek için tek başına yeterli olamaz. Büyü döneminin kesin ayrımlaşmamışlığının bu tür koşulların baskısı altında nasıl çözülmek zorunda kaldığını ve böyle bir işbölümünün belirttiğimiz ana akımlarının, gerçekliğin bilimsel ve estetik yansıtılmasının nasıl oluştuğunu daha önce göstermiştik.

Bilinç ile özbilinç arasındaki işbölümü, ancak böyle bir temelden yola çıkıldığı takdirde tam olarak açığa kavuşabilir. Bilinç (Bewusstsein), kendinde (an sich) nitelik taşıyan, başka deyişle kendine dönemeyen, kendini kavrayamayan dünyayı insan için, insanın yararına egemenliği altına alır. Bu dünyanın kendindeliğini bir bizimiçinliğe (Füruns) dönüştürerek dünya üzerinde egemenlik kurmaya yarayan uygulama için, gerçekliğin insanın üretici bir etkinlik alanına dönüştürülebilmesi için gerekli olan asıl devinim alanını yaratır. Bu durumda bilincin toplumsal gerekliliği apaçık ortadadır. Ancak dünyanın insana ait bir varlığa dönüşmesinin koşullarından biri de —ki bu koşulun önemi, sanatın gelişmesiyle artar— insanın, eylemde ve uygulamada egemenlik altına girmiş dünya ile kendi arasında da bir bağıntı kurması, bu egemenlikle birlikte aynı zamanda bir vatan kazanmasıdır. Bu gereksinim de bilimlerin bağımsız gelişmesine yol açmış olan gereksinim kadar temel niteliktedir. Söz konusu gereksinimin yalnızca sanatın araçlarıyla karşılanamamış oluşu, böyle bir olanağın bugün de henüz bulunmaması, sanatın insana dönük bu işlevine, karşı nitelikte bir kanıt anlamını taşıyamaz. Çünkü bilim de kendi alanında kesin bir tekel konumunda değildir; bilim yalnızca toplumsal gereksinimlerin belli bir karşılanış türünün en uygun biçimidir. Bilim ancak bu gereksinimlere koşut olarak, onları

kışkırtarak, kendisi de onlar tarafından kışkırtılarak kendine özgü arılığına ve derinliğine ulaşır. Sanat ile yaşam arasındaki bağıntı, bilimin de —kendi başına ele alındığında— pek yalın bir yapıda olmayan bağıntısından çok daha karmaşık nitelik taşıyabilir; ama tarihsel gelişme sürecinde kendisi tarafından en uygun biçimde dile getirilen yaşam bütünü içersinde bir doruk olgu niteliğiyle biliminkine benzer bir konuma ulaşır. Sanatın insanın varoluşu ile bu bağlılığının bir bölümünü, yine sanatın bu varoluşun uygun olmayan anlatım biçimlerinden uzaklaşmasını, insanlığın ilkel anlatım biçimleriyle bağıntısı içersinde, uygun bir dışavurum ve uyandırmayla yaşama dönüşünü, özellikle büyü ile olan ilişkisi içersinde gözlemleme olanağını bulmuştuk. Başka bağlamlar içersinde —doğadaki güzelliği, estetiğin dinden kurtulma savaşımı içersinde irdelerken— bu sorunlara yine dönüp bu kez daha ayrıntılı ele alacağız.

Burada amacımız yalnızca bir olguyu, sanatın insanlığın özbilincinin en uygun ve en yüksek düzeydeki dile geliş biçimi olduğu olgusunu şimdiye dek yapılabildiğinden daha somut biçimde açığa kavuşturmaktı. Gerçekliğin bu yansıtma türünün kendine özgü yapısına ilişkin salt estetik savlarımızın (içeriğin biçim karşısındaki önceliği, biçimin uyandırıcı-yönetici özyapısı, biçimin belli bir içeriğin biçimi olma diye tanımlanabilecek temel niteliği vb.), ancak bu savlarla insanlığa özgü olan arasında bir bağıntı kurulabildiği, ancak gerçekliğin yansıtılmasının özbilince ilişkin yanına ulaşılabildiği takdirde gerçek anlamlarına kavuşabileceklerini göstermeye çalıştık. Binlerce yüzyıllık bir gelişme süreci boyunca sanatın bir «yanıltmaca ve yalan» olduğu savından, zaten varolan bir şeyi yeniden üretmenin anlamsız ve özden yoksun olduğu savına değin yapılagelmiş tüm suçlamaların, belli tarihsel durumlarda, belli koşullar bir araya geldiğinde çok sınırlı bir geçerlilik kazanmalarının tek nedeni, bazı eleştirmenlerin (ve belli koşullar altında sanatçılarla yapıtla-

rının) yukarda sözü edilen bağlama dikkat etmemiş ya da bu bağlamı unutulmaya bırakmış olmalarıdır. Çünkü sanat yapıtlarının kendilerine özgü ve yengilerle dolu dünyası, dünyaya dönüklükleri, uyandırıcı güçlerinin karşı konulmazlığı temellerini doğrudan doğruya somut insanlığa özgü olanın bu gelişmesinde bulur. Bu temel ortadan kalktığı takdirde gerçekliğe ilişkin en katıksız «yansılama», yeni etkinlik olanaklarına ilişkin en zengin buluşlar, içi boş birer kalıp olmaktan öteye gidemez. Ancak bu içeriğin sanat yoluyla açığa vurulması mimesis'i estetiğin temel olgusuna ve insan bilincinden bağımsız gerçekliğin bir yansıtılmasına dönüştürür; ama bu öyle bir yansıtmadır ki, içersinde yalnızca bu gelişmeyi destekleyen ya da önleyen öğeler yer alır, her konu, her duygu yoğunluğu ancak bu bağlam içersinde nesne düzeyine yükseltilebilir. Estetik yansıtmanın dolaysız görüngüler dünyasında gerçekleştirdiği tüm değişimler, ancak bu bağıntının varlığı sayesinde her türlü biçimsel ve başına buyruk karakteri yitirirler; öte yandan gerçekliğin bu yansıtma biçiminin asla bağlılığı, dolaysız çıkış biçimi de dahil olmak üzere, gerekçesine ve temeline ancak insanın varlığının bu en yüksek düzeydeki gerçeğine *varmayla birlikte*, bu varışla eşzamanlı kavuşur. Böylece estetik yansıtmanın kendine özgü yapısına felsefe düzeyinde bir gerekçe kazandırılabilmesi olanağı, insan türünün özbilincinin bulunduğu benimsendiği takdirde —ki bu varsayım, pek çok çelişkiyi içermektedir— doğabilmektedir. Özellikle bu kavramda yoğunlaşan çelişkililik —başka deyişle en üst düzeydeki özne bağıntısında en yüksek düzeyde bir nesnelliğin varlığı—, nesnel olarak varolan dış ve iç dünyada yalnızca gizli, yalnızca «bilinçdışı» ya da ütopik nitelikte bulunan, ölçüt niteliğini taşıyan bir öznellik ve bu arada sanata özgü, ama hiçbir ütopik yanı bulunmaması gereken bir dünyanın yaratılması: Bütün bunlar estetik yoluyla yansıtılan gerçekliğin yalın bir tanımını oluşturur ve estetiğin özgünlüğü böyle bir tanımı temel alır.

YEDİNCİ BÖLÜM
Mimesis'in Sorunları IV
Sanat Yapıtlarının Kendine Özgü Dünyası

I. Estetik Alanın Sürekliliği ve Kesikliliği
(Genel Olarak Yapıt, Tür, Sanat)

Sanatı insanlığın gelişmesinin özbilinci olarak saptadığımız anda, süreklilik (kontinuitaet) öğesi bir odak noktasına dönüşmektedir. Bunun nedenlerinden biri, ancak böyle bir odak noktasına dönüşmenin, duruk (statik) ve idealist «genel olarak insanlığa özgü olan» varsayımından kaçınabilme olanağını vermesidir. Söz konusu olan, ne (düşüncede) önsel (a priori) bir veri olarak bulunan bir insanlık idealinin gerçekleştirilmesidir, ne de böyle bir «düşüncenin» —Hegel'in dizgesindeki gibi, başlangıçta soyut biçimde varolan her şeyi sonuç noktasında somut bir çözüm olarak içeren bir düşüncenin— diyalektik geliştirilmesidir. Burada ele alınan süreklilik, bu tür bir erekbilimsel özyapıda değildir. Buradaki süreklilik —tam sözcük anlamıyla— gerçek, elle tutulur gözle görülür iniş ve çıkışlarıyla, ayrımlaşmalarıyla, atılımları ve gerilemeleriyle vb. bir olgu niteliğini taşıyan gerçek bir gelişmedir. Öte yandan burada her şeyden önce insan türünün özbilincinin sürekliliğinin söz konusu olduğu göz önünde tutulmak gerekir; başka deyişle söz konusu olan, gerçekten olmuş olanın verdiği, tikel-bireysel olmamakla birlikte öznel nitelikteki bakış açısıdır. Bundan önceki çö-

zümlemelerimizin bir noktayı yeterince açıklıkla ortaya koyduğunu umarız: Özbilincin öznel etkeni, Hegel'in «içleştirme»si, bir öznellik anlamını taşımaz; yine bu öznel etken, olayların gerçek akışından idealist nitelikte ve düşsel bir «bağımsızlık», ya da —yapısı ne olursa olsun— herhangi bir öznenin tanrısal kaynaklı yaratıcı çabası anlamına da gelmez. Bilinçten bağımsız varolan gerçekliğin doğru yansıtılması, öznenin bu gerçekliğin derinlerine inmiş olması, söz konusu türden her özbilincin varlığı kesinlikle gerekli koşuludur. Demek ki öznellik, daha önce gördüğümüz gibi salt böylece oluşan yansıtma görüntüsünün kendinde nitelikte varolan gerçekliği insana (insanın çabalarına, bağıntılarına vb.) yönelik olarak yeniden üretmesinde dile gelmiş olmaktadır. İnsanlığın gelişmesinin sürekliliği, bu türden her yansıtmanın saltık (mutlak) temelidir; bu durumda her yansıtmanın, kendi başına ele alındığında, belli bir etkenin somut hic et nunc'unu doğrudan doğruya konu almasına karşın, söz konusu süreklilik öğesinin şu ya da bu biçimde her yansıtmada bulunması gerekmektedir.

Böylece süreklilik ve kesikliliğin (diskontinuitaet) normal diyalektiği elde edilmiş olmaktadır. Bu ortadan kaldırılması olanaksız ve bilgi açısından son derece verimli çelişkiye her gerçek ya da geometrik bakımdan soyutlanmış çizgide rastlanır. Bu durum doğal olarak insanlığın nesnel gelişmesinin gözlemlenmesi açısından da geçerlidir. Ancak irdelediğimiz durumda ortaya çıkan diyalektik, bu sınırları geride bırakır. Özgün biçimini ancak belli bir sanatçının en yüksek düzeydeki kesikliliğinde, başlı başınalığında bulabilen estetik oluşumun bu temel özelliğini birkaç kez vurgulamıştık. Belli bir dönemin sanatı, sanat türü vb. gibi genel düzeydeki tüm özetlemeler, bu özgün ve her türlü yapaylıktan uzak oluşumu kavram düzeyine getirirler, böylece de onu yeni bir alana aktarmış olurlar; böyle bir girişim, salt estetik öğenin yapaylaştırılması, çarpıtılması gibi bir sonucu —tersine sık sık

rastlanmakla birlikte— zorunlu olarak beraberinde getirmez. Yalnız şu kadarı şimdiden söylenebilir: Bu tür saptamalar konularının özgün estetik yapısından ne kadarını bozup çarpıtmaksızın kavramsal düzeye çıkarabilirlerse, o ölçüde doğruluk içerirler. İlk anda kulağa çok doğal, çok yalın bir gerçekmiş gibi gelebilir bu. Çünkü tek tek her kavramın (yargının, çıkarımın vb.) doğruluk içeriğinin (Wahrheitsgehalt) karşısında benzer bir istemin yer alması zorunludur. Buna karşılık kendinde niteliği ile varolan gerçekliğin bilimsel yansıtma konusu olduğu her yerde, bu gerçekliğin kavramsal anlatımının, genelleştirici biçimde olmak üzere, dolaysız nesnelik yapısının ötesine geçmesi zorunluluğu vardır; böyle bir anlatımın ilişkileri, bağıntıları, yasallıkları vb. doğru dile getirmesi sayesinde, özel olan bakımından yalnızca genel bağlama doğru bir bağlanabilme, altalanabilme (Subsumierbarkeit) sorunu söz konusu olmaktadır. Aynı durum, daha karmaşık koşullar altında olmak üzere, toplum bilimleri için de geçerlidir.

Ancak özgün bir estetik olguya ilişkin olarak yapılan genelleştirme, her defasında söz konusu yapıtın tekilliğini, yalnız kavramsal düzeyde bulunan bu tekilliğin elden geldiğince bozulmaksızın kalmasını sağlayacak ölçüde aşmalıdır. Bu gereklilik, başkaca doğa bilimlerinin ya da toplum bilimlerinin betimleyici-biçimbilimsel genelleştirmelerinden çok daha geniş kapsamlıdır. Ayrımın ana nedenine daha önce değinmiştik: Verimli bir tarihsel ya da estetik genelleştirmenin temelini oluşturabilecek tek öğe olan hakiki sanat yapıtı, estetik yasaların gereğini, bu yasalara aynı zamanda kapsam ve derinlik kazandırarak yerine getirir; özelin genele yalın bir altalanması, «olay»ın yasaya bağımlı kılınması burada söz konusu olamaz. Yasadan tekil olaya geri dönüş olasılığı, doğal olarak her bilimsel genelleştirmenin belirleyici öğesidir. Ancak olaya gerçekten iniş, çoğu kez anlamsız ya da gereksizdir: Birinin nüfus hareketinin ifadesini

istatistik verilerde bulan eğilimlerinden yola çıkıp, belli bir Peter'in neden belli bir Marie ile evlendiği sorusuna yönelmesi örneğinde görülebileceği gibi. Buna karşılık söz gelimi Uyanış Çağı resim sanatına ilişkin bir tarihin genelleştirilmiş kavramları, Raffael'e ya da Tizian'a (ya da onların resimlerine) ilişkin bilgiyi somutlaştırabilecek, böyle bir bilginin edinilmesini destekleyecek yapıda olmalıdırlar.

Burada egemen olan süreklilik ve kesiklilik diyalektiğinin özünü açıklayabilmek için genelleştirmenin yukarda açıklanan yapısına değinmemiz gerekliydi. Şimdi yine özgün estetik oluşuma dönersek, ilk göreceğimiz şudur: Kesiklilik ilkesinin temsilcisi yapıtta yalnızca az çok soyut nitelikte bir gelişme «noktası» göstermekle kalmaz; bu «nokta», nitel açıdan kendine özgü olan, yön saptayıcı kurallardan oluşma bütünsel bir dizgeyi içeren bir «dünya»dır; estetik davranışın özü, kaynağını bu dünyanın dolaysız, yoğun, somut biçimde ve tüm derinliğiyle, yaşanmasında bulur. Öte yandan süreklilik ilkesi gerek yapıtlarda, gerekse bu yapıtların alımlanmasında ancak dolaylı olarak, çoğu kez de alabildiğine dolaylı olarak belirginleşir. Ancak bu, aynı şekilde saptanan dolaysızlığın bir görünüşüdür yalnızca. Çünkü böyle biçimlenen bir salt yaşantı olgusunun nostra causa agitur (bizim davamızın görülmesi) etkeni bulunmaksızın gerçekleşebilmesi olanaksızdır. Bu ise —yaratıcı ya da alımlayıcı, işin bilincinde olsunlar ya da olmasınlar— insanlığın gelişmesinin sürekliliği öğesini de birlikte içerir. Sürekliliğin bu varoluş biçimi, tarihsel öğenin normal sürekliliğinden hem daha yoğun ve dayanıklı, hem de daha gizli ve daha dolaylı görünür niteliktedir. Soyut olarak düşünüldüğünde, tarihin belli bir kesitini gelişmenin bütününden yöntembilimsel olarak ayırmak ve kendi başına gözlemlemek olanaklıdır. Çeşitli yanılgıların kaynağı olabilir böyle bir girişim hiç kuşkusuz; ama eğer belli ayrıntıların inceden inceye irdelenmesi amaçlanıyorsa, bunu yapmak kaçınılmaz olur. Buna karşılık gerek gerçeklikle

olan özgün bağıntıda, gerekse bu gerçekliğin sanat yapıtlarının dolaysızlığı aracılığı ile uyandırıcı biçimde iletilmesinde tarihsel sürecin sürekliliğine ilişkin bağıntı her zaman vardır; sürecin var sayılabilmesi için bilinç düzeyine yansıması gerekli değildir. Ama sürecin bilinç düzeyinde algılanması —eğer süreç estetik niteliğini koruyacaksa— nostra causa agitur'daki kendiliğindenlik (Spontaneitaet) öğesini atlayamaz. Süreklilik, özellikle bu dolaysız kendinin-kılış'ın yoğunluğuna bağlıdır. Bütün bu açıklamalardan sonra estetik alandaki süreklilik ve kesiklilik diyalektiğinin ancak eşiğine varabilmiş bulunuyoruz. Çünkü her sanat yapıtının baskın estetik özyapısını oluşturan yanı, onun ait olduğu tür, sanat türü içersinde yer almasıdır. Ancak bu süreklilik ve kesiklilik diyalektiği —daha yüksek düzeyde— estetiğin tüm alanında da etkindir. Tek tek türler birbirlerinin karşısında, gerçekliğin insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtılmasında söz konusu olan tek tek bilimlerden çok daha bağımsız bir yapıyla yer alırlar ve bu yansıtmada olanaklı olandan çok daha birbirinden bağımsız, her biri birer bütün niteliğini taşıyan alanlar oluştururlar. Sanatın çeşitli sanatlara, sanat türlerine vb. «ayrımlaşması», nitel bakımdan bilginin çeşitli bilimlere ayrımlaşmasından başka bir olaydır. Bilginin ayrımlaşmasıyla ortaya çıkan bilimler, sonunda nesnel bir bilgi bütünü oluştururlar; oysa sanatta durum başkadır. Sanat, genel bir açıdan bakıldığında, tek tek sanatlara ortak olanın bir bireşim içersinde derlenip toparlanmasıdır; gelgelelim tek tek sanatlarla, genel anlamdaki sanat arasındaki bağlam, hemen göreceğimiz gibi, nitel bakımdan tek tek bilimlerle, genel anlamdaki bilim arasındaki bağlamdan başkadır. Bu nedenden ötürü «ayrımlaşma» sözcüğünü tırnak içersine aldık; çünkü, daha önce de belirtildiği gibi, sanatlar dizgesini «estetik düşünce»nin, «güzel»in «ayrımlaşması» saymak, idealist estetikçilere özgü sakıncalı bir önyargıdır. Her sanat, dahası her tür (Genre), gerçekte başlı başına bir dünyadır

ve temel olarak özgün estetik bir ilkeye dayanır; bu ilke başkaca herhangi bir sanatın ya da türün ilkesiyle özdeş olmayıp, tersine çeşitli yönlerden ve nitel olarak o ilkelerden tümüyle ayrılır. Sanatçılar arasında gerek uygulamalarında, gerekse kendi deneyimlerinin kuramsal biçimlendirmelerinde çoktan genel kanıya dönüşmüş olan bu saptama, 19. yüzyılın ikinci yarısında estetik bilginin temeli olarak benimsenmiştir. Bu konuda yalnızca şunu belirtelim: Söz konusu benimseme gerçekleşirken, estetiğin eski idealist doğrultuda düşünülmesi ve metafizik bakımdan sanat biliminin estetikten ayrılması sonucu estetik, genel estetik ilkelerin eksikliğinden ötürü deneysel-olgucu bir özyapıya bürünmüş, estetiğin tüm alanının yöntembilimsel açıdan iki bölüme ayrılması zorunluluğu doğmuştur.

Tek tek sanatların, türlerin vb. bu bağımsız varoluşunu saptadığımız zaman, sürekliliğin diyalektiğini bu alanda daha da somutlaştırabilmek için başkaca noktaların da belirtilmesi gerekmektedir. Her şeyden önce tarihsel açıdan bir durum çıkmaktadır: Tek tek sanatlar kimi zaman o denli sürekli —dahası o denli mantıksal diye nitelendirilebilecek ve içersinde eski sorunların bir çözüme kaynaklık ettiği— bir gelişme gösterirler ki, insan bu sanatların deviniminin itici gücünü, onların iç sanatsal sorunlarında arama eğilimini benimseyebilir: 14. ve 15. yüzyılların Floransa ya da Venedik resim sanatında, 19. yüzyılın Fransız ya da Rus roman sanatında vb. durum böyledir. Bu arada olaya daha yakından bakıldığında, bu türden görüngülerin göreceli olarak kısa süreçlerde ortaya çıktıkları, aynı görüngülerin —açıklığı sağlamak için bilinçli olarak abartmalı bir anlatıma kayarsak— kimi zaman sanatsal açıdan bir hiçten kaynaklandıkları ya da böyle bir hiçte noktalandıkları saptanabilir. Bu durum bir yandan tarihsel bakımdan burada da bir süreklilik ve kesiklilik diyalektiğinin egemen olduğunu kanıtlar, ama öte yandan da bu diyalektiğin kendisinin toplumsal ve tarihsel olarak

belirlendiğini gösterir: Süreklilik, toplumsal sorunların organik olarak birbirlerinden kaynaklanmaları, bunların tek tek sanat yapıtlarının oluşumunu —toplumsal bir görev niteliğinde olmak üzere— sürekli etkileyişleri, bu diyalektiğin gerçek temel ilkesidir (bu süreçte etkin olan, toplumsal gelişmeden kaynaklanan nesnel çelişkilerle, kişilerin bunlara karşı tepkisi içersinde yer alan öznel çelişkilerin çözümlenmesine burada girişmemiz olanaksızdır). Böyle durumlarda bu denli «mantıksal», bu denli «tarih felsefesi doğrultusunda» gelişen sanat ya da sanat türü, çoğu kez içinde bulunduğu dönemde egemen olan, o dönemi simgeleyen sanat ya da sanat türüdür. Temel, burada da nesnel niteliktedir: Üretici güçlerin gelişmesine temel olan genel gelişme süreci, çeşitli dönemlerde ayrı ayrı sanatların ya da sanat türlerinin egemenlik kazanmasının nedenini oluşturur. Bu toplumsal-tarihsel belirlenimcilik (determinizm), belli türlerin yitip gitmesine (destan türünde yazılan yapıtlar), ya da yenilerinin doğumuna (roman) yol açabilecek denli güçlüdür. Demek ki süreklilik ve kesiklilik diyalektiği estetik alanın bu bölgesinde kendine özgü çizgiler taşımaktadır; gelgelelim bu çizgiler ancak genel toplumsal-tarihsel diyalektiğin çerçevesi içersinde geçerlilik kazanabilir.

Yeni türlerin doğumuyla, yerleşmiş türlerin silinişine ilişkin olanakları ve bütün bunların bir olgu olduğunu bir kez daha saptamış oluyoruz böylece; ancak sanatın gelişme sürecinin bütünselliğine ilişkin olarak yapılacak bir gözlemin kazandıracağı bakış açısı, yine de yeni bir bakış açısı olacaktır. Başka deyişle böyle bir gözlem, sanat biçimlerinin olağanüstü kalımlılığını koyar ortaya. Daha önce de göstermiş olduğumuz gibi, söz konusu olan, birlik ve bütünlük niteliğini taşıyan bir sanatın yine bu niteliği taşıyan, daha sonra da ayrımlaşmaya giden bir genesis'i değildir hiç kuşkusuz; çeşitli sanatlar ve sanat türleri tarihsel bakımdan birbirlerinden bağımsız oluşurlar ve doğumlarına yol açtık-

ları toplumsal-tarihsel gereksinimler tarafından belirlenip yönlendirilirler. Ancak tartışılmaz bir olgu da şudur: Söz konusu sanatlar ve sanat türleri bir kez kökleştikten sonra, temel ilkeleri açısından hem olağanüstü bir direniş, hem de gelişme yeteneği ortaya koymaktadırlar. Yazın, plastik sanatlar, müzik, dans, tiyatro sanatı çok eski zamanlardan bu yana sanat sözcüğüyle dile getirdiğimiz dünyayı oluştururlar. Tek tek sanatların çerçevesi içersinde tek tek türlerin de tükenmek bilmeyen bir yaşama gücü bulunmaktadır. Lirik, epik ve dramatik türlerin yanında yeni bir yazın türü, resim, yontuculuk ve mimarlığın yanında yeni bir plastik sanat vb. doğmamıştır. (Gerçekten yeni diye adlandırılabilecek tek sanat, sinema sanatıdır.) Bu saptama, türün yenilenmesine ilişkin daha önceki saptamanın geçerliliğine kesinlikle son vermez. Tam tersine, dramın bir tür olarak Aiskhilos'tan Çehov, Brecht ve O'neill'e değin kesintisiz bir değişim süreci içersinde varlığını koruyabilmiş olması, şu anda bizi ilgilendiren olguyu yaratmaktadır. Estetik alandaki süreklilik ve kesiklilik diyalektiği, özellikle bu noktada neredeyse elle tutulur gözle görülür kertede somutlaşmaktadır. Eğer her büyük tarihsel dönüm noktasında tümüyle yeni bir tür doğsaydı, ya da estetik biçim, tüm yeni buluşlara karşın Euklid'in geometrisinin sergilediği kalımlılık gibi bir kalımlılık gösterseydi, o zaman nitel açıdan yenilik gibi bir sorun olmayacaktı karşımızda: Başka deyişle sanatların ve türlerin kendine özgülüğünü oluşturan belli davranış biçimlerinin, gerçeklik karşısında bu diyalektik bütünlüğü, yani ilkelerinin kalımlılığı ile gerek öz nitelikte, gerekse yüzeysel nitelikteki kuralların sonsuz geliştirilebilirliğinin oluşturduğu diyalektik birlik ve bütünlüğü sergilemesi diye bir durum söz konusu olmayacaktı. Estetik açıdan karşımıza çifte sorun çıkmaktadır burada. Önce bu diyalektik bütünün kendisinin özünün kavranıp çözümlenmesi, bunun da birbirinden ayrı, ama bu ayrılık içersinde birliktelik oluşturan iki

açıdan yapılması gerekmektedir. Söz konusu diyalektik bütün, bir yandan toplumun gelişmesinin, buna bağlı olarak da insanların ve gerek insanlar arasındaki, gerekse insan ile doğa vb. arasındaki ilişkilerin yol açtığı belli gereksinimlere karşı zorunlu tepki olarak kavranıp çözümlenmelidir. Öte yandan aynı diyalektik bütün özgül estetik kategorilerin oluşması olarak değerlendirilmelidir; söz konusu gereksinimlerin karşılanması için en yetkin araç niteliğini taşıyan bu kategoriler, aynı zamanda tek tek davranış biçimleriyle, bunların sanat alanındaki uygulamaya dönüştürülmesi sonucunda ortaya çıkan yapıtların özgül karakterlerini estetik bütünlük ve bağımsızlık düzeyine yükseltirler. Günümüzde bilim bu olguların ve bağlamlarının araştırılması konusunda henüz başlangıcın başlangıcında bulunmaktadır. Gerçi bu tür davranış biçimlerinin türü belirleyici özünü tam olarak kavramaya yardımcı olabilecek tek tek —ve bazıları da çok başarılı— girişimler yok değildir. Bu noktada özellikle Schiller ile Goethe'nin ortak edimleri olan ve Goethe tarafından dile getirilen edimi anımsamak gerekir; her ikisi de rapsod'un ve mimus'un[1] karakterlerinde, epik ve/veya dramatik «dünyaların» sanat yoluyla oluşturulabilmesi için varlığı kesinlikle gerekli tutumların örnek bir tanımlamasını vermişlerdir.[2] Plastik sanatlarla ilgili olarak Marées Çevresi'nin (Fiedler, Hildebrand) çalışmalarıyla, müzik kuramına vb. ilişkin bazı çalışmalar da yukarda sözü edilen girişimler arasında yer almaktadır. Ancak Fiedler'de eleştirdiğimiz ve daha da eleştireceğimiz bir noktaya, yanlış bulduğumuz

---

[1] **Rapsodlar**: Yunan Antik Çağı'nda, gittikleri yerlerde destanları ya da destanlardan parçalar okuyan gezginci şarkıcılar.

Mimus: Sözcük anlamı öykünen kişi. Önceleri Yunan Antik Çağı'nda tüm oyuncular için kullanılmış, daha sonra halk tiyatrosu anlamına gelmiştir. **(Ç.N.)**

[2] **Goethe an Schiller** (Goethe'den Schiller'e), **23.XII.1797.**

Beilage: Über epische und dramatische Dichtung (epik ve dramatik yazın üzerine ek).

olayları dar bir görüş açısından ele alma biçimindeki tutuma ek olarak şunu da belirtmek gerekir: Bu tür araştırmalarda çoğunlukla sanat türleri ile ilintisi olan davranış biçimlerinin salt estetik özü üzerinde durulmakta, buna karşılık toplumsal gereksinimin ya hiç sözü edilmemekte, ya da bu gereksinim çok soyut bir kapsam içersinde ele alınmaktadır. Buna da şaşmamak gerekir aslında. Çünkü gerçekliğe ilişkin bir yansıtmanın özgül biçimi ile toplumun gelişmesi arasında bir bağlam kuran, ilk kez Marksizm olmuştur. Geçerlilik ile tarihsellik arasında buna benzer bağlantılar aramış olan Hegel, geçerliliği (Geltung) birbiriyle özdeş özne-nesne söylencesinin temeline oturtmak zorunda kalmış, tarihselliği ise kendisini izleyenleri düşünce tarihinin bir çıkmazına sürükleyecek ölçüde genel bir kapsama sokmuştur. Marx'ın ortaya attığı dâhice görüşleri geliştirme çabalarına bir süre egemen olan bir yöntem ise ideolojik görüngülerin genesis'i üzerinde bunların özgül yapısını ortaya çıkarma amacıyla nesnel bir araştırmaya girişmeksizin, yalnızca toplumsal (dahası «toplumbilimsel») türetmelerle yetinmiştir. Diyalektik materyalizm ile tarihsel materyalizmin kopmaz birlikteliğinin ve bu ikisinin birlikte işlev görmesinin marksist yöntemin ana sorunlarından birine dönüşmesi, ilk kez Lenin'de gerçekleşir. Gelgelelim burada üzerinde durulması bizi konumuzdan çok uzaklaştırabilecek nedenlerden ötürü, Lenin'in öngördüğü bu birlik ve bütünlük sonradan yine unutulmuştur; şimdi çoğu kez öznel-dogmatik yargılar, organik olmaktan çok uzak bir biçimde genesis'e ilişkin «toplumbilimsel» açıklamalara eklenmektedir.

Burada ortaya çıkan ikinci önemli sorun, estetiğin bütünlüğü sorunudur. Bu bütünlüğün temelini, sanatın doğumuna ve etkin oluşuna yol açan, birbirlerinden çok değişik yapıdaki gereksinimlerin birbirlerine olan yakınlıkları oluşturur; bu yakınlık açıktır ve önemlidir. Bu durumda sözü edilen gereksinimlerin oluşumsal (genetisch), içeriksel ve

biçimsel özelliklerinin aydınlatılmasına götüren yol, aynı zamanda bunların birlik ve bütünlüğünün ilkelerini ortaya çıkaracaktır. Burada her şeyden önce içeriğe ilişkin iki soru söz konusudur: Bir defa gerek bireysel, gerekse türsel bakımdan ayrımlaşmış olan sanatsal tepkilerden her biri, aynı gerçeklik karşısında bir tepkidir; bu gerçeklik yalnız genel anlamda değil, ama toplumsal-tarihsel gelişmenin alabildiğine somut bir etkeni olarak anlaşılmalıdır. Bu yapılırken zaman, yer, koşullar vb. gibi hususlar bu gerçekliğin kapsamı içersine sokulmalıdır. Öte yandan bu türden her tepki insanlar tarafından (ve insanlar için) gerçekleştirilir; burada söz konusu olanlar, biraz önce sözü edilen gerçeklik tarafından biçimlenen, düşünceleri, duyumsamaları, olayları yaşamaları, nitelikleri açısından sayısız bağlarla bu gerçekliğe bağlı bulunan, bu gerçeklikten kaynaklanan, bu gerçekliğe dönen insanlardır. Bunların ileri sürülmesiyle, çoğu kez olağanüstü nitelik taşıyan ayrımlar, dahası karşıtlıklar yadsınmış ya da silinmiş olmamaktadır. Eyaletlerden gelme zengin bir aristokrat ile Paris'in kenarkentlerinden gelme birinin büyük Fransız Devrimini farklı biçimlerde yaşadıklarını, bu devrimi farklı değerlendirdiklerini kimse tartışma konusu yapamaz. Buna karşın her ikisinde bu olayların yansıtılma biçimleri, birçok bakımlardan ortak çizgiler de sergileyecektir; bu ortaklık —sınıfsal ve bireysel ayrılıklar ortadan kalkmaksızın— kaynağını, aynı toplumun diyalektik birlik ve bütünselliğinin aynı tarihsel anda sözü edilen kişilerin ruhsal durumlarında bu yönde çok güçlü biçimde etkin olmalarında bulur. Bu durum, gerek toplumsal gerekse özel yaşamın tüm bildirimleri açısından geçerlidir; başka deyişle söz konusu durum, belli bir toplumda belli bir zaman parçası içersinde yeni sanatsal üretime yol açan, tek tek sanat türlerinin ağırlık kazanmasını, geri itilmesini vb. destekleyen ya da engelleyen, zaman ya da yer açısından uzaklaşmış bulunan sanat yapıtlarının, akımlarının vb. hangilerinin gün-

celleşeceğini ve yeniden etkinlik kazanacağını belirleyen gereksinimleri de kapsamına alır. Aynı toplum içersinde çeşitli sınıfların sanatlarının birbirinden çok değişik özellikler taşıması, şimdi dile getirdiğimiz tümceyi hiçbir şekilde çürütmez. Çünkü toplumun çelişkili-bütünsel ekonomik temelinden kaynaklanan birlik ve bütünlüğü varlığını bu çelişkililik içersinde de korur. Sınıfların hiçbir zaman en değişik nitelikteki karşılıklı etkileşimleri olanaksız kılacak kerte birbirlerinden ayrılamayacakları olgusu üzerinde ayrıca durmak bile gereksizdir. Salt savaşım olgusu ortak alanların ve ortak bir «dil»in varlığını gerektirir; çünkü bir sınıfın yengisi, birilerinin öteki sınıfın egemenliği altına girmesi, etkilemenin ideolojik araçları bulunmaksızın gerçekleşemez. Bu durum yalnızca yazın açısından geçerli olmakla kalmaz; aynı durumu mimarlık sanatının ya da müziğin etkileri bakımından da hiç eksiksiz izleyebilme olanağı vardır.

Bütün bu sözlerle yalnızca değişik sanatların temellerindeki ortak bir nokta ortaya konmuş olmaktadır. Bütün sanatların aynı nesnel gerçekliğin —doğal olarak değişik biçimlerdeki— yansıtılmaları oldukları, insanlar üzerinde bu gerçekliğin etkin olması sonucu ortaya çıkan tepkiler niteliğini taşıdıkları düşünülürse, ayrıca çeşitli sanatların bu tepkileri (aynı) insanlar üzerinde uyandırıcı etkilerin çeşitli türlerini yaratabilme amacıyla saptayıp biçimlendirdikleri olgusu göz önünde tutulursa, o zaman söz konusu sanatlar arasındaki bu ortaklık önce doğal, ama alabildiğine yetersiz bir soyutlama olarak ortaya çıkar. Bu soyutluk, ortadan kaldırılması olanaksız bir olgudur hiç kuşkusuz. Estetik öğenin somut sanat yapıtında ortaya koyduğu zengin, sınırlarının saptanması olanaksız, içeriksel-biçimsel bütün ile karşılaştırıldığında, tür ve hele sanat genel düzeyde yetersiz kalan bir genelleştirme olarak belirginleşir. Ancak bir noktanın unutulmaması gerekir: Burada belirginleşen genellik, yalnızca ortak çizgilerin, özelliklerin, bağlamların vb. kavramsal

saptanması anlamına gelmez; başka deyişle burada estetik alandan mantıksal-bilimsel soyutlamaya doğrudan bir geçiş değildir söz konusu olan. Belli yapıtları bir tür içersinde birleştiren öğenin kendisi, daha çok estetik özyapıdadır. Başka deyişle genelleştirmede estetik bir içerik kavramsal bir içeriğe dönüştürülmez — bu, her genelleştirmede gerçekleşen bir durumdur ve görüngülere gerçekten ortak olan çizgiler vb. genelleştirme içersinde de varlıklarını korumadıkları takdirde, ortaya doğru bir sonucun çıkabilmesi olanaksızdır; burada söz konusu olan, doğrudan doğruya genelleştirmenin estetik öğeyi çıkış noktası yapması, gerek sanat yapıtının yapısına, gerekse o sanat yapıtına ilişkin estetik tutuma içkin olmasıdır. Genelleştirmenin mantıksal-kavramsal biçimi, diyalektik nitelik taşımaktan uzak çelişkiler karşısında bir koruma olmanın sınırlarını aşmaz; buna karşılık doğruluk içeriğinin temelleri salt estetiktir.

İlk anda çelişkili gibi görünen bu olgu önce olumsuzdan yola çıkılarak açıklanabilir. Akademik estetik, konusunu tanımlayıcı bir doğa biliminin örneğine göre işlerdi, ortak özellikleri Linné usulü diyebileceğimiz bir yönteme göre saptamakla yetinirdi. Bundan ötürü akademik estetiğin ulaştığı sonuç, önemli tüm estetik tür sorunlarının yanından geçmek oldu: Önemli sanat edimleri bu estetiğin alanı dışında kalırken, özellikler ve belirtiler kataloğunda açıklanan istemlerin tümünü aldatıcı ve düzmece biçimlemeler karşıladı. Olumlu yönden ise bu olguya şöyle yaklaşılabilir: Estetik anlamında bilinç düzeyinde algılanan, başka deyişle salt izlenimin, salt uyandırıcı bir duyu etkilenmesinin kendiliğindenliğinin üzerine yükselen her estetik öznellik, belli bir sanat yapıtını algılarken, bununla eşzamanlı olarak o yapıtın belli bir türe girmesi olgusunu da yaşar. Algılanan ve yaşanan, tek bir resim değil, onun somutlaşmış resim olma özelliğidir, resim sanatı içersinde yer alması, bu sanattan olmasıdır; yazın, müzik vb. alanlar için de aynı durum geçerlidir. Biz

bu türden bir bilince varışı, kavramsal bir soyutlamaya değil, duyusal bir genelleştirmeye dayanmasından ötürü estetik bilince varış diye adlandırmıştık; böyle bir bilince varış, belli bir yapıtın yaşanmasından uzaklaşılması, dolayısıyla o resmin yalnızca belli bir türün bir örneği olarak görülmesi anlamına gelmez. Bu bilinç ne zaman kendiliğinden gerçekleşen etkilenmenin, uyandırıcı nitelikteki etkilenmenin sınırları dışına çıkar ve bu etkilenmeden farklı bir yapı alır? Söz konusu etkilenmede sanatsal biçimlemenin uyandırıcı gücü, sanatsal içeriği sanatsal içerik olarak yaşanabilir kılmakla yetinir; yukarda sözü edilen bilinç yoluyla algılamada ise doğrudan doğruya estetik yapı, biçimlemenin estetik etkisi, sanatsal yoldan uyandırılan yaşantının önemli etkenine dönüşmektedir. Bu yüzden estetik bilinçlilik somut sanat yapıtından uzaklaşmaz, tersine ona salt kendiliğinden gerçekleşen yaşantıda (Erlebnis) olduğundan daha güçlü biçimde yaklaşır; bunu da yapıtın nesnel yapısını, yapıt içersinde egemen olan diyalektik devingenliği organik biçimde estetik yaşantının içersine alarak gerçekleştirir. Böylece estetik bilinçlilik, temellerini doğrudan doğruya yapıtın özünde bulmuş olmaktadır. Bu bilinçlilik de, kendiliğinden gerçekleşen yaşantı gibi özgün estetik niteliktedir, ama bu özgün estetik niteliğe ek olarak aynı zamanda yapıtın sergilediği nesnel biçim-içerik bütününe daha büyük bir yaklaşım içersindedir. Yapıtlarla türlerin sanatla olan bağıntıları da, biraz daha karmaşık nitelikte olmakla birlikte, buna benzer. Burada da şu noktadan çıkılmalıdır yola: Tek tek yapıtlar nasıl yalnızca türlerin örnekleri ya da alt-türleri niteliğinde değilse, türler de yalnızca sanatın örnekleri ya da alt-türleri niteliğini taşımaz; genel olarak sanat, her özel tür ile organik bir bağlantı içersindedir. Yine genel olarak sanat —ki asıl önemli nokta burada belirginleşmektedir— tek tek her sanat yapıtının oluşturulmasıyla da aynı organik bağıntı içersindedir. Burada bir altalama ilişkisi değil, bir ayrılmazlık

(Inhaerenz) ilişkisi vardır. Ayrılmazlık, çağdaş mantık biliminin gereğince dikkate almadığı bir kategoridir. Bu eksikliği şu ya da bu biçimde gidermek burada bizim görevimiz olamaz hiç kuşkusuz. Biz yalnızca bizim için önem taşıyan sorunlara hiç olmazsa değinmiş olan Hegel mantığına kısaca atıfta bulunmakla yetineceğiz. Hegel'de ilginç olan, şudur: Ayrılmazlık kategorisi her zaman yargı (Urteil) ve çıkarım (Schluss) kavramlarına ilişkin çözümlemelerin başında ortaya çıkmaktadır. *Philosophische Propaedeutik* (Felsefe Bilimine Giriş)te her iki bölüme, ayrılmazlığın yargıları ve çıkarımları olarak, nitelliğin araştırılmasıyla başlanır. Bu yapıtında Hegel, yüklem (Praedikat) üzerine şöyle der: «Burada yüklem, yalnızca dolaysız bir genellik (Allgemeinheit) ve başkalarıyla salt ortaklaşalık (Gemeinschaftlichkeit) anlamını taşır.»[3] İkinci bölüm ise, başlangıçla tutarlı olarak, «nitelikselin kaldırılması»yla (Aufhebung des Qualitativen), «niceliksel ya da düşünmenin çıkarımları»na (Schlüsse der Quantitaet oder Reflexion) geçişle son bulur.[4] Büyük mantık çerçevesinde ayrılmazlık ilkesi, çıkarım açısından taşıdığı önemi yitirir. Gerçi yargı öğretisinin başlangıcında yine ayrılmazlık ilkesi vardır; burada ayrılmazlık ilkesi, «yüklemin temelini öznede bulan bir bağımlı yüklem biçimini» aldığı noktada «varoluşun yargısını» (Urteil des Daseins) belirler.[5] Buna karşılık çıkarımların araştırılmasının başlangıcı niteliğinde olan varoluş çıkarımı, ikili bir altalamaya, tekin genele, genelin de teke altalanmasına dayanır.[6]

Burada kesin bir çözüme bağlanması olanaksız olan bu tartışma, bizim açımızdan büyük önem taşıyan cins, tür, birey sorununu belirginleştirmektedir; daha önce gördüğümüz

---

[3] Hegel: **Philosophische Propaedeutik**, Begriffslehre, paragraf 15; 4, 143.

[4] Hegel: **a.g.y.**, paragraf 42-43; 4, 152.

[5] Hegel: **Wissenschaft der Logik** (Mantığın Bilimi), Werke, cilt V s. 74; 6, 311.

[6] Hegel: **a.g.y.**, s. 118; 6, 354.

gibi, bu sorun, sanat, tür (Genre) ve yapıt sorunuyla yapısal açıdan oldukça büyük diyebileceğimiz bir benzerlik göstermektedir. Buraya kadarki dolaysız açıklamalarımız sonucunda, özgün estetik davranış (ve bu davranışın nesnel temeli olan sanat yapıtı) üzerinde bir ayrılmazlık ilişkisinin etkin olduğunu saptamıştık; bunun yanı sıra yapıtın ve etkinin insandan temellenişine ilişkin açıklamalar da insanın bir birey, bir toplumsal öbeğin üyesi, insan türünün gelişmesine katkıda bulunan bir öğe niteliğiyle varolması bakımından ilişkilerin yukarda açıklanan yapıda olduğunu ortaya koymuştu. Demek ki ayrılmazlık ilkesinin mantıksal kategorisi, bir varlık olgusunun (Seinstatsache) yansımasında dile gelmektedir; bu varlık olgusu doğa ve toplum içersinde, değişik kademelerde ve değişik biçimlerde olmak üzere, sürekli yeniden ortaya çıkmaktadır. Hegel'in bu sorunlardan oluşan bütüne ilişkin tutumunun gerekçesi, temelini gerçekliğin insanbiçimcilikten arındırıcı her yansıtılmasının zorunlu olarak taşıdığı nesnellikte bulur. Bu açıdan bakıldığı zaman ayrılmazlık kategorisi içersinde belirginleşen bağıntılar, hem nesnel gerçeklik içersinde olgular, tartışmasız varolan bağıntılar niteliğiyle, hem de bu gerçekliğin salt görünüş biçimleri olarak ortaya çıkınaktadır. Bilim somut ve gerçekçi olmak zorundadır; mantık, en genel nitelikteki biçim bağlamlarının ortaya çıkarılmasına sürekli yeni katkılarda bulunmak, gerçekliğin nesnel diyalektiğine düşünce açısından yaklaşmak ister. Hegel'de ayrılmazlık ilkesini aşma çabalarının amacı, bu dolaysız, dolaysız oluşundan ötürü de mantık açısından ilkel kuralı daha karmaşık, devinimi, değişimi, gelişmeyi daha iyi dile getiren kurallarla tamamlamak ya da bu sonuncuları sözü edilen ilk kuralın yerine geçirmektir. Bu nedenle «Ansiklopedi»de[7] yaşam konusu ince-

[7] Hegel'in bu temel yapıtı **Encyklopâdie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse** (Felsefe Bilimlerinin Temellerinin Ansiklopedisi) başlığını taşır. 1817'de basılan yapıt, Hegel'in ölümü-

lenirken, cins kavramının açıklanması amacıyla giderek daha somut, genelleştirme açısından daha yüksek düzeyde, daha tarihsel nitelikte kategorilere baş vurulur;[8] bu kategorilerle karşılaştırıldığında ayrılmazlık, bu ilişkinin çok sayıdaki kurallarından biri olduğunun hiçbir yerde yadsınmamasına karşın, başlangıcın «yoksul» bir soyutlamasıymış izlenimini bırakır.

Şimdi ayrılmazlık kategorisine (Kategorie der Inhârenz) dönecek olursak, bu kategorinin —mantıksal ve bilimsel açıdan bakıldıkta— insanbiçimcilikten arınmışlığın aşağı bir kademesinde yer aldığını bir kez daha vurgulamamız gerekir. Başka deyişle ayrılmazlık kategorisi, dış dünyanın doğrudan kavranabilen öğelerini yansıtan, özünde gerek duyarlıkla (Sinnlichkeit) sıkı bir bağlılığı, gerekse öznellikle belli bir ilişkiyi taşıyan kategoriler arasında yer alır. Hegel'in, alıntıladığımız iki tümcede ayrılmazlık ilkesinin bu iki yönünü, biri «Felsefeye Giriş»te, («Philosophische Propâdeutik»), biri de «Mantık»ta («Logik») olmak üzere, vurguladığını daha önce görmüştük. Burada özellikle ilginç olan nokta, söz konusu ayrılmazlık kategorisinin bu özünün, kategorinin bilinç düzeyinde bir kategori olarak algılanmasına da ışık tutuşudur. Ayrılmazlık ilkesi, Platon felsefesinde de küçümsenmeyecek bir yeri bulunan katılma ilkesinin (Partizipation) bazı etkenlerini içermektedir. Ancak bu etkenlerin kökenleri, tarihöncesi (prehistorik) zamanlara değin uzanır. Lévy-Bruhl, özellikle katılma ilkesini «mantıköncesi» düşünme diye adlandır-

ne değin üç kez basılmış olup, bu baskılar arasında büyük farklar vardır. Sonuncusu 1830 tarihini taşıyan bu değişik baskılar, Hegel'in yaşamının sonuna değin düşüncelerini geliştirme ve dizgeleştirme amacıyla nasıl çaba harcamış olduğunu ortaya koyar. Ansiklopedi, üç bölümden oluşur: 1. Mantık (Logik); 2. Doğa Felsefesi (Naturphilosophie); 3. Tin Felsefesi (Philosophie des Geistes). Bu yapıt, Hegel'in felsefesini toplu biçimde açıklamak için kendisinin kaleme almış olduğu tek yapıttır. (Ç.N.)

[8] Hegel: a.g.y., paragraf 370; 9, 519.

dığı olgunun özü saymaktadır. Şöyle der Lévy-Bruhl: «İlkel düşünmenin ortak tasarımlarında nesneler, öz, görüngüler, anlayamayacağımız bir biçimde aynı zamanda hem kendileri, hem de kendilerinden başka bir şey olabilmektedirler.»[9] Lévy-Bruhl'un «Katılma yasası»ndan (Gesetz der Partizipation) çıkardığı ve alabildiğine sorunsal niteliğindeki sonuçlardan bağımsız olarak, burada temelini büyüde bulan dünya görüşünün çok temel bir öğesine değinilmiş olmaktadır; bu öğe, büyü döneminde çoğunlukla belli bazı bağlamlara ilişkindir. Bunlar, daha gelişmiş düzeyde ve daha ileri ölçüde akıl ürünü deneyimlerin ışığında tümüyle anlamsız görünen, buna karşın belli bazı durumlarda gerçekliği yine de kısmen olsun doğru yansıtmayı başaran bağlamlardır. Ayrılmazlık kategorisi, kaynağını değişik yapıdaki gerçekliklerin bağlamlarının saptanmasında bulmuştur; bu kategori, büyü bakımından anlamsız olandan giderek kurtulunmasıyla, önceleri dolaysız olarak başka türlü nitelendirilmesi olanaksız belli ilişkilerin bir nitelendirilmesi olarak ortaya çıkmıştır. Ayrılmazlık kategorisinin görüngülerin (tür, cins vb.) sınıflandırılması açısından bu denli önem kazanması bir rastlantı değildir; çünkü sınıflandırmanın nedensellik vb. açısından belli bir evrim öğretisine dönüşebilmesi, ancak uzun süren bir bilimsel gelişmenin sonucunda gerçekleşebilmiştir.

Bu gelişme içersinde göze çarpan karşıtlık şudur: Estetik bakımından dış ve iç bağlamların bir kategorisi olarak ayrılmazlık kategorisi, hiçbir zaman aşılıp geride bırakılmamakta, tersine yaratma sürecinin varlığı kesinlikle gerekli bir aracı olarak belirginleşmekte, bu araç niteliğiyle de giderek daha yaygın, derin ve zengin bir gelişme düzeyine varmaktadır. Bu konuda yeniden birey, toplumsal öbek ve insanlık bağıntısını anımsatmamız yeterlidir. Bu tür ilişkileri belli bir

---

9 Lévy-Bruhl: **Das Denken der Naturvölker** (İlkel Kavimlerin Düşünce Evreni) Viyana/Leipzig, s. 58.

bilimsellik doğrultusunda sanatsal uygulama için de aydınlatmak isteyen kuramlara doğal olarak her zaman rastlanmıştır. Bu kuramlar, bireyi bir sınıfın ya da ulusun üyesi olarak gösteren yalın, dolaysız ve duyularla algılanabilir ayrılmazlığın yerine, bu ilişkinin salt nedensellik temeline dayanan bir türetmesini geçirmek istemişlerdir. Ama bu çabaların sonunda ortaya yalnızca insanlar arasındaki ilişkilerin tapıncaklaştırılması (fetişleştirilmesi) gibi bir durum çıkmıştır; çünkü bu ilişkilerden oluşan etkin bütün, çevre diye adlandırılan, şiirsellikten ve gerçeklikten uzak oluşum içersinde donup kalmıştır. Oysa yaratma sürecinin bir kategorisi olarak ayrılmazlık, bireyin organik nitelikteki bir bütünlüğü anlamına gelir; toplumsal güçler her ne kadar bu bütünün içersinde ve çevresinde etkin olurlarsa da, yine de dolaysız biçimde bireyin ruhsal yapısının etkenleri olarak belirginleşirler. Ancak bu etkenler ne içerik, ne ağırlık, ne de yöneldikleri nokta açısından eşdeğerdedirler. Bu yapı duruk (statik) bir dengede ya da bu dengenin bozulduğu bir konumda belirginleşmeyip, değişik eğilimlerin birbirleriyle sürekli boğuşması, kişilerin ruhsal dengelerinin sürekli sağlanması ya da ortadan kalkması biçiminde ortaya çıkar. Dolaysız bağlaşık görünümdeki ruhsal etkenlerin bu noktada kendini açığa vuran devingen ayrışıklığı (heterojenliği), ayrılmazlık kategorisinin etkinliğini kanıtlar. Çünkü burada kişilerin değişik düzenlerin ilişkilerine katılmaları —yaşamın gerçekliğine uygun olarak—, onların bu ilişkilerin yansıtılmasıyla yoğrulmuş durumda olan ruhsal durumlarının bir bileşkesi niteliğiyle belirginleşir. Bu bileşkeler, toplumun bilinçten bağımsız nesnel varlığının güçleri olma nitelikleri bir zarar görmeksizin, bireyin ruhsal durumuna içkin olarak kalırlar. Demek ki sanat alanındaki yaratma eylemine egemen olan, kişiliğin dolaysız ve doğal birliği ve bütünlüğüdür. Toplumun nesnel eğilimlerine ilişkin bağıntılar, ayrılmazlık kategorisi içersinde belirginleşmektedir. Bu birlik somut alan-

da hiç kuşkusuz bir çekişme, bir parçalanmışlık vb. olarak belirebilir. Ama yaratmanın gerçek anlamda sanatsal bir yaratma olarak kalması isteniyorsa, bu birlik ve bütünlük, parçalanmışlığının en uç noktasında bile insanın tözünün birliğini dile getirecektir; özellikle bu amaç bakımından da ayrılmazlık kategorisinin uygulanması kesinlikle zorunludur. Bu uygulamada bir kopukluk olduğu anda, yaşamın ve sanatın gerçekliğinde de bir kopukluk ortaya çıkar; tıpkı patolojinin, çağdaş önyargının doğrultusunda, normal insanın anlaşılabilmesi amacıyla bir «model» ortaya koymasında ve örneğin bilincin şizofreninin etkisiyle parçalanmalarının hastalıklı kuraldışılıklar olarak değil, ama bir «condition humaine» (İnsanlık durumu) diye gösterilmesinde olduğu gibi.

Sanatın insanlığa özgü karakteri üzerine söylenenler de dahil olmak üzere, bundan önce yaptığımız açıklamalar, özgün estetik öğenin önemli noktalarda ayrılmazlık kategorisiyle işbirliği yapmak zorunda olduğunu göstermişti. Bu durumun belirgin kıldığı noktalardan biri de şudur: Sanat yapıtı, tür ve sanat bağıntıları içersinde de genel olarak ayrılmazlık kategorisine özel bir önem vermek gerekmektedir. Bu sayılanlar arasındaki biçimsel bağıntı, tek varlık, tür ve cins arasındaki bağıntılarla bazı benzerlikler gösterdiği için, ayrılmazlık kategorisi zaten büyük bir olasılıkla özel bir önem taşımaktadır. Ancak burada asıl önem taşıyan nokta, varolan farklardır. Yapıt, tür ve sanat arasındaki ilişkiyi yalnızca tek varlık, tür ve cins arasındaki ilişkiye benzeterek ele almak, birinci ilişkiyi önemli noktalarda gerçekliğinden saptırmak olur. Burada ayrılmazlık sorunu yine odak noktasına gelmektedir. Çünkü daha önce gördüğümüz gibi, gerçi ayrılmazlık, insan cinsi ile ilgili kavramların ilk kez kavranması için kesinlikle gereklidir, ama daha gelişmiş düzeydeki bir bilimsel gözlem, ayrılmazlık kategorisinin ötesine geçmek zorundadır. Buna karşılık bu estetik ilişkiler bakımından asıl karakteristik olan, ayrılmazlığın korunması ve

içkin biçimde gelişmesidir. Bunu, sanatın asıl konusu olan insanın betimlenmesiyle ilgili olarak daha önce belirtmiştik; ayrıca dışlaşma ve dışlaşmanın özneye geri dönüşü üzerine yaptığımız açıklamalarda da bu soruna değinilmişti. Şimdi yapılması gereken, yalnızca şu anda üzerinde durduğumuz sorun bakımından gerekli olan sonuçları çıkarmaktır. Estetik alanın neresine gidilirse gidilsin, özne bakımından belli bir tözselliğe, daha iyi deyişle öznenin tözselliğine ilişkin yaşantısının uyandırılmasına rastlanır. Bunun Hegel anlamında tözün özneye dönüştürülmesiyle bir ilgisi yoktur. Söz konusu tözsellik, her şeyden önce öznenin birliği içersindeki derinliği, organikliği ortaya koyar. Daha önce bir başka bakış açısından öz ve görüngü arasındaki yoğun birliktelik, dahası kaynaşmışlık vurgulanmıştı; şimdi irdelenen durum da aynı noktaya yönelik bulunmaktadır. Bilimsel açıdan görüngü ile özün birbirinden açıkça ayrılması gerekmektedir; çünkü yasalara ilişkin bilginin, bu yasalarca açıklığa kavuşturulan görüngülere uygulanabilmesi olanağı ancak bu takdirde söz konusu olabilir. Öte yandan sanat yapıtı, görüngü ile özün birbirinden ayrılmazlığını duyularla algılanabilir biçimde ortaya koyar, böyle bir ayrılmazlığın kurucusu olur. Öz, ancak görüngüler dünyasıyla tam bir kaynaşma içersinde olabildiği ölçüde estetik açıdan vardır; görüngü ise ancak belli ve somut bir görüngünün belli ve somut özü olarak dolaysız geçerlilik kazanabilir. Doğal olarak bu geçerlilik kazanma, aynı zamanda algılanabilir bir genelleştirme içersinde gerçekleşir. Söz konusu genelleştirme, özü eşzamanlı olarak «kendi için varlık»[10] niteliğiyle ve görüngülere içkin varlık niteliğiyle dile getirir.

---

10 Bu yapıtın tümü açısından taşıdıkları önemi göz önünde tutarak, «kendi için» (Für-sich) ve «kendi için varlık» (Für-sich-Sein) kavramlarına ilişkin daha ayrıntılı bilgi vermeyi gerekli gördüm (bu kavramlara, bu yapıtın I. cildinde, kavramlar dizininde «kendinde/kendi için» başlığı altında kısaca değinilmişti; bak.

Yapıtların bu özgün estetik yapılarının, tür ve sanat gibi kendiliğinden oluşan genelleştirmeler içersinde de varlıklarını korumaları gereklidir; aksi takdirde söz konusu genelleştirmeler estetiğin özünü bozup, estetik ayrılmazlık ilkesini mantıksal bir altalama düzeyine indirgerler. Ancak özgün estetik yapının genelleştirmeler içersinde de varlığını korumasıyla birlikte cins (Gattung) ve tür (Art) ile olan benzerlik ve farklılık açıkça belirginleşir. Daha önce de söylediğimiz gibi, burada altalama temeline dayanan yalın, daha çok yapay nitelikte ve katı sınıflandırma bile, ayrılmazlığın doğrudan öğrenilmesine oranla daha yüksek bir bilimsel düzeyi temsil eder. Bu kategorinin, örneğin görüngüleri dizgeleştirmeyi amaçlayan karşılaştırmalı biçimbilimsel (morfolojik) girişimlerde olduğu gibi, daha yüksek bir düzeyde ortaya çıktığı yerlerde de daha karmaşık ve gelişmiş düzenlerin kategorileri salt ayrılmazlık üzerinde egemendir. Buna karşılık estetik alanda ayrılmazlık, geçerliliğini kesinlikle korur. İster yapıtların nesnel yapısı, ister bu yapıtlara ilişkin yaratıcı ya da alıcı davranış biçimleri söz konusu

---

Estetik I., s. 311). HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Ansiklopedisi**'nin 3. cildinde (s. 262), «kendi için» kavramını şöyle açıklamaktadır: «Kendine dönebilen... Bilinçli varlığın, doğasal yapısını bilinciyle aşarak kendine dönüşünü dilegetirir. Ancak **bilinç**'tir ki **kendi için** olabilir, bilinçsiz varlıklar kendi için olamazlar. Bu terim, **kendine dönemeyen** anlamını dile getiren **kendinde** (An sich) kavramının karşıtıdır. Örneğin ağaç kendini kavrayamaz, **kendinde** bir varlıktır; buna karşı insan kendini kavrar, **kendi için** bir varlıktır. **Kendi için** olmak bir bilinç işidir, bilinçsiz varlıkların tümü **kendinde** varlıklardır... belli bir konuda bilinçlenmeyen insan da o konuda **kendinde**'dir, **kendi için** olabilmesi o konuda bilinçlenmesine bağlıdır.» HANÇERLİOĞLU, «kendi için varlık» kavramı için de şu tanımı verir: «Doğasal yapısını yönetebilen varlık... **Kendi için varlık**, kendini bilebilen, tanıyabilen, özgürlükle yönetebilen, kendinde yapısına egemen olabilen varlık anlamını dile getirir ki, bu eşanlamda kendi üstüne dönerek **kendi bilgisine varan bilinç** demektir.» **(Ç.N.)**

olsun, tek yapıt ile bu yapıtın ait olduğu tür zorunlu olarak tek bir edimle (uno actu) oluşturulur. Gerek yaratma ve alma süreci açısından, gerekse bunlara ilişkin estetik düşünce açısından burada kesin bir sınır çizmekten kaçınmak gerekir. Bir sanat yapıtının —biçim açısından kavramsal nitelikte olan— çözümlenmesinde bile yapıtın yaşanması ve düşünme eylemi sürekli olarak yapıtı ait olduğu türle birleştiren ortak etki alanında gerçekleşir. Örneğin bir açıkhava resminin gölgesel nitelikleri söz konusu olduğunda, bu resmin özgül-bireysel yapısının kavranması, gölgesel sorunsalını da tümüyle içerir; tıpkı aynı şeyin bu durumun tersi için de geçerli olması gibi.[11] Bir sanat yapıtının ait olduğu türün yasalarının alanını genişletmesinin, bu yasaların gereklerini yerine getiriş biçimlerinden biri olduğunu birkaç

---

11 WÖLFFLIN, «çizgisel» (linear) ile «gölgesel» (malerisch) kavramlarını şöyle açıklar: «...çizgisel üslûp çizgileri, gölgesel üslûpsa kitleleri görür... Nesnelerin anlamı ve güzelliği önce konturlarda aranmıştır —konturun çevrelediği iç şekillerin de konturları vardır—, göz de sınırlar boyunca ve kenarları izleyerek görmeğe yöneltilir, kitleyi görüşteyse, dikkat kenarlardan ayrılır, kontur gözün izlemesi gereken yol olmaktan az ya da çok çıkar ve ilk izlenim, nesnelerin lekeler halinde algılanması olur... Önemli bir rol üstlenmiş olsalar bile, sadece ışık ve gölgenin varlığı bir resmin gölgesel karakteri hakkında hüküm vermeye yetmez. Çizgisel üslûp da cisimler ve uzayla uğraşır ve üç boyutluluk izlenimini vermek için ışık ve gölgeyi kullanır. Ama çizgi, kesin bir sınır olarak onlara üstün, ya da hiç değilse onlara eşit bir yer alır... Çizgisel olarak kabul edilmek ya da edilmemek için bütün mesele, konturlara ne derece yönetici bir önem verilmiş olduğudur. Birinci durumda kontur, gözlemcinin rahat rahat izleyebileceği, şeklin çevresini hep biteviye dolanan bir yol demektir, öteki durumdaysa resimde hâkim olan ışık ve gölgedir; resimde sınırlar yok değildir, ama bunlar apaçık sınırlar değildir. Sadece şurada burada bir parça kontur belirir, ama kontur artık tümü kapsayan emin bir kılavuz olmaktan çıkmıştır.» (Heinrich WÖLFFLIN: **Sanat Tarihinin Temel Kavramları,** Hayrullah Örs çevirisi, İstanbul 1973, s. 21-22). **(Ç.N.)**

kez yinelemiştik; bu durum, tek yapıt ile tür arasındaki bu karşılıklı ayrılmazlık ilişkisinin estetiğin özünden olduğunun kesin tanıtıdır. Yapıt ve tür ile sanat arasındaki ilişki için de genelde aynı durum geçerlidir. Bundan ötürü varlığı yalnızca kendi için olan yapıt karşısında tür (Genre) ve sanat kavramları, genel kavramlar değildir.

Belli sınırlar içersinde kavramsallığa belli bir dönüşüm kaçınılmaz bir olaydır ve bu olaya sürekli tanık olunur. Ama bu kavramlaştırmada acele davranılırsa ve katılığa kaçılırsa, o zaman karşımıza —tarihin akışı boyunca sık sık görüldüğü gibi— ölü kurallar çıkar; en iyi olasılıkla estetik öğenin yanından, onu algılamaksızın geçip giden bu kurallar, çoğu kez düşünce ve yaratma eylemi için öldürücü olurlar. Şimdi yineleyelim: Burada daha çok bildiğimiz bir estetik sürece, gerek yaratıcı gerekse alıcı durumundaki öznenin salt tikelliğini, öznelliğin —tikellikten ancak böyle bir yükselişin gerekli kıldığı ölçüde uzaklaşarak— cins düzeyine, genel olarak insana özgü olanın düzeyine yükselmesini sağlamak amacıyla ortadan kaldıran sürece hizmet eden genelleştirmeler söz konusudur. Demek ki ayrılmazlık, her sanatçıda —gerek nesnel, gerekse öznel olarak— tür (Genre) ve sanatın genelde her zaman eşzamanlı varolması olgusunda dile gelmektedir. Burada estetik öznellikte varoluştan söz edildiğinde, doğal olarak kendini kavramsal biçimde dışa vuran bir bilinçlilik durumu hiçbir şekilde düşünülmemektedir. Bunun gibi, «derinlik ruhbilimi» anlamında bir bilinçaltı da düşünülmüş değildir;[12] «bilmiyorlar, ama yapıyorlar» tümcemiz burada da geçerlidir. Hegel, dolaysız tekin yadsınmasının, «bireyin ölümünün» cinse nasıl uygun düştüğünü yetkin biçimde dile getirmişti. Bizim irdelediğimiz durumda

---

[12] Derinlik ruhbilimi (Tiefenpsychologie, depht psychology), davranış ve uyumu yönelten ruhsal güçlerin **bilinçaltında** bulunduğunu savunan ruhbilim türüdür. **(Ç.N.)**

ise bunun tersine rastlanmaktadır: Hegel'in dolaysız tek ya da dolaysız biricik (das unmittelbar Einzelne) diye adlandırdığının, başka deyişle tek sanat yapıtının kendini gerçekleştirmesiyle ve kendini —estetiğin özünden çıkan bir sonuç olarak— sürekli, kalıcı bir varlık niteliğiyle kurmasıyla birlikte ve ancak bu anda, yine Hegel'in deyişiyle «cins, kendini bulmaktadır» (die Gattung kommat zu sich selber).[13] Demek ki süreç, tek yapıt, tür ve cins bakımından neredeyse tam karşıt bir özyapıdadır. Genel anlamda tür ve sanatın kendi varlığını koruması, büyümesi ve gelişmesi, dolaysız bir zorunlulukla tek tek sanat yapıtlarının gerçekleştirilmesine bağımlıdır; varlıkları son bulmakta olan (eskiyen) biçimlemeler ise estetik cinsleşme sürecinden koparlar ve —estetik bakımdan— hiçliğe dönüşürler.

II. Bağdaşık Ortam, Günlük İnsan ve Nesnelleşmeye Yönelik İnsan[14]

Tek yapıtın estetik açıdan gerçekleştirilmesiyle eşzamanlı olarak, başka deyişle tek bir edimle, genel olarak tür (Genre) ve sanat da gerçekleştirilmiş olur. Şimdi tek tek sanatlar açısından öz belirleyici nitelikte olan bir soruna, tür sorununa dönersek ve bu nedenle yöntemsel nedenlerden ötürü bir süre genel anlamda sanatı bir yana bıraktığımız izlenimi uyanırsa, önceki açıklamalarımızdan kolaylıkla anlaşılabileceği gibi, bu salt görünüşte böyledir; çünkü bir türe ilişkin olarak yapılan her doğru gözlem, genel düzeyde sanatın sorunlarını da kapsamına alır. Burada sorun, salt yöntemsel niteliktedir; başka deyişle sözü geçen sorunların şu

---

[13] Hegel: **Enzyklopaedie,** paragraf 367, ek (Zusatz); 9, 499.

[14] «Günlük insan» ve «nesnelleşmeye yönelik insan» kavramlarının açıklamaları için, **Estetik I.** çevirisinin arkasındaki kavramlar dizinine bakınız. **(Ç.N.)**

ya da bu ölçüde açıkça dile getirilmeyip, geri planda kalmaları söz konusudur. Burada düşünülen sorundan, eski gözlemlerimizde sık sık başvurduğumuz bağdaşık (homojen) ortamdan, başka deyişle her sanat türünün (ve tür içersinde her sanat yapıtının) bağdaşık ortamından söz etmeye başlamamız bile, yukardaki bağlamı belirginleştirmeye yeterlidir. Çünkü somut bağdaşık ortam da —örneğin güzel sanatlar alanında salt görülebilirlik— sanat türünün bir kuralı niteliğindedir. Bağdaşık ortam türlere ayrımlaşabilir; çünkü resim sanatındaki salt görülebilirlik, bazı bakımlardan hiç kuşkusuz yontuculuk sanatındaki salt görülebilirlikle aynı anlamı taşımaz. Yazınsal dilin ortamı lirik, epik ya da dram alanlarında bir dizi özgül tanıtıcı özellik vb. sergiler. Üstelik bağdaşık ortam özgün gerçekleştiriliş biçimine doğal olarak ilk kez belli bir sanat yapıtında kavuşur; bu sanat yapıtı içersinde bağdaşık ortamın gerek bireysel, gerekse genel düzeydeki işleniş biçimi, biçimsel açıdan en temel nitelikteki estetik kuralı oluşturur. Bu duruma karşın, bağdaşık ortam sorununun asıl yerinin sanat türü ve tür alanında olduğu haklı olarak söylenebilir. Bu alanda bağdaşık ortamın tek tek yapıtlar karşısındaki genel niteliği, çok daha ileri ölçüde özgün estetik bir özyapıdadır. Oysa genel anlamda sanattan söz ettiğimizde durum ender olarak böyledir. Her sanat türünün ya da türün kendine özgü biçimde bir bağdaşık ortamı temel aldığı yolundaki sav, birbirlerinden nitel bakımdan ayrılan ortamların önemli ortak çizgilerini kavramlaştıran bir genelleştirmedir. Buna karşılık —önceki açıklamalarımız anlamında— her bağdaşık ortam, genel anlamda sanatla bir iç bağıntıyı, ayrılmazlık ilkesi doğrultusunda bir bağıntıyı özgün estetik biçimde içerir. Aşağıdan yukarı uzanan bu yapısal eğilimin korunmasıyla, biraz önce belirtilen, yukardan aşağı uzanan kavramsal özyapı düzeltilebilir ve estetik içeriğin önemli olan bölümü hemen hiçbir zarara uğramaksızın kavramsal düzeye götürülebilir. Bu düşünce

işlemleri bize, bağdaşık ortamı sanat türlerinin ya da türlerin bakış açısından irdeleme hakkını kazandırmaktadır.

Bağdaşık ortamın, somut yapısının (kulakla algılanabilirlik, görülebilirlik, dil, davranış) insan yaşamının, insanın uygulamalarının bir öğesini oluşturmasına karşın, gerçekliğin sürekli akışının dışına çıkarılmış bir şey olması gerekir. Bağdaşık ortam, sanatsal yaratma sürecindeki uygulamanın temelini oluşturur; bu uygulama içersinde sanatçının kendini sanat alanının bağdaşık ortamına yerleştirmesi, bu yerleştirmenin gerçekleştirilmesi, kişiliğin özgül niteliği içersinde sanatçının —daha önce irdelediğimiz bir konu olan— kendine özgü bir «dünya» yaratması olanağını, gerçekliğin estetik yansıtılması olarak ortaya koyar. Genel ve soyut anlamda konuşulacak olursa, bir bağdaşık ortamın nesnel gerçekliğin yansıtılması, kendindeliğin bir bizimiçinliğe dönüşmesi süreci içersinde oluşması, mutlak anlamda bir yenilik değildir. Bu konuda sağın bilimler (denetlenebilir, ölçü ve hesaplara dayanan bilimler —*çev.)* alanında matematiğin rolünü anımsatmak yeterlidir. Ancak bu anımsatmayla birlikte, nesnel öz açısından aralarında özdeşlik bulunan bilimsel gerçeklik ile sanatsal gerçekliğin yansıtılmaları arasındaki nitel ayrım da açıkça ortaya çıkmaktadır. Bilimsel alanda bir bağdaşık ortam, ancak daha önce —görece— kavranmış bir gerçekten elde edilebilir. Böyle bir ortamın temelini doğrudan doğruya nesnel gerçekliğin öğeleri ve bağlamları oluşturur; bu gerçekliğin işlenmesinin, başka deyişle bu tür bir bağdaşık ortamın yaratılmasının başlıca amacı nesnel olarak var olanı, öznelliğe bağlı, insanbiçimleştirici eğilimler içeren her türlü gözlem biçiminden olabildiğince temizlemektir. Buna göre bağdaşık ortam, erişilebilecek nesneli dile getiren öğelerden ve bu öğelerin bileşimlerinden, yasal bağlantılarından vb. oluşmaktadır. Hakiki nesnellik doğal olarak gerçekliğin sürekli denetimi altındadır. Böyle bir denetimin gereği olarak örneğin düşünmeyle varılabilmesi olanaksız

bir görüngüye ilişkin her model tasarımın, önemli ayrıntılar bu tasarım ile bir çelişki oluşturduğu anda bırakılması gerekir; öte yandan bir başka olasılık daha vardır: Bir matematik formülü, türetmesi vb. bulunduğu anda düşünülenden daha çok gerçeklik özellikleri içerebilir. Böylece bağdaşık ortamın aracılığıyla bilimsel yansıtmada, nesnelerin ve bu nesnelerin oluşturduğu bağlamların nesnel kendiliğindenliğine giden bir yol açılmakta, insana özgü öznelliğin giderek daha yetkin biçimde dışlanması gibi bir eğilim ortaya çıkmaktadır.[15]

Estetik yansıtma içersinde bağdaşık ortam ile özne arasında koparılması olanaksız bir bağın bulunduğunu, üstelik bağdaşık ortama önemini insanın kişiliği ile olan bu bağın kazandırdığını daha önceki açıklamalardan bilmekteyiz. Bu noktada geçerlilik kazanan öznelliğin somut özyapısından da söz edilmişti. Şimdi yine konumuza dönersek, bağdaşık ortamın burada bilgidekine benzer —ve değişik görevlere uygun düşecek biçimde değiştirilmiş— bir işlevinin bulunduğuna tanık oluruz. Bu işlev, yansıtmanın nesnel gerçekliğe yaklaşmasının organı olmaktadır. Her iki durumda da amaç, bağdaşık ortamın yardımıyla nesnenin en önemli, özden olana indirgenmesini kolaylaştırmak ve olanaklı kılmaktır; bununla amaçlanan da, nesnenin dolaysızlığı içersinde yansıtma ediminin ereği ile çok yakından ilgili olan kuralların ön plana çıkmasını, buna karşılık bu erekle yalnızca gevşek, rastlantısal bir bağlam içersinde bulunan, ya da belki söz konusu erekle hiç bir bağıntısı olmayan kuralların geriye itilmesini, dahası eğer koşullar elverişliyse tümüyle bir yana bırakılmasını sağlamaktır. Bunun yanı sıra, bu tür bir ortam —ma-

---

[15] Bu yol, matematiksel biçimcilikte olduğu gibi, bir sorunsal niteliğini de kazanabilir; ancak burada bu konuyla ilgilenmemize gerek yoktur.

tematikteki durum düşünülürse— bir başka özelliğe sahip olabilir; şöyle ki, burada, kimi zaman çok sapa düşse de, gerçeklik içeriğini doğal olarak nesnel gerçekliğin doğru yansıtılmasından kazanan, ama tek tek gözlemlerin ve bu gözlemlerden doğrudan çıkarılan sonuçların karşısına bir eleştiri ve düzeltme ilkesi niteliğiyle çıkabilecek, kendine özgü bir çözüm geliştirilebilir. Ancak bu en genel anlamda biçimsel benzerliğin karşısına aynı derecede önemli farklılığın konulması zorunludur. Bildiğimiz gibi, bilimsel yansıtma insanbiçimcilikten arındırıcı nitelikte bir yansıtmadır; bu nitelik, söz konusu yansıtmanın bağdaşık ortamının nesnel olmasını gerektirir. Buradaki bağdaşık ortamın etkinliği ve özü, yalnızca ilgili nesnenin yapısınca belirlenir. Estetik yansıtmanın konusunu da insanların dünyasıyla, insanların gerek kendi aralarındaki, gerekse doğayla olan ilişkileri oluşturduğuna göre, bağdaşık ortamın türü ve ayrımlaşması burada bambaşka bir yapı taşımak zorundadır.

Bu yansıtmanın nesnesi salt kendisi olarak değil, ama toplum ile doğa arasındaki karşılıklı ilişkinin, bu ilişkinin toplum içersindeki nedenleriyle sonuçlarının bir öğesi olarak da belirginleşmelidir. Demek ki nesnelerin ortaya konuşu, gerçekleştirilişi, insanın onlarla olan ilişkisini ve onlar karşısında nasıl bir tepki göstermiş olduğunu da ortaya koyar. Öznenin bu —daha önce tanıtlandığı gibi— son derece etkin nitelik taşıyan rolünün öznel bir anarşiye yol açması değil de, yeni ve sağlam temellere dayanan bir nesnelliğin kurulmasına yardımcı olması isteniyorsa, o zaman yaratıcı öznellik, kendisine tamamen yabancı olan, ancak sonradan tutum alabileceği bir dünya ile karşı karşıya kalmamalıdır. Çünkü bunun tersi olduğunda ortaya çıkan yargıların sağlam temellerden yoksun bir öznelliğin ürünleri niteliğini taşımaları kaçınılmazdır. Oysa tam tersine, öznenin yansıtılan dünyanın içerik ve biçim açısından belli bir görünümde olmasına etkin katkıda bulunması gerekir. Tekil yaratıcı öznenin yaratıla-

cak belli bir yapıt karşısında böyle bir Demiurgos[16] rolünü üstlenmesi, hiçbir zaman kendini dayanaksız abartması anlamına gelmez. Burada söz konusu olan, insanlığın yolunun kısaltılmış ve yoğunlaştırılmış biçimde yeniden üretilmesidir. Çünkü estetik yansıtma yoluyla yansıtılan ve saptanan konular gerek biçim gerekse içerik açısından bu sürecin sonuçlarıdır. Bu konular, doğadaki nesneler gibi insan cinsinden bağımsız bir varlık taşıdıkları zaman bile bu varoluş biçimi (ağaçları kesilmiş ormanlar, akışı düzenlenmiş akarsular vb. gibi) birçok durumlarda bu sürecin etkisiyle geniş ölçüde değişime uğramış bir varoluş biçimidir; böyle bir değişimin bulunmadığı yerlerde de görünüş biçimlerinin bu gelişme yolundan ayrı tasarımlanabilmesi olanaksızdır (yüksek dağların, denizlerin vb. sanatın konusunu oluşturduğu durumlar). Demek ki estetik öznelliğin gerekçesinin insan soyu ile olan bağıntıdan temellendiği bir kez daha, ama başka bir bakış açısından ortaya çıkmaktadır. Söz konusu öznellik, yalnızca böyle bir temele dayanışından ötürü, öznel özyapısını yitir-

---

[16] Demiurg sözcüğünün açıklaması için bak. **Estetik I.**, s. 104, 16 numaralı dipnotu. HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Ansiklopedisi 2**, s. 63'de, «Epitken» maddesinde, sözcüğün Osmanlıca ve yabancı dillerdeki karşılıklarını şöyle vermektedir: Osmanlıca: Sâni, mimar, sânii kâinât, nâzımı kâ'nât, sânii hakîm, sânii teâlâ, bârii sâni; Fransızca: Démiurge; Almanca: Weltschöpfer; İngilizce: The maker of univers. HANÇERLİOĞLU, açıklamalarını şöyle sürdürmektedir: «Evrenin yapıcısı... **Yaratıcı** (Osmanlıca: Hâlik; Fransızca: Créateur) karşılığında ve **düzenleyici** (Osmanlıca: Nâzım; Fransızca: Artisan) anlamında kullanılır. Yunanca **işçi** anlamına gelen **demiourg** sözcüğünden yapılmıştır. İlkin bu terimi **Tanrı** anlamında Antikçağ Yunan düşünürü Platon kullanmıştır. ...Yunan çoktanrıcılığında, Yahudi tektanrıcılığında olduğu gibi, **yaratma** düşüncesi yoktur. Tanrı, Yunan düşüncesine göre **yaratıcı** değil, **biçimlendiricidir. Yaratma** düşüncesi, ilkin Hıristiyanlıkla ortaya atılmıştır ve evrenin Tanrı tarafından yoktan varedildiği ileri sürülmüştür... Daha sonra Plotinos da bu terimi **evren ruhu** anlamında kullanıyor...» **(Ç.N.)**

meksizin, ama aynı zamanda da bir öznelciliğe sapmak zorunda kalmaksızın, kendine özgü bir nesnellik kazanabilmektedir.

Bu kendine özgülük durumunun yol açtığı sonuçlardan biri, şu olmaktadır: Çeşitli bağdaşık ortamlara ilişkin ayrımlaşma ilkesi, bilimlerde olduğu gibi yalnızca yansıtılan nesneler dünyasının yapısında değil, aynı zamanda insan-öznenin bu tür bir gerçekliğin önemli ve sürekli yanlarına inilebilmesini sağlayan davranış biçimlerinde yatar. Demek ki doğanın ve toplumun bilimsel yansıtılmasının, örneğin matematiğin bağdaşık ortamının, baskın bir önem kazanıp kazanmadığı, ya da bu baskın önem kazanışın ne ölçüde olduğu, doğanın ve toplumun nesnel maddesine bağlıdır. Toplum içersindeki belli bir olayın da epik mi, yoksa dramatik mi yansıtılacağını her şeyden önce öznenin tutumu, dünya karşısındaki, yansıtma ve biçimleme sorunları karşısındaki tutumu belirler. Bu türden bir öznel davranışın, öznel bir «kararın» ardında her zaman nesnel nitelikte toplumsal-tarihsel güçlerin yer aldığına, dolayısıyla bu öznelliğin hemen hemen nesnel zorunluluğun salt birikim noktası olarak belirginleşmesine, daha önce birkaç kez dikkati çekmiştik.

Bu açıdan bakıldığında bağdaşık ortam, önce dünyanın tamalgılanışına (Apperzeption) ilişkin bir kısıtlanma olarak, başka deyişle dünyadaki nesne ve bağlam biçimlerinin böyle bir davranışın bakış açısından algılanabilir olana indirgenmesi olarak belirginleşir; bu durum yalnızca alımlanan ve betimlenen için değil, alımlanan ve betimlenenin görünüş biçimi için de söz konusudur. Biçimsel açıdan bakıldığında, başka deyişle böyle bir davranışın ne olduğu ve bu davranış sonucunda hangi bağdaşık ortamın oluştuğu sorulduğunda, burada öznel bir başına buyrukluk egemendir. Gelgelelim düşünülmesi gereken bir nokta vardır ortada: Gelişigüzel her tutum ve bu tutuma uyan —sözde— bir bağdaşık ortam, insanlık için önem taşıyan bir gerçeklik yansıtmasına kay-

naklık edemez. Duyular arasında yalnızca görme ve işitme duyularının bağdaşık ortam oluşturabildikleri, tarihsel olarak bilinmektedir. Bu temel olgu bile konuyu yalnızca doğrudan bağdaşık ortama alınabilecek olanla sınırlamanın yalnızca görünüşte salt dolaysız nitelik taşıdığını sergilemeye yeterlidir. Estetik anlamında bir bağdaşık ortamın yaratılabilmesi, ancak gerçekliğin yansıtılmasının başlangıçtaki sınırlandırılmasının ve bu özgül duyu ile algılanabilecek olanın, dünyaya ilişkin hem özgül, hem de bütünsel nitelikteki bir bakış açısını böylece oluşan yeni yolla yansıtmak ve simgesel olarak saptamak için bir araç niteliğini kazanabilmesi koşuluna bağlıdır. Başka deyişle, algılanabilir olanın başlangıçta belli bir bağdaşık ortam içersinde olanaklı olanla sınırlandırılması, dünyanın estetik kavranışı bakımından «daha iyi bir sıçrama yapmak için gerileme» (reculer pour mieux sauter) anlamını taşımıyorsa, o zaman bir bağdaşık ortamın varlığından hiç söz edilemez.

İster yalın, ister karmaşık nitelikte olsunlar, bağdaşık ortamın belli etkenlerinde içerik ve biçim diyalektiği o denli somut olarak su yüzüne çıkar ki, sorunun bir biçim sorunu mu, yoksa bir içerik sorunu mu olduğunun saptanmasında çoğu kez güçlük çekilir. Bu güçlük, hiç kuşkusuz anahtar niteliğinde bir işlevin taşıyıcısı olan bir soruda hemen karşımıza çıkmaktadır: Estetik davranışın nesnel gerçekliğe yaklaştırılması sürecinde bağdaşık ortamın nasıl bir işlevi vardır? Günlük insanın günlük yaşamda kendisini çevreleyen tüm gerçeklik karşısındaki tutumu, o gerçekliğin itkilerini alımlayışı, yine aynı gerçekliği değiştirici çabaları —çeşitli davranış biçimlerine, durumlara vb. göre çok sayıda ayrılıklar göstermesine karşın— ortak bir özellik taşır; bu özellik, günlük insanın tek tek nesnelere yaklaşımının pratik amaçlara dayanması olarak tanımlanabilir. Söz konusu nesneler alabildiğine titiz bir gözleme konu olabilir kimi zaman; ancak bu nesnelerin bağlamlarının da algılama alanına girmesi,

amaçlanan erek açısından belli özelliklerinin —olumlu ya da olumsuz anlamda olmak üzere— bir önem taşıması koşuluna bağlıdır. Durum yalnızca duyular aracılığıyla edinilen izlenimler ve tasarımlar için değil, ama kaynağını bu izlenim ve tasarımlarda bulan, uygulamayı yönlendiren ya da uygulamadan türeyen düşünceler bakımından da böyledir doğal olarak. Burada algılamayla, algılananın nesnel varlığı arasına çekilen ve gelişme süreci boyunca —düzensiz de olsa— giderek genişletilen sınır, gerçeklik ile bilinç arasındaki ilişkiden ötürü ilke olarak ortadan kaldırılamaz. Günlük uygulamadan, özellikle çalışmadan bilimsel yansıtmanın oluşmasına ve en yüksek ayrımlaşma düzeyine varmasına karşın, bilgi açısından böyle bir sınır —çeşitli değişimlere uğrayarak— varlığını her zaman korur.

Lenin, başka bağlamlar içersinde değinmiş olduğumuz, şimdi de özünü vurguladığımız bu soruna ilişkin olarak çok somut açıklamalarda bulunur. Sözünü ettiğimiz öz, şudur: Her yansı, ister düşünme, ister duyumsama yoluyla oluşturulmuş olsun, bir anlamda gerçekliğin çarpıtılması, gerçekliğin ayrıntılarının gözden yitip gitmesi sonucunu doğurur. Lenin'e göre bu noktada bilime çıkış yolunu veren, başka deyişle gerçekliğe daha ileri ölçüde bir yaklaşım olanağını sağlayan öğe, bilimsel düşünmenin en yüksek düzeydeki biçimi olan diyalektiktir. Gerçekliğe bilgi aracıyla yaklaşma girişimlerinin önüne düşüncenin diktiği engelleri aşmak, diyalektik düşünmenin özellikle görevidir. Lenin'in daha önce alıntıladığımız tümcelerin hemen başına koyduğu ve Zenon'un felsefesine ilişkin olan bir açıklamada Hegel, şöyle der: «Güçlüğün tek kaynağı, her zaman düşünme eyleminin kendisidir; çünkü düşünme eylemi bir nesnenin gerçekte birbirine bağlı bulunan öğelerini ve etkenlerini, ayrı ayrı ele alma çabası içersinde birbirinden uzaklaştırır. İnsanoğlunun iyinin ve kötünün bilgisini taşıyan ağacın yemişlerinden yemesi gibi bir günaha yol açmıştır düşünme eylemi; ama bu

zararı gideren de yine düşünme eyleminin kendisi olmuştur.»[17]

Lenin bu nedenden ötürü kendi düşünce dizgesini geliştirirken «karşıtlıkların birlik ve bütünlüğünü, özdeşliğini» diyalektiğin özü ve bu çıkmazdan bir kurtuluş yolu olarak görür. Bütün bunlar, estetik yansıtmanın gerçekliğe yaklaşması sorunu bakımından çok öğreticidir. Bu bakımdan bir noktanın özellikle vurgulanmasına gerek vardır: Örneğin devinimin «kabalaştırılmasına», «canlılığından yoksun kılınmasına» ilişkin yargı, yalnız düşünce için değil, ama açıkça duyum için de dile getirilmektedir. Bunun bizim sorunumuzun konumu açısından taşıdığı önemin nedeni şöyle açıklanabilir: Son zamanlarda estetikle (ve doğal olarak aynı zamanda felsefenin tümüyle) ilgili olarak, mekanik, ayrıntıları silici, kabalaştırıcı düşünmenin karşısında duyumların ve duyguların,[18] içgüdülerin esnekliğini, inceliğini, doğruluğunu vb. savunanlara sık sık rastlanmaktadır. Bu sav karşısında bir noktayı vurgulamayı gerekli sayıyoruz: Kendi başlarına ele alındıklarında, duyumlar da yansıtılmak istenen dış dünyanın gerçek devingenliğini düşünme ölçüsünde «öldürürler». Bağdaşık ortamın sanata özgü önemi kendini işte burada gösterir. Yoğunlaşmanın başlangıç etkeninden daha önce söz etmiştik. Bu, genel bir gözlem çerçevesinde, doğal olarak günlük yaşamda da rastlanılan ve günlük yaşam uygulaması içersinde çoğu kez önemli rol oynayan bir davranıştır. «Ku-

---

17 Hegel: **Geschichte der Philosophie** (Felsefe Tarihi), Werke, Band XIII, s. 296; 18, 314.

18 Duyum (Empfindung) ve duygu (Gefühl) terimleri birbirinden titizlikle ayrılmalıdır. Duyum, duyularla gerçekleştirilmiş bir bilinç olgusudur, bir **etkinin** sonucudur. Türk Dil Kurumu'nun **Toplumbilim Terimleri Sözlüğü**'nde duyum terimi, «nesnel çevrenin insanın duyu organları üzerindeki etkisinin yalın sonucu» olarak tanımlanmıştır. Daha ayrıntılı açıklamalar için bak. HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Ansiklopedisi,** c. 1, **duyum** ve **duygu** maddeleri. (Ç.N.)

lak kesildim» ya da «gözlerimi ayırmıyorum» sözlerini söylediğimiz, ender değildir. Bu sözlerle günlük insanın yalnızca özgül bir duyu aracılığıyla alımlayabileceği izlenimler, imler vb. üzerinde —geçici olarak— yoğunlaşmasını dile getiririz. Böyle bilinçli bir yoğunlaşmanın, tüm ayrışıkların (ayrıtürden olanların) devreden çıkarılmasının, özellikle bu devreden çıkarma belli bir dizge doğrultusunda gerçekleştiği takdirde, ilgili duyunun algılayabilme yeteneğini olağanüstü geliştirebileceği, insanın başka zaman hiç dikkat etmediği nesnelerin görülebileceği ve seslerin duyulabileceği kuşkusuzdur. Demek ki bilincin böylece daraltılması, gerçekliğe ilişkin bir yansıtmanın oluşmasına yol açabilmektedir; bu yansıtma, insanın bir ölçüde alımlama yeteneğinin tüm yüzeyi ile dış dünyaya yönelerek gerçekleştirdiği yansıtmadan daha üstündür. Belli bir nokta üzerinde yoğunlaşmanın yansıtma bakımından taşıdığı destekleyici etkinliğin burada bu denli açık ortaya çıkışına karşılık, bizim için şu anda önemli olan, bağdaşık ortam diye adlandırdığımız ile arada bulunan farklardır. Her şeyden önce, günlük yaşam dendiğinde söz konusu olan, geçici bir durumdur. Çünkü insan bu yoldan saptanan imi algıladıktan sonra, yine günlük insan olarak gerçekliğe yönelir. Bununla aynı bağlam içersinde bulunan ikinci nokta da şudur: Yoğunlaşma belli, somut, uygulamaya ilişkin bir erek tarafından belirlenir. Böylece kavranmak istenen nesne —örneğin gözlemlenen iz, duyulan gürültü— varlığı, devinimi vb. bir duyuda yoğunlaşma yoluyla saptanır saptanmaz, ilgili kişi bakımından bu tek duyunun konusu olmaktan çıkar; örneğin avcı, bir sürünün yaklaşışını algılamak için kulağını toprağa yapıştırdığında, olgunun bilinç yoluyla algılanmasıyla birlikte işitme duyusu, önderliğini görme duyusuna ve öteki duyulara bırakır. Üçüncü olarak belirtilmesi gereken nokta da şudur: Salt ve ayrımlaşmış bir alımlama üzerinde yoğunlaşma, yerini yine hemen günlük insanın belli bir ereğe yönelik eylemine bırakır.

Buna karşılık estetik anlamında bir bağdaşık ortam oluşturulacaksa, o zaman hem insanın davranışında, görece nitelikte olmak üzere, belli bir süreklilik kesinlikle gereklidir, hem de her türlü doğrudan uygulamaya yönelik ereklerin geçici olarak ertelenmesi zorunludur. Görünüşte bu son etken, günlük yaşamın biraz önce tanımlanan olgularından yalnızca nicel olarak ayrılır; buna karşılık bazı kuraldışı durumlarda belirttiğimiz türden bir gözlemin, örneğin bir sanat yapıtının taslağının çiziminden daha uzun sürmesi olanaklıdır. Ancak burada ortalama olarak bulunan nicel ayrım, yalnızca nitel bir ayrımın görünüş biçimidir. Bu nitel ayrım doğrudan uygulamaya ilişkin ereğin ertelenme biçimi açısından söz konusudur. Bu olgunun içerdiği sorunu Kant, estetik davranışın «yarar düşüncesinden yoksun oluşuna» ilişkin ünlü açıklamalarında belki en kesin ve hiç kuşkusuz en etkin biçimde dile getirmiştir; gelgelelim böyle yaparken sorunu bir karışıklığa da sürüklemiştir. Çünkü gelişmenin akışı boyunca —çoğu kez rastlanageldiği üzere— sorunun idealist bir tutumla saptırılışı, Kant'ı izleyenler ve yorumlayanlarca Kant'ın açıklamalarının sınırının çok ötesine taşırılmıştır. Sanat alanında Kant'ın otoritesinden destek alan ve yarar düşüncesinden kesin yoksunluğu öngören bir konut (postulat) oluşmuştur: Estetik, tümüyle salt *derin düşünme* (kontemplation, tefekkür) temeline dayandırılmıştır. Bu tutuma karşı haklı olarak uyanan tepki ise, sanat alanında bir eğilimi kesinlikle zorunlu sayan ilkel görüşten ve «littérature engagé» (bağımlı edebiyat) denilen yazın türünden, birçok sosyalist kuramcının görüşlerine değin çok değişik akımlar, estetik sürecin tümü içersinde yarar düşüncesinden yoksunluk görüşünün göreceli olarak haklı yanlarını da ortadan kaldırmışlardır; bu da sanatın özünün anlaşılması çabalarına çok geniş ölçüde zarar vermiştir. Eğer sorunun gerçek konumuna ilişkin doğru bir gözleme varılmak isteniyorsa, o zaman yapılması gereken, doğrudan uygulamaya yönelik ereklerin

ertelenmesini —şimdilik Kant'ın ortaya attığı sorulardan ve verdiği yanıtlardan bağımsız olarak— nesnel gerçekliğin yansıtılmasının ve bu yansıtmanın uygulamada değerlendirilmesinin bir etkeni saymaktır.

Bu açıdan bakıldığında, bilimsel yansıtma ile estetik yansıtma arasında hiç kuşkusuz yanlış ve rastlantısal olarak nitelendirilemeyecek bir benzerlik bulunmaktadır. Her iki yansıtma biçimi, sözü edilen ertelemenin, gerçekliğin daha ayrımlaşmış —ve bu nedenle de daha etkin nitelikteki— yansıtma biçiminin varlığı kesinlikle gerekli önkoşulunu oluşturmasıyla günlük düşünceden ve günlük uygulamadan ayrılırlar; yine her iki yansıtma biçimi, bu ertelemeyi —kendi özgül erekleri doğrultusunda ve bu nedenle de ayrı biçimlerde— kendi davranışlarına temel alırlar. Bu sorunu bilimlerle ilgisi açısından oylumlu ele almak, burada görevimiz olamaz hiç kuşkusuz. Gelgelelim en yüzeysel bakış bile, bir yandan bilimin oluşum ve gelişiminin —önünde sonunda— uygulamaya ilişkin ereklere bağlı olduğunu, en soyut ve görünüşte yaşama en uzak bilimsel hakikatin bile er geç, doğrudan ya da dolaylı olarak toplumsal uygulamaya kenetlendiğini, ama öte yandan da bilimsel çalışmanın kendisine temel olan, onu doğrudan harekete geçiren ereklerin bir tür ertelenmesini buyurgan biçimde öngördüğünü ortaya koyar. Gerçekliğin yansıtılmasının yol açtığı sorunların çözümü sırasında bu erteleme işleminden kaçınmak, düşünceyi gerçekliğin özünden uzaklaştırır ve düşünmenin gerçekliğe yaklaşması çabalarına zarar verir. Ereklere ilişkin coşku her ne kadar büyük ve çözülmemiş sorunların ortaya atılmasına ve bunların soğukkanlılıkla, doğru yanıtlanmasına yol açabilirse de, erteleme denen geçiş sürecinin zamansız kesintiye uğratılması ereklere varma çabalarını aksatır, dahası tümüyle önler. Nesnel gerçeklik üzerinde yoğunlaşma, bu ertelemeyle daha önce açıklaması yapılan, günlük yaşama ilişkin erteleme arasında bağıntı kuran öğedir. Ancak burada yalnızca belli

bir öğenin algılanması ve bu algılamanın, söz konusu olgunun varlığından ya da var olmayışından belli bir eyleme ilişkin anlık, doğrudan uygulamaya yönelik bir sonuca varılmasını amaçlaması söz konusu değildir; burada olguların yarattığı —görece— bir bütünsel, yalnız var olup olmamak açısından değil, ama bağlamlar, yasallıklar vb. açısından irdelenmektedir (örneğin bir filolog ya da bir tarihçi, tek başına ele alınan bir olgunun gerçekliğini saptamak istediğinde, bu olgu o bilgin için öteki olgularla olan bağıntılarından ötürü ilginçtir); doğruyu bulma çabalarının ortaya koyduğu sonuçlar, salt tek bir olaya bağıntılı olmayıp, —yine görece nitelikte— bir tümelliğin taşıyıcısı olmak savındadırlar; işte bütün bunların sonucunda uygulamadaki her iki erteleme arasında nitel bir ayrım oluşur.

Bu en genel çizgiler açısından bakıldığında, bilimsel yansıtma ile sanatsal yansıtma arasında geniş ölçüde bir koşutluk vardır; daha önce sık sık vurguladığımız gibi, bu koşutluğun temelini her iki durumda yansıtılan gerçekliğin aynı gerçeklik oluşu kurmaktadır. Ayrım ise kendini, bilimsel yansıtmanın günlük yansıtmadan ayrıldığı iki noktada gösterir. Birinci nokta şudur: Estetik yansıtmaya ilişkin olan algılama nesnesi, özellikle estetik yansıtmadan ötürü, bilimsel yansıtmada olduğundan farklı bir bütünsellik yapısı taşımak zorundadır. Gerçi bilimsel yansıtmada, görmüş olduğumuz gibi, her zaman olgulardan, bağlamlardan ve yasallıklardan oluşma bir bütün söz konusudur. Ancak bilimsel yansıtmanın her zaman nesnel gerçekliğin salt kendindeliğini elden geldiğince yapaylıktan uzak bir bizimiçinliğe dönüştürmeyi amaçlamasından ötürü, yukardaki tümcede sözü edilen bütün, nesnel olarak her zaman daha geniş kapsamlı ve karmaşık bağlamların vb. yalnızca bir parçasını oluşturur. Bundan ötürü ilgili parçaya yönelen dikkatin, olguların gerçek ve nesnel olarak var olan bağıntılarını tümüyle parçalamasına, böylece de gerçeği saptırmasına hiçbir zaman izin veril-

memelidir. Demek ki gerçekliğin her yansısının bilimsel yansıtma açısından taşıdığı bütünlük, ilke olarak görece niteliktedir, salt geçici ve yöntembilimsel olarak çevreden soyutlanmıştır. Çünkü nesnel gerçekliğin maddenin bütünlüğünü temel alan bütünlüğünün her bilimsel yansıtmanın da temelini oluşturması zorunludur (bu bakımdan gerçekleştirici öznenin materyalist ya da idealist olması, bir rol oynamaz); bilimsel yansıtmanın daha önce üzerinde ayrıntılı olarak durduğumuz insanbiçimcilikter arındırıcı eğiliminin işlevlerinden biri de, kaynağını kendindelikte değil, ama insanın öznelliğinin davranış biçimlerinde bulan ayırımları ya da sınırlandırmaları ortadan kaldırmaktır.

Her şeyin her şey ile olan bu nesnel bağıntısı doğal olarak —konusunun yapısı niteliğiyle— her şeyden önce estetik yansıtma için de bağlayıcıdır. Ancak bu konu, bildiğimiz gibi, yalnızca dünyanın kendindeliği değil, ama insanların bilinçten bağımsız nesnelliği içersinde kendi kendisini dile getiren dünyasının kendindeliğidir; bu dünyada insan çalışmasının izleri nesnelleştirilmiş, nesnelere dönüştürülmüştür görünüşte. Ama bu yapılırken söz konusu nesnellikle insan arasında yeniden bir bağıntı kurulmuş, bunun gerçekleşmesi nesnelliğin varlığına son vermemiştir. Dünyaya bakış açısı —ki gerek nesnellik, gerekse bu nesnellikle insan arasında yeniden bağıntı kurulması olayı ancak bu bakış açısından algılanabilir— bu ikili saptama aracılığıyla dünyaya ilişkin olan, dış dünyayı eğilim açısından yalnız salt nesnel bütünlüğü ile değil, aynı zamanda bu bağıntı içersinde de sergileyen yansılar yaratmalıdır. Başka deyişle, yaratılacak yansıların her biri kendi başına varlığını sürdürebilmeli, başka yansılarca tamamlanma isteminde bulunmamalı, böyle bir yardımı geri çevirmelidir. Gerçekliğin yansıtılma biçimlerinden her birinin bu tekbaşınalığının, yansıtmanın nesnelliğini bozacak yerde, daha yoğun biçimde sergilemesi ise güvencesini her sanat yapıtının dünyaya bakış açısının biçim-

lenmesi bakımından yön verici nitelikte olan kuralları, yansıtılan yoğun bütünselin temeli yapmasında bulur. Böylece her sanat yapıtı dünyanın bütünün önemli bir bakış açısından oluşturulmuş yansıtılması niteliğini kazanır; demek ki sanat yapıtının ve ona temel olan kuralların bütünselliği birinci derecede biçimsel değil, içeriksel nitelik taşır. Gelgelelim bu bütünsellik ancak estetik nitelik kazandığında, başka deyişle onu uyandıran biçimler dünyası tarafından tümüyle özümsendiği takdirde bir nesnellik kazanabilir (bu gerçekleşmediği takdirde ise, gerçekliğin az çok gelişigüzel seçilmiş bir parçası ortada kalır). Lessing, nesnel dünyanın yaygın ve yoğun sonsuzluğunun sanat yapıtlarının yoğun-sonsuz bütünselliğine dönüştürülmesini, dünya üzerinde olup bitenlerle tragedya arasındaki ilişki bakımından çok açık biçimde dile getirmiştir: «Her gerçek olay, güçlü nedenini her şeyi kapsamına alan, sonrasız ve sonsuz bağlamda bulacaktır. Bizlere, yani yazar ve ozanlara, elimize aldığımız tek tek halkalar yazgı ve acımasızlık gibi görünürken, zincirin tümünde, başka deyişle söz konusu bağlamda egemen olan, erdem ve iyiliktir. Yazarın ve ozanın yapması gereken, bu halkalardan bir bütün oluşturmaktır; öyle bir bütün ki, bir parça öteki parçaların tümünü açıklayabilsin; öyle bir bütün ki, karşımıza bizi doyumu onun yapısında değil de, onun dışında, olayların genel akış düzeninde aramaya zorlayacak güçlükler çıkartmasın; ölümlü yaratıcının yarattığı bütün, ölümsüz yaratıcının yarattığı bütünün görüntüsü olsun.»[19]

Bilimsel yansıtma ile sanat yoluyla yansıtma arasındaki ayrım burada ne denli köktenci nitelikte belirginleşirse belirginleşsin, bir nokta açıklığını korur: Her iki yansıtma biçimi de insan yaşamının bir olgusuna doğrudan bağlı her erek ertelemesi bakımından benzer bir ortamda yer alırlar

---

19 Lessing: **Hamburgische Dramaturgie** (Hamburg Dramaturgisi), 79. Stück (79. Oyun).

ve günlük uygulama içersinde bu doğrultuda yer alan davranış biçimlerinden nitel bakımdan birbirlerine benzer biçimde ayrılırlar. Bu sorun açısından önem taşıyan ikinci nokta için, başka deyişle dolaysız ereğin ertelenmesiyle erişilmiş olanın tümelliği için de aynı durum söz konusudur. Bu tümellik doğal olarak her iki ayrımlaşmış yansıtma türünde nitel bakımdan başka başka görünümlere sahiptir. Durumun bilimsel yansıtmada nasıl olduğunu biraz önce anlattık: Doğrudan uygulamaya ilişkin ereklerin ertelenmesi —er ya da geç, doğrudan ya da dolaylı olarak— çok daha genel nitelikteki uygulamaya ilişkin çözümlerin çok daha iyi biçimde gerçekleştirilmesini sağlar. Estetik oluşturmadaki doğrudan yararın ertelenmesi de sonunda insanın günlük yaşam uygulamasıyla kenetlenir. Ancak burada bilimsel yansıtmaya oranla çok kesin bir ayrım ortaya çıkmaktadır: Estetik yansıtmada uygulamaya ilişkin belli görevlerin doğrudan desteklenmesi ya da engellenmesi, kuraldışı bir durumdur. Sanat yapıtlarının toplumsal yaşamda alabildiğine önemli bir rol oynamış olduğu durumlarda bile —ki burada Marseillaise'i, ya da Beecher-Stowe'un[20] romanını anımsatmak yeterlidir— olaya daha dikkatli bakmak, bu yapıtların etkinliklerinin kendine özgü niteliğini ortaya koymaya yeter: Söz konusu yapıtlar insanlarda belli tutkular uyandırmakta, bu tutkulara belli içerikler ve yönler vermektedirler. Bunun sonucunda insanlar da toplum yaşamına kılgısal olarak karışmak, belli toplumsal olgular uğruna ya da bu olgulara

---

[20] Harriet Beecher-Stowe (1811-1896): Amerikalı kadın yazar. Yazarlığında kazandığı büyük başarı, Avrupa gezileri yapmasını ve insancı amaçlar için çalışmasını olanaklı kıldı. Gerek konuşmalarında, gerekse yazdıklarında sürekli köleliğin kaldırılmasını ve kadın-erkek eşitliğini savundu. **Tom Amca'nın Kulübesi** adlı yapıtı kısa sürede bir çok-satar oldu ve köleliğin kaldırılmasından yana olanların en büyük desteklerinden birine dönüştü. Yukarda sözü edilen roman, işte bu romandır. **(Ç.N.)**

karşı savaşmak olanağını elde etmektedirler. Bu olguların sanat yapıtlarında dolaysız olarak betimlenmeleri, hiç kuşkusuz —gerek kuram, gerekse uygulama açısından çok büyük önem taşıyan— ender bir durumdur. Ama bu ender durumun gerçekleştiği yerde bile sanatsal etkinin kapsamı, belli bir olayın sınırlarının çok ötesindedir: *Tom Amca'nın Kulübesi,*[21] okuru yalnızca orada betimlenen kölelere yardıma çağırmaz; zaten o köleler betimlenen biçimde belki hiçbir zaman varolmamışlardır; ayrıca varolmuş olsunlar ya da olmasınlar, yapıtın uyandırıcı etkisi altındaki okurun o kölelere ulaşabilmesi diye bir şey söz konusu değildir. *Tom Amca'nın Kulübesi,* tüm kölelerin (üyesi bulundukları sınıftan ötürü ezilenlerin) özgürlüğe kavuşturulması amacıyla savaşım verilmesine yönelik duygu ve tutkular uyandırır. Demek ki bütün bu etkiler sonucu ortaya insan açısından bir hazır oluş durumu çıkmaktadır; bu durum uygulamada gerçekleşebilmesi, gerçek bir eyleme dönüşebilmesi için gerekli olan somut araçları vb. yaşamın kendisinde (ve aynı zamanda bilimde) bulmak zorundadır. Müzikte bu yönelimde bir genelleştirme, doğrudan doğruya bu sanat türünün özü gereği vardır. Bütün bunlar bir kez daha şunu ortaya koymaktadır: Doğrudan uygulamaya ilişkin yararın ertelenmesiyle estetik alanda oluşan ereklere ilişkin genelleştirmenin konusu, kendinde niteliğiyle gerçeklik değil, insanoğlunun

[21] **Tom Amca'nın Kulübesi** ya da İngilizce tam adıyla **Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly,** 1851-52 yıllarında önce tefrika biçiminde yayımlandı, 1852'de de kitap olarak çıktı. Zamanında zenci-beyaz eşitliği uğruna verilen savaşımın bir simgesi sayılan yapıtın değerlendiriliş biçimi, zaman içersinde değişmiş olup, günümüzün zenci liderleri ve başta James Baldwin olmak üzere zenci yazarları, yapıtın gerek yazınsal değerini, gerekse politik mesajının önemini şiddetle yadsımaktadır. Bugün yapıta yöneltilen en büyük eleştiri, o dönemde zencilerin kötü durumunu yansıtmış olmasına karşın, onlara Amerikan toplumunda «belli bir yer tanımamış» olmasıdır. **(Ç.N.)**

dünyasıdır, başka deyişle insan açısından nesnel olarak varolduğu biçimiyle dünyadır.

Buraya değin yaptığımız gözlemler, şimdilik birbirine sıkı sıkıya bağlı iki davranış biçimi ortaya koymaktadır. Bu davranışlardan biri, dış dünyaya dönüklüğün boyutlarında bir daraltmayı, dışa dönüklüğün duyulardan biriyle yaşanabilir, ya da en azından kesinlikle belirlenmiş bir açıdan algılanabilir üzerinde yoğunlaşmasını dile getirmektedir. Öte yandan ise doğrudan uygulamaya ilişkin ereklerin ertelenmesi söz konusudur. Bu iki davranışın birlikte varoluşlarının ve işbirliği içersinde bulunuşlarının nedeni, nesnelerin algılanmasını bu davranışların yokluğu durumunda normal günlük insan için düşünülmesi olanaksız bir biçimde sağlamaktır. Bağdaşık ortam, olanaklı oluşunu bu davranış biçimine borçludur. Ancak eğer istenen, verimli bir gerçekleştirme aşamasına varmak ise, o zaman yukarda sözü edilmiş olan boyut daralması salt geçiş dönemi niteliğinde bir eyleme dönüşmeli, günlük insana yeniden —doğal olarak günlük yaşam karşısında bu kez değişime uğramış bir biçim içersinde— dile gelme olanağını kazandırmalıdır. Burada söz konusu olan, gerçekliğin estetik yansıtılmasıdır. (Davranışa ilişkin bu değişimin bilimsel yansıtmadaki özelliği üzerinde daha önce ayrıntılı olarak durmuştuk.) Bu noktada algılananın ve özellikle yaratılanın ne olduğu ve nasıl yaratıldığı soruları, yaratıcı özneye kopmaz bağlarla bağlıdır. Estetik nesnelliğin hakikiliği, bu nesnelliğin kapsamının ve derinliğinin doğrudan bir işlevi niteliğindedir. Gözlemlerimiz sırasında bağdaşık ortamın her sanat için taşıdığı büyük önemi tartışma konusu yapan birkaç kuramcıyı eleştirdik; bunu yapışımızın en büyük nedeni, sözü geçen kuramcıların bağdaşık ortamın yapısını ve etki alanını hoş görülmeyecek ölçüde daraltmaları, özellikle Fiedler'de görüldüğü gibi, başlangıç edimini, dünyanın alımlanmasındaki odaklaşma ve yoğunlaşmayı sürekli kılmaları, bağdaşık ortam sorununun

tümünü bu edime indirgemeleri, bu edimle sınırlandırmalarıdır. Oysa günlük uygulama içersinde bile duyular arasında bir işbölümü gerçekleşmekte, bu işbölümü de nesnelerin başlangıçta dokunma duyumları olan özelliklerini çok doğal biçimde kendiliğinden-görsel olarak algılamamızı sağlamaktadır; bunun yanı sıra bilimsel çalışmaya ilişkin olarak yaptığımız gözlem, gerçekliğin insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtılmasında bile örneğin düşlem gücünün çoğu kez önemli bir rol oynadığını kabul etmemizi zorunlu kılmaktadır. Durum böyle olduktan sonra nasıl olur da estetik alanda salt dikkatin bağdaşık ortama indirgenmesi, bu ortamla sınırlandırılması edimiyle yetinebiliriz? Buraya değin yapılan açıklamaların tümü, estetiği belirleyen özyapıya uygun olarak şu noktayı tartışılması olanaksız biçimde ortaya koymaktadır: Estetik oluşumların içerik ve biçimi bakımından günlük insanın salt bireysel tikelliğinden, tüm insanlığa ilişkin olana katkısına değin tüm konumu, büyük önem taşır. Üstelik durum, günlük yaşamda ve bilimde görüldüğü gibi, salt genetik açıdan böyle değildir; günlük yaşamda ve bilimde oluşması örneğin büyük bir düşlem gücü gerektiren şey, kuramsal düzeyde yeniden üretilmesi ve uygulama alanına geçmesi söz konusu olduğunda artık bu düşlem gücünü gereksinmez, kuramsal alanın ya da uygulama alanının normal kullanılan bir öğesine dönüşür. Buna karşılık estetikte yaratıcı günlük insanın itkileri (Impuls) sanat yapıtına geçer, onun nesnel yapı öğelerine, nesnelliğinin neliğinin ve nasıllığının kurallarına dönüşür; böylece yapıt içersinde bir bütünde birleşen bu tür itkilerin bütünselliğini yeniden üretmeksizin bir etkinin uyandırılabilmesi, bir alımlamanın gerçekleşebilmesi olanak dışı kalır. Demek ki günlük insanın belli bir sanat türünün bağdaşık ortamına geçmesiyle, belirlemelerden ve eğilimlerden yana taşıdığı zenginlik yitip gitmemekte, yalnızca bağdaşık ortamın oluşması ve korunması üzerinde, bu ortamın bir «dünya»nın taşıyıcısına, ger-

çekliğin estetik yansıtılmasının bir aracına dönüşmesi üzerinde yoğunlaşarak yeni bir biçim kazanmaktadır. Başka bağlamlar içersinde olmak üzere, bu konudan da daha önce söz etmiş, sanatla arada yaratıcı ve alımlayıcı bir bağıntı kurma açısından, günlük insan kavramına karşılık «nesnelleşmeye yönelik insan» kavramını ortaya atmıştık. Bağdaşık ortam estetik işlevini ancak bu sonuncusu, yani «nesnelleşmeye yönelik insan» aracılığıyla yerine getirebilir.

Estetik alanda bir şeyin gerçek ve sürekli bir anlama ve öneme kavuştuğu her durumda olduğu gibi, burada da günlük uygulamanın çoktan beri varolan etkin eğilimlerinin başka bir bağlama geçişi yoluyla gerçekleştirilen bir gelişme söz konusudur. Çalışma sürecinde duyular arasındaki işbölümüne birkaç kez değinmiştik; bu arada salt görsel ya da işitsel izlenimlerin insanların ruhsal yaşamlarına ilişkin sinyaller olma işlevini taşımalarının ve, şu ya da bu ölçüde doğru olarak, sürekli bu nitelikleriyle kendiliğinden çözümlenmelerinin insanlar arasındaki ilişkiler için kesin bir zorunluluk olduğunu da belirtmiştik. Bunun yanı sıra seslenmelerin, jestlerin vb. kendiliğinden ruhsal içeriklerin taşıyıcısı olarak tamalgılanmaları ve yorumlanmaları da doğal bir olgudur; bu olgu daha büyü döneminin başlangıç sanatı diyebileceğimiz sanatında açıkça ortaya çıkar. Gerçekliğin estetik yansıtılmasına yönelik bu ilk girişimler, örneğin dansın bağdaşık ortamında ritmin toplayıcı ve bir bütün oluşturucu gücünün, günlük yaşamdaki «davranış dili»nin normal olarak erişemeyeceği yoğunlaşma düzeyleri yaratabildiğini gösterir. Burada «normal olarak» dedik, çünkü coşkulara yol açan jestlerin bu türden atılımsal devinimleri yaşamda üretmesine, kuraldışı bir durum olarak her zaman rastlanabilir. Yalnız unutulmamalıdır ki, böyle durumlarda ritmin düzenleyici, bağdaşıklaştırıcı, böylece de aynı zamanda karşıtlıklar arasında uyum sağlayıcı ve doruk noktasına varmayı amaçlayan ilkesi, zorunlu olarak eksiktir; ayrıca

kendiliğinden oluşan coşkuların estetik dizgeselliği salt rastlantısal bir nitelik taşıyabilir. Estetiğin henüz bağımsız yapısına kavuşmadığı büyü döneminin geçiş biçimleri, bağdaşık ortamın kaynağını büyüde bulan oluşma koşullarının elverişli olup olmayışına göre, aynı alanlarda oluştuğunu ya da oluşmadığını ortaya koymaktadır. Örnek olarak daha önce incelediğimiz sınırsız coşku durumları düşünülmelidir; bu gibi durumlarda dansın bağdaşık ortamı öznel açıdan amaçlanmamakta, bundan ötürü de bu ortama nesnel olarak ancak rastlantı sonucu erişilmektedir. Yontmataş çağının Venüs heykelciklerinde ise cinsel organlar mutlak egemendir; başka deyişle plastik görselliğe ilişkin bir bağdaşık ortam amaçlanmamakta ya da elde edilmemekte, heykelciklerin «kompozisyonunu» bundan tümüyle bağımsız motifler belirlemektedir.

Yaşamının öteki alanlarında günlük insanı oluşturan tüm yetenek ve özelliklerin bir sanat türünün bağdaşık ortamına akışının doğrudan kaynağını, bu bağdaşık ortamın ikili yapısı oluşturur. Çünkü söz konusu bağdaşık ortam aynı zamanda hem —öznel tikelliğe değin— en ileri ölçüde kişisel niteliktedir, hem de ilgili sanat türünün geçmişi çok eskilere uzanan, bireyüstü yasallıklarından oluşma bir dizgedir; eğer estetik oluşturmanın tam bir başarısızlıkla sonuçlanması istenmiyorsa, bu yasalara uyulması kesinlikle zorunludur. Yukarda sözü edilen iki yapının birbirine ne denli kopmaz biçimde bağlı olduğunu yeterince tasarımlayabilmek olanaksızdır. Burada söz konusu olan, her zaman aynı ve bir bütün oluşturan edimdir. Herhangi bir sanat türünün bağdaşık ortamını oluşturabilmek, bu ortamda özgür ve verimli bir etkinlik göstermek, sözü edilen oluşturmayla etkinlik tümüyle kişisel bir özyapıda olmadıkça, tüm öğeler oluşturan, yaratan bireyin damgasını açıkça taşımadıkça olanaksızdır. Ama öte yandan yaratıcı kişiliğin kendini harekete geçirişi, bağdaşık ortamın kesinlikle öngördüğü nesnel yasal-

lıkların gereğinin yerine getirilişi ile doğrudan doğruya, bir uyandırmaya yol açarak aynı zamana rastlamadığı takdirde, bir sanat türünün bağdaşık ortamında yaratıcı kişiliği dile getirmek de aynı şekilde olanaksızdır. Bu noktada estetiğin iki özelliği yine elle tutulabilir somutlukla belirginleşmektedir. Çünkü bu mutlak eşzamanlılığın zorunlu oluşu, estetik yasaların gereğinin ancak bu yasaların kapsamının genişletilmesiyle yerine getirilebileceğini bir kez daha göstermektedir. Varlığı salt nesnel bağlamlara dayanan bir yasaya erişilebilir, yaklaşılabilir ya da yaklaşılamaz vb. Bu durum günlük insanın taşıyıcılığını yaptığı öznel edimler içersinde gerçekleşir; verilecek karar ise, gerek olumlu gerekse olumsuz anlamda olmak üzere, buna içerik açısından değil, yalnızca genetik açıdan bağlıdır. Buna karşılık nesnel gerçekleştirmenin doğrudan kendisi kişiliğe bağlıysa, gerçekleştirme içersinde günlük insanın özü varlığını korumuşsa, o zaman hiçbir gerçekleştirme ötekine benzeyemez. İçlerinden her biri yalnızca kılgılı-deneysel bakımdan değil, ama aynı değer ölçütü belirleyici biçimde olmak üzere bu türden kişisel bir özyapı taşımak zorundadır.

Eğer sanatsal ilkenin yapıtta dile gelen bireyselliği demek olan bu bağlılığın tam bir nihilizme, ya da gelişi güzel kişisel dışa vuruşların ölçütten yoksun biçimde eşit tutulması gibi bir anarşiye yol açması istenmiyorsa, o zaman, estetik aşama sırasının ilkesi olarak ilgili sanat türünün (ve genel anlamda sanatın) konutları kuramsal açıdan garanti edilmiş olmalıdır. Gelgelelim bu olduktan sonra ereğe ne ölçüde varılabildiğine ya da bu yolda ne ölçüde başarısızlığa uğrandığına ilişkin ölçüt, ancak şu sorunun yanıtında aranıp bulunabilir: Bir kişiliğin yapıt içersinde maddeleşen bu türden bir türümü (Emanation, sudûr), sözü edilen konutlara ne ölçüde derinlik kazandırabilir, onları ne ölçüde yüzeyselliğe sürükler, genişletip daraltır vb.? Ya da bütün bunların hiç gerçekleşmemesi de düşünülebilir mi? Bir sanat türünün

(ve genel anlamda sanatın) yasaları ile yaratıcı kişiliğin anlatımı arasında bağlantı kuran böyle bir anlayışın zorunluluğu, çok çeşitli kökenlere dayanır. Söz konusu anlayış, burada biraz önce sözü edilen bakış açısından belirginleşmektedir; ama bu anlayışın en güçlü temelini, her sanatın öykünmeci temel özyapısı oluşturmaktadır. Eğer sanat türlerinin yasaları insanlığın dünyasını bu dünya için önem taşıyan belli bir noktadan upuygun biçimde kavramak amacına hizmet eden birer araç niteliğini taşımasalardı, gerek söz konusu yasalar, gerekse bu yasaların düzenlediği sanat türleri sınırsız bir gelişigüzelliğin, yasadışı akışların kurbanı olurlardı. Bu temel, tarihselliği göz önüne alındığı anda, soyutluğunu (soyutluğuyla birlikte de salt soyut bir kapsamda henüz yapısında taşıdığı dogmatik bir gelişigüzelliğin son kalıntılarını) yitirir. Tarihsellik ile belirtmek istediğimiz olgu, şudur: Bağdaşık ortama ilişkin her somutlaştırma, yalnızca yaratıcının bireyselliğini dışlaştırıp yaşanabilir, algılanabilir kılmakla kalmaz, fakat tek ve aynı edimle insanlığın o anda içinde bulunduğu tarihsel gelişme sürecini (bu süreç içersinde de bir sınıfın, bir ulusun vb. bulunduğu noktayı) ve ilgili sanat türü içersinde nesnelleşen bakış açısını da sergiler; gerçekliğin insana ilişkin belli öğelerini ve insan türünün gelişmesini, günlük insanın günlük yaşam içersindeki düşünme eylemiyle başarabileceğinden daha yetkin ve derinliğine aydınlatabilmek, ancak bu bakış açısıyla olanaklıdır.

Bu gözlemler bizi «günlük insan» ile «nesnelleşmeye yönelik insan» arasındaki ilişkinin daha yakından incelenmesine götürmektedir. Bu konuda ilk önce belirtilmesi gereken nokta şudur: Burada söz konusu olan, bir içe dönüş, içselliğin tekyanlı yoğunlaştırılması değildir; yeni kuramlarda benimsenenin, savlananın tersine, durum lirik gibi bir türde bile böyledir. Bu aşamada dışlaşma ve dışlaşmanın özneye geri döndürülmesi konusunda daha önce yaptığımız açıklamaları

anımsatmalıyız. O açıklamalarda sanatta —yaşamda da olduğu gibi— öznelliğin zenginleştirilmesinin ve bu öznelliğe derinlik kazandırmanın yolunun, ancak dış dünya üzerinde kurulacak bir egemenlikten geçebileceği gösterilmişti. En içsel lirik, yalnızca —doğrudan doğruya— ruhsal durumları dile getiren lirik bile dış dünyaya ilişkin bir yansıtmaya, bir yansıya —bu yansı salt bir çıkış noktası, kimi zaman soyut biçimde yitip giden bir ufuk niteliğini taşısa bile— dayanmaksızın belli bir biçim içersinde belirginleşemez. Psikopatolojiden alınan «içedönüklük» (Introversion) terimi, yanıltıcıdır; ancak bu yanıltıcılık, yalnızca hasta insanın —aynı zamanda estetik anlamında ve alanında olmak üzere— salt normalin ne olduğunun anlaşılmasıyla açıklanabileceği, bunun tersinin düşünülemeyeceği olgusu gibi genel bir nedenden ötürü değildir. Söz konusu yanılgının ikinci temeli, estetiğin somut yapısında yatmaktadır. Lirik özne bir kendini beğenmişlik içersinde yalnızca kendini odak noktası alır göründüğünde, dış dünyayı sözcükleriyle açıkça, ya da kullandığı simgelerin her şeyi aşağı gören diliyle örtük biçimde dışladığını sandığında ve nihayet yalnızca kendi içselliğini gerçek ve özgün olarak tanıdığında bile bu, yine de —hiç kuşkusuz önemsiz olduğu söylenemeyecek— bir yüzeyden başka bir şey değildir. Bu görünüşün içeriğinde, özünde ve bundan ötürü de biçiminde, dış dünya ile arada varolan derin —ve doğal olarak çoğu kez olumsuz— bir bağıntı yatar. Bu bağıntı çoğu kez açıkça dile getirilmez ise de, içinde yaşanılan dönemin gerçek toplumsal dış dünyasına, o dönemin geçmişine ve geleceğine ilişkindir. Şiire görselliği ve derinliği ancak bu yoğunluk düzeyindeki bir bağıntılar dağarcığı kazandırabilir. Buna karşılık ruh hastalarında görülen gerçek içedönüklük, kişiliğin gerçeklikten sapması demektir; bu sapma kişi ile çevresi arasındaki bağları —«içedönük» lirikte olduğu gibi salt yazılı tartışma düzeyinde, ya da ütopik vb. olarak değil— eylemli olarak koparır ve içyaşamı tam bir sığlığa, boşluğa sürükler.

Burada durumu kuramsal açıdan kısaca açıklamak, soruların ve yanıtların hangi bakış açısından ortaya konduğunu göstermek için, lirik türde yansıtmanın özünü çözümlemeye yönelik bir girişimin, doğal olarak yine genel nitelikte, ayrıntılara inmeyen bir girişimin son tümcelerini aktarmak istiyorum. Lirik biçimin özgül yanı, bu biçim içersinde yansıtma sürecinin «sanatsal» bakımdan da süreç olarak belirginleşmesidir; biçimlendirilen gerçeklik karşımızda belli ölçüde yaratılış evresinde (status nascendi) gelişmeye başlamaktadır. Oysa epik ve dramatik biçimler —yine öznel diyalektiğin etkinliğini temel alarak— salt nesnel görüngü ve öz diyalektiğini, gerçekliğin yazın aracılığıyla yansıtılması yoluyla sergilerler. Epik ve dramatikte *natura naturata*[22] olarak, nesnel diyalektik devingenliği içersinde geliştirilen, lirikte karşımızda *natura naturans* konumunda görünmektedir.[23] Gelgelelim böylece, hiç kuşkusuz önemli olmakla birlikte, salt olumsuz yönde bir sınırlamaya gidilmiş olmaktadır. Çünkü tümüyle kendine dönük içselliğin, günlük insanın

---

[22] **Natura naturans,** Lâtincede «yaratıcı doğa» anlamına gelir; **yaratılmış doğa** olan **natura naturata** ise bundan doğar. Terimler ilk kez 13. yüzyılda yaşamış olan büyük İslâm düşünürü ve Aristoteles yorumcusu Muhammet İbni Rüşt'ün (Batı yazınındaki adıyla Averroes), Aristoteles'in Lâtince çevirisinde kullanılmıştır. Skolastik, **natura naturans** terimini Tanrıyı nitelendirirken kullanır. Spinoza, **natura naturans** teriminin çatısı altında doğayı **canlı bir bütün** olarak düşünür; bu canlı bütün, yaratıcı çabayla **natura naturata**'yı, yani **yaratılmış doğa**'yı, parçaları üretir. Schelling, **doğa felsefesinin konusu** olarak doğayı (yaratıcı özne olarak doğayı), **doğabilimin konusu** olarak doğadan (salt bilginin konusu, öğrenme çabalarının yöneldiği konu olarak doğa) ayırmak amacıyla **natura naturans** terimini kullanır. Schelling'e göre: «Bir üretim eylemi niteliğini taşıyan doğayı **natura naturans** (özne olarak doğa) diye adlandırırız; kuramların tümü «ürün olarak doğa»ya (**natura naturata**) değil, bu birinciye ilişkindir.» **(Ç.N.)**

[23] G. Lukacs: **Schicksalswende** (Yazgının Dönüm Noktası), Berlin 1956, s. 231.

temsilcisi ve insanın estetik alanın «nesnelleşmeye yönelik insan»ına dönüşmesinin temeli olma niteliğinin yadsınması, ancak bir koşulla yön belirleyici olabilir: Eğer gerçekleştirilen bu yadsıma, dünyaya bağlı oluşu, dünya kökenliliği yeniden sanatın dünya yaratmasının koşuluna dönüştürürse! İçedönüklüğe ilişkin ve moda olan övgüler, bir noktayı gözden kaçırmaktadır: İçedönüklüğü göklere çıkaranların amaçladıkları erek, başka deyişle insanın içselliğinin yoğunlaştırılması, gerçek, patolojik içedönüklük ile tam bir karşıtlık içersindedir. Buradaki karşıtlık, bu modern eğilimlerin nesnel olarak gelişmiş kapitalist düzenin belli toplumsal eğilimlerine karşı bir baş kaldırmadan temellenmelerinde yatmaktadır. Böylece bu içe dönüş, somut toplumsal kurumların ya da olguların yadsınmasını dile getirmektedir; durum, bu kurum ve olguların öznel bilinç düzeyinde içsellik ile dış dünya arasında varsayılan sonrasız ve insanlara özgü bir ilişki niteliğini taşıdığı gibi bir aldatmacaya dönüştürülüşünde de böyledir. Anlatımın gerçekten sanatsal nitelikteki yoğunluğuna erişilmesi, hakiki bir içselliğin estetik olarak dile getirilmesi, ancak bir koşulun yerine gelmesinden sonra olanaklıdır. Bu koşul da, gerçek dünyaya ilişkin olan ve içe dönüşe yol açan bu bağıntının —yanlış bir bilinç yoluyla da olsa— yapıt aracılığıyla yaşanabilir nitelik kazanmasıdır. Franz Kafka'nın çağdaşı olan yazarlara üstünlüğü, özellikle bu noktadan kaynaklanmaktadır.[24] Demek ki böyle durumlarda sanatsal öznelliğin temel bir özelliği olan içsellik ile, estetik bakımdan yanıltıcı nitelikte olan içedönüklük kavramı arasında hiçbir ilinti yoktur.

Şimdi eğer günlük insanın «nesnelleşmeye yönelik insan»a gerçek dönüşümünü ve günlük insanın sanat türlerinin

---

[24] G. Lukacs: **Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus** (Eleştirel Gerçekçiliğin Günümüzdeki Önemi), 1957, Werke, Band 4, **Essays über Realismus** (Gerçekçilik Üzerine Denemeler), Neuwied-Berlin 1971, s. 416 vd., 534 vd.

bağdaşık ortamı ile varolan üretici ilişkisini kavramak istersek, o zaman bir an için günlük yaşamın gözlemlerimize çıkış noktası yapmış olduğumuz olgularına dönmemiz ve estetik alanındaki durumla arada varolan benzerlikleri ve ayrılıkları daha yakından incelememiz gerekir. Günlük yaşamın söz konusu olguları üzerinde dururken, bilincin boyutlarının belli bir görüngünün görsel ya da işitsel izlenmesiyle sınırlanmasının güçlü bir yoğunlaşmaya bağlı bulunduğunu görmüştük. Böyle bir durumda ilgili kişinin tüm özellikleri, o ana kadarki tüm algıladıkları ve bilgi dağarcığına ekledikleri, bu tek edim içersinde odaklanmaktadır. Bunun amacı, bu ışık altında belirginleşen görüngünün güncel yapısı ile olabildiğince yetkin biçimde kavranmasının yanı sıra, eşzamanlı olarak ilgili kişinin deneyimler dizgesinde yerini almasının sağlanmasıdır. Bu tür edimlerin gerçekleştirilmesi ile, irdelemekte olduğumuz davranış arasında benzerlik olmadığı söylenemez hiç kuşkusuz; benzerlik, özellikle insanın tüm bağıntı olanaklarının bu bir ölçüde tekyanlı sayılabilecek dikkate bağımlı kılınması açısından söz konusudur. Burada daha büyük önem taşıyan ayrım ise şöyle özetlenebilir: Günlük yaşamda aranmakta olan görüngünün kavranışıyla birlikte günlük insanın normal yapısı yeniden geçerlilik kazanır; estetik alanında bağdaşık ortamın oluşturulması eylemi ise başlangıçta salt belirli olan, bundan ötürü de yalıtılmış bir nesneye yönelik değildir. Ayrıntıların günlük yaşamdaki normal duruma oranla çok daha yoğun düzeydeki algılanışı, hiçbir zaman görüngülerin yalıtılmasına dönüşmez; tersine, ayrıntı açıklığını ve önemini özellikle eğilim açısından çokyönlü nitelik taşıyan bir bağlam içersindeki yerinden kazanır. Öte yandan bu boyut daralması ve yoğunlaşma edimi sürekli, yinelenen bir edimdir. Başka deyişle, nesnelleşmeye yönelik insana özellikle uygun düşen davranış biçimi, kaynağını tüm yeteneklerin, duyumların, bilgilerin, deneyimlerin vb. belli bir sanat türünün bağdaşık

ortamında yoğunlaşmasında bulan davranış biçimidir. Demek ki günlük yaşamda günlük insan, güçlerini yaşamdaki değişik görevlere göre değişik biçimde kullandığında da (örneğin güçlerini yedekte tuttuğu zaman da) birliğini ve bütünlüğünü koruma eğilimindeyken, nesnelleşmeye yönelik insan yalnızca belli bir sanat türünün bağdaşık ortamıyla bağıntılı olarak işlev görmektedir. Böyle bir davranışın haklılığı, gerekçesini şu noktada bulmaktadır: İnsanın yaşamında yaptığı tüm bildirimlerde, kendini açığa vuruşlarında hesaplaşmak zorunda olduğu gerçeklik, sözü edilen davranışın yardımıyla şu çokyönlü ayrımlaşmış nitelik taşıyan uygulama uğruna yansıtılır; ancak dünya karşısında bu tür bir davranış ve tutuma geçiş, gerçekliğin yansıtılmasına yeni önemli özellikler ve bağlamlar kazandırır. Günlük yaşamdaki günlük insanın böyle bir davranış ve tutuma geçmeksizin söz konusu özelliklere ve bağlamlara erişebilmesi olanaksızdır.

Bağdaşık ortamın nesnelleşmeye yönelik insan aracılığıyla —ki nesnelleşmeye yönelik insan, bu bağdaşık ortama da yöneliktir— eriştiği bu verimlilik, kendini devingen bir çelişkiler dizisi içersinde gösterir; bu çelişkler bulunduğumuz noktada özne ile nesne arasındaki üretici ilişkiyi kurarlar. Çelişkilerden oluşan ilk bütün, bildiğimiz bir olgudur; ancak bu olgu burada karşımıza şimdiye dek taşıdığından daha somut bir biçim içersinde çıkmaktadır. Her bağdaşık ortam, kaynağını insanoğlunun temel bir gereksiniminde bulur. Bu gereksinim şöyle açıklanabilir: İnsanın nesnel olarak *bulduğu dünya*, aynı zamanda onun sevinç ve acılarının dünyasıdır; ama her şeyden önce çalıştığı, kendi iç yaşamını kurduğu, gerçeklerle hesaplaşarak onların üstesinden geldiği yer olan dünyadır; işte insanoğlu bu dünyayı belli ve önemli bir bakış açısından, günlük yaşamda gerçekleştirilebilecek olandan daha somut ve yakından, daha yoğun, derinliğine, kapsamlı ve ayrıntılı kavramayı, ona belli bir sorunsal açı-

sından yaklaşmayı gereksinir. Burada söz konusu olan sorunsal, insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtmanın yöntembilimsel açıdan derinine inemeyeceği, yanından geçip gitmek zorunda olduğu bir sorunsaldır. Bu açıklamalar doğal olarak insanların davranış türlerinin ortaklaşa karşılaştıkları gerçeklik karşısında, bu davranış türlerinin ayrımlaşmış olduğu bir düzeyi betimlemektedir. Ama biz, henüz ayrımlaşmanın söz konusu olmadığı büyü döneminde insanı estetik oluşturmaya iten, kendiliğinden nitelikteki eğilimleri daha önce anlatmış olduğumuzdan ve sanatın din ile olan bağıntısı ayrı bir bölümde ele alınacağından, bu düzeyi tarihsel açıdan burada daha çok irdelemek gereksizdir. Önemli olan, elde edilen yeni bakış açısından bu davranış biçimlerinin tarihin akışı içersinde varlıklarını koruma konusunda gösterdikleri büyük direnci ve yine bu davranış biçimlerinin yol açtığı bağdaşık ortamları vurgulamaktır.

Demek ki bağdaşık ortam, verimli bir çelişkinin doğumuna yol açmaktadır: Bir defa bu özne-nesne bağıntısı, gerçekliğin üstesinden gelinebilmesine yarayan çok güçlü bir araç olmaktadır. Örnekleri resim sanatından almayı sürdürmek için şöyle diyelim: Daha önce kimsenin algılamamış olduğu nesneler, bağıntılar, ilişkiler vb. görünür olmaktadır. Bu buluşların ağır ya da hızlı bir tempoyla insanların ortak varlığına dönüşmesi ise, insanlar bakımından içinde yaşadıkları ve etkin oldukları dünyaya geniş ve derin boyutlar kazandırmaktadır. Buluş yapma olanağı, kaynağını bu özne-nesne bağıntısında, dünyada olup bitenlerin izlediği belli bir yol üzerinde yoğunlaşmada, günlük insanın günlük yaşamda sürekli karşı karşıya, dahası boyunduruğunda bulunduğu ve dikkatin dağılmasına yol açan nedenlerin tümünün etkisiz kılınmasında bulur. Bu saptamayı örneklerle desteklemek gerekli değildir hiç kuşkusuz; Uyanış çağı döneminin insan bedeninin yapısına ve devinişine ilişkin buluş, 19. yüzyılın da ışık ve renk arasındaki bağıntı bakımından taşı-

dıkları önem, herkesçe bilinmektedir. Condivi'nin Michelangelo'ya ilişkin olarak söyledikleri, bu dönemlerin tükenmek bilmez sanatsal zenginliğini dile getirebilecek niteliktedir: «Binlerce figür çizmiş olmasına karşın, bunlar arasında birbirine benzeyen ikisini bulabilme olanağı yoktur. Kendisinden duyduğuma göre sanatçı, daha önce aynısını yapmadığına emin olmadan tek bir çizgi bile çekmez, yineleme durumunda ise, eğer oluşturduğu yapıt daha sonra kamuya tahsis edilecek ise, yaptığını silermiş.»[25]

Şimdi de bu ana değin yalnızca tek bir bakış açısından gözlemlediğimiz çelişkinin öteki yüzüne bir göz atalım. Söz konusu öteki yüz, doğrudan doğruya bağdaşık ortamın kendisinin iç yasal ilişkilerinde, bu ortamın yaratıcı bireyin istekleri ile hesaplaşma biçiminde dile gelir. Bu karşılıklı ilişkinin en yalın sonucunu biraz önce gözlemleme olanağını bulmuştuk. Gelgelelim yeni alanlar bulma yolundaki bu yüreklendirme, aynı zamanda verimli bir sınırlandırma anlamını da taşımaktadır. Bağdaşık ortamın içeriksel oylumunu, yalnızca bu ortamın salt duyusal dolaysızlığı ile sınırlamak isteyen kuramcılara, insanın kendi gerçekliğinin tümü ile kurabileceği bağıntıların, örneğin bir elmanın salt görsel, salt resim sanatı aracılığı ile yansıtılmasına ne büyük bir zenginlik kazandırabileceğinin gösterilmesi, elmanın resim sanatı aracılığıyla oluşturulan yansısının, bu sanatın sınırlarını hiç aşmaksızın, insanın toplumsal-tarihsel nitelik taşıyan, dünya görüşü ile ilgili önemli durumlarını ve insanın bu durumlar karşısında aldığı tutumu sergileyebileceğinin anlatılması zorunludur. Ancak günlük insanın yaşamının çokyönlü içeriğinin, insanoğlunun bağdaşık ortamın yasalarıyla sıkı sıkıya çevrili anlatım dünyasına akışı, bağdaşık ortam tarafından aynı zamanda hem kolaylaştırılır, hem de belli

---

[25] A. Condivi: **Das Leben Michelangelos** (Michelangelo'nun Yaşamı), Kapitel 58.

sınırlar içersine sokulur. Gelişme süreci boyunca bu sınırlar genişler, bir zamanlar sezgi yoluyla bile algılanmamış olanlar, ya da çok çok birtakım hece kalıpları içinde söylenebilmiş olanlar, bu kez düzgün sözcüklere dönüşür; ama bütün bunlar sınırların ne varlığına, ne de onların sanatsal içerik, sanat yapıtının genişliği ve derinliği üzerindeki destekleyici etkisine son verir. Gerçek yeteneğin kaynağını insanın genelleştirilmiş tek tek özelliklerinde (ve bu özelliklerin bireşiminde) aramak, yeteneğe ilişkin olarak yapılacak saptamanın yanlış olmasına yol açar. Oysa gerçek yetenek, nesnelleşmeye yönelik insanın kendi bağdaşık ortamı ile doğru bağıntı kurabilmesidir; kendini dile getirebilme uğrunda savaşım veren bütünsel yaşam içeriğinin seçiminde yansıtılacak olanı ve bunun yansıtılma biçimini saptarken, içeriği ve biçimi, özellikle bu bağdaşık ortamı kendi somut biçimine temel almaya elverişli olanı bulmaktır.

III. Bağdaşık Ortam ve Estetik Alanının Çokçuluğu[26]

Buraya değin, estetik yansıtmanın hangi yönde bilimsel yansıtma ile olan ortak yanından —ki bu ortak yanın uygulamadaki yerini de belirtmiştik— uzaklaştığını görme olanağını bulduk. Bu noktada beliren ayrımın önemi, bilimsel yansıtmanın son çözümlemede tekçi (monist) nitelik taşıyan eğiliminin (bu durum, eğilim açısından bir bütün oluşturma, son çözümlemede ise bilimlerin tümünün arasında bir bağlam oluşması biçiminde kendini göstermektedir) tersine, estetik yansıtmanın özü açısından çokçu nitelikte olmasında yatmaktadır. Bu özyapı, her yapıtın *kendi kendisiyle başbaşalığında* doruk noktasına varır; bir sanat yapıtının düzgü

---

[26] **Çokçuluk** (Pluralitaet), gerçekliğin açıklanmasında temelde birden çok ilkenin bulunduğunu benimseyen öğretidir. Ayrıntılı açıklama için bu cildin kavramlar dizinine bakınız. **(Ç.N.)**

koyucu (normatif) etkisi için başkaca hiçbir yapıt bir yardım sağlayamaz ve bir tamamlayıcı olamaz. Bundan ötürü de, daha önce gördüğümüz gibi, o daha kapsamlı olan kategoriler dizgesi, yani şimdi irdelemekte olduğumuz çokçuluğun bağdaşık ortamı, özellikle estetik bakımdan bağımsız olan sanat türlerine bağımlıdır. Böylece karşımıza estetik alanının temel nitelik taşıyan çelişkisi çıkmaktadır: Sanat yapıtlarının gerek içerik, gerekse biçim açısından tekyanlı nitelik taşıyan oluşturuluşları (gerçekliğin bütünselliğinden alınma bir parçanın, bir kesitin, somut bir bağdaşık ortamın «tekyanlı» bakış açısından biçimlenmesi) zorunlu olarak tamamlanmış bir bütünü, bir «dünya»yı temsil etme istemini ileri sürmekte, bu istemi de gerçekleştirmektedirler. Bu çelişkinin gerçekten giderilebilmesinin yolu ise —yine bir çelişki olmak üzere— sanat yapıtlarının dünyaya ilişkin yaşantıları uyandırıcı özyapısından geçmektedir. Bu özyapı içersinde her estetik oluşumun biçimsel yetkinliği, kendi kendisiyle başbaşalığı, insan soyu bakımından dünyaya ilişkin bir gözlemin, insanlığın özbilincinin taşıyıcısı olmaktadır. Bu sorunlar bundan önce incelenmiş olup, ilerde daha da somutlaştırılmaları gerekecektir. Bulunduğumuz noktada söz konusu sorunlara kısaca değinmiş olmamızın nedeni, bağdaşık ortamın kavramsal bakımdan somutlaştırılmasının doğru bir bakış açısından görülmesini sağlamaktır.

Eğer sanat yapıtının, kaynağını bağdaşık ortamın bakış açısında bulan önemli saptamalardan oluşan yoğun bir bütün olduğu savı benimsenecekse, o zaman yapılması kesinlikle zorunlu olan şey, birbirleri üzerindeki karmaşık etkileri yaşamda zorunluluğun eğilim çizgisini oluşturan tüm rastlantısal, yüzeysel, gelip geçici nitelikteki bağlamları gerçekliğin estetik yoldan oluşturulan, yoğun bütünselliğe yönelik yansısından uzaklaştırmaktır. Ancak bu vurgulama ve bu uzaklaştırma eylemi gerek biçim, gerekse içerik bakımından sınırlı, yalıtılmış estetik oluşumu bir «dünya»ya dönüştüre-

bilir. Sanat bu ilkeleri biraz önce ele alınan belirleme ve yadsıma sorununa uyguladığında, estetik alanda gerçekleştirilen ve nitel açıdan yeni olan öğeye ilişkin bulunan yoğunlaştırma, yaşam karşısında çok açık ve kesin biçimde belirginleşmektedir. Varolan her yadsımanın (Negation) diyalektik bakımdan biçimlenen olumlamalara[27] önemli ölçüde bağlı olması, bu olumlamaların yadsımasından başka bir şey olmaması, yalnızca önemli etken ve öğelerden oluşma bir dizgenin doğumuna yol açar; bu dizgeye ilke olarak yaşamda rastlanılamaz, ama buna karşın yaşama ilişkin en önemli anlatım, bu dizgenin içinde yer alır. Yeri gelmişken şunu da belirtelim: Estetik yansıtmanın mekanik bir fotokopi ile özdeş olamayacağı burada bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Yukarda anlattığımız duruma en belirgin olarak müzikte rastlanır. Tonların birbiriyle olan bağıntısı, yadsımanın her somut belirlenimin kendi kendini yadsıması olması, temelini yalnızca bu ilkede bulabilir. Eğer müzik alanında yalnızca önemli olanın tartışmasız egemenliği, yalnızca ve yalnızca önem taşıyan öğeler arasında bağıntı kurulması durumu son bulsa, o zaman müziğin salt bir gürültü düzeyine inmesi kaçınılmaz olurdu. Hegel'in, Herakleitos'un diyalektiğini irdelerken ve bu diyalektiğe yapılan itirazları yanıtlarken müzikteki uyumun özüne baş vurması, bir rastlantı değildir. Hegel, Platon'un *Sempozyum*'unun kişilerinden biri olan *Eryximachos'un*,[28] uyumu (Harmonie) yadsımadan ve çeliş-

---

[27] **Yadsıma** (Negation) ve **olumlama** (Bejahung) terimleri, Hegel'in diyalektik mantığının ana terimleridir. Her düşüncenin ve her varlığın kendini ortaya koyması, kendini olumlaması anlamını taşır; böyle bir düşüncenin ve varlığın çabası artık kendi varlığını koruma, kendi kendisiyle aynı kalma ereğine yöneliktir. Ama öte yandan her düşünce ve varlık, sürekli olarak kendi karşıtıyla yadsınır ve değişir. Bu süreç onların **olumsuz yanlarını** ortadan kaldırırken, **olumlu yanlarını** da geliştirir. **(Ç.N.)**

[28] **Eryximachos:** Yalnızca Platon'da raslanan, özellikle **Sempozyum** adlı yapıtta adı geçen bir doktor. Yine yalnızca Platon'da

kiden yoksun sığ bir bağdaşıklık (birtürdenlik) sayan görüşüne karşı şunları söyler: «Bir tonun yinelenmesi gibi yalın bir eylem, uyum demek değildir. Uyumdan söz edebilmek için ayrım bulunmalıdır; önemli ve gerçek bir ayrım bulunmalıdır. Uyum, mutlak anlamda oluş'u,[29] değişme sürecini dile getirir, yoksa ansızın bambaşka bir şey oluverme anlamını taşımaz. Önemli olan nokta şudur: Değişik olan, özel, kendine özgü nitelik taşıyan her şey, bir ötekinden farklıdır — ama soyut bir *ötekinden* değil, kendi *öteki* durumundan farklıdır; bir şey, ancak kavramının çatısı altında kendinde nitelikte bir *öteki* yer almıyorsa, o şeydir...Tonlar bakımından da durum böyledir; tonların farklı olması gerekir, ama bu farklılık, onların uzlaşabilmelerini de önlemeyecek nitelikte olmalıdır. Uyumun varlığı, renklerin uyumunda olduğu gibi, belli bir karşıtlığın varlığını gerektirir.»[30]

Bu sorunun kendi olumsuzluğuna vardırılana değin uç bir noktaya götürülmesinin neredeyse abartma sayılabilecek bir vurgulama olduğu, belli bir anlamda olmak üzere, söylenebilir hiç kuşkusuz. Üstelik bu, sözcüğün tam anlamıyla doğru da olur. Ancak burada söz konusu olan, gerçekten etkin eğilimlerin vurgulanmasıdır. Bilimsel yansıtmada nasıl —ki bu da Hegel'in önemli buluşlarından biridir— yalın ayrımdan çelişkiye ve karşıtlığa doğru sürekli bir yükseliş varsa (nitel bakımdan arada bu çizgiden ayrılmalar olması, durumu değiştirmez), estetikte de ayırtıdan, küçük farklar-

---

adı geçen doktor Akumes'in oğlu ve Phaidros'un arkadaşı. Platon'un diyalogundaki konuşmacılardan biri olan **Eryximachos**, hep yüzeyde kalan bir bilim adamı rolündedir; bundan ötürü de hep çevresindekilerce alaya alınır. (Ç.N.)

29 «Oluş» (Werden) kavramı, burada gerçekliğin değişim içersinde olan öz belirtisini, değişmez olan, olmuş bitmiş varlıkla karşıtlık içinde, yaşamın oluşma, gerçekleşme, kendini tamamlama niteliğini dile getirmektedir. (Ç.N.)

30 Hegel: **Geschichte der Philosophie** (Felsefe Tarihi), Werke, Band XIII, s. 308; 18, 327.

dan karşıtlığa (kontrasta) doğru yükselen böyle bir çizgi bulunmaktadır. Bu durumda en birbirine karşıt olanların bile yoğun bir birliktelik oluşturduklarına ilişkin saptama, şu anda incelediğimiz sorun bakımından birbirlerinden uzaklıkları karşıtlık ölçüsüne varmayanların da sonunda bir bağdaşıklık (birtürdenlik) oluşturduklarını ortaya koymaktadır. Burada sanat alanındaki her türlü yaratma eylemine ilişkin tümel bir ilkenin söz konusu olduğunu bildiğim kadarıyla ilk kez ileri süren, genç yaşta ölen dostum Leo Popper'dır. Popper, Baba Pieter Brueghel'in[31] yaratış sürecinin çözümlemesini yaparken, sert cisimsellikle havanın birlikte etkin oluşlarından söz eder: «Bu etkinlik hem cisimle dünyanın ilişkisini keser, onu dünyaya kapatır...hem de cismi alabildiğine derin bir birlikteliğe, dünya ile bir birlikteliğe götürür. Ama bu cisimler, havayı kendi yapılarına katıp bu yapı içersinde öğütmek için harcadıkları güçle, aynı zamanda birbirlerini de çekmişler, kendi yapılarına katıp öğütmüşler, bu eylemi yinelemişlerdir; öyle ki, sonunda sanki tek bir maddeye dönüşerek bir benzerlik, hısımlık ilişkisine girmişlerdir. Artık çiçekte sudan, suda yoldan, maden filizlerinde gökyüzünden bir parça vardır ve içlerinde bir teki de yoktur ki sanki ötekilerin tümünden oluşmuş gibi olmasın. Bu resim sanatının anamaddesi (Urstoff) işte böyle ortaya çıkmıştır: Tümüyle bağdaşık yapıda, tümüyle nesnelerden oluşma, ama son çözümlemede ressamın kendisini oluşturan maddenin bir parçası niteliğini taşımaktadır. Eskiden bu yana her resim sanatında her biri ayrı ağırlıkta olan çeşitli maddelerin yerine, özgül bir ağırlık taşıyan, tekdüze nitelikte bir gereç, hafif ya da ağır bir madde kullanılmıştır. Bu maddeye, Tan-

[31] Baba Pieter Brueghel (Bruegel ya da Breughel diye de yazılır) (1525/30-1569), 16. yüzyılda, özellikle manzara resimleriyle ün kazanmış büyük ressamlardandır. Aynı adı taşıyan ve yine ressam olan oğlu Pieter Brueghel'den (1564-1638) ayırmak için, sanatçılar Brueghel I. ve Brueghel II. diye de gösterilirler. (Ç.N.)

rının ayırdığını birleştirmek gibi gizemci bir işlev yüklenmiştir. Söz konusu madde, güzel olduğu zaman bu işlevi tam anlamıyla yerine getirebilmiş, bir 'ana-hamur' niteliğiyle tüm maddeleri dile getirebilmiştir.»[32]

Leo Popper, bu yazdıkları ile sanatın bir temel olgusunu doğru ve somut biçimde tanımlamış olmaktadır. Çünkü —daha sonra bu konuya yine döndüğümüzde göreceğimiz gibi— bu «ana-hamur» içersinde maddeye ilişkin ayrımların gerek yönelim, gerekse sonuç bakımından iz bırakmaksızın silinip gitmesinin söz konusu olmadığı kuşkusuzdur. Gerçekte bunun tam tersi bir durumla karşı karşıya bulunmaktayız: Buradaki tam bağdaşıklık, karşıtlığa değin varan ayrımları ortadan kaldırmamakta, tersine yaşamda birbirine en yabancı görünenler arasındaki alabildiğine derin yakınlığı ve birlikteliği elle tutulur gözle görülür somutlukta sergilemekte, böylece de trajik dramatizme varana değin bir yapıt içersinde oluşturulmuş tüm bağıntılar için ortak bir atmosfer yaratmaktadır; bu atmosfer nesneleri yalnız yüzeysel olarak sarmayıp, onların başka türlü değil de, taşıdıkları yapıya sahip oluşlarına, özlerine ilişkin yazgıyı gözler önüne sermektedir. Doruktaki birlik ve doruktaki farklılık arasındaki bu gerilimi açığa vuran sanat, en büyük ve en gerçek sanattır; bu açığa vurma eylemi sırasında ayrı ayrı noktalara yönelen gelişmenin son çözümlemede taşıdığı bağdaşıklığın ayakta tutulması, sanatsal açıdan baskın olan etkeni oluşturmaktadır. Shakespeare'in dünyasının düşünülebilecek en değişik insanlardan yana taşıdığı zenginlik, hep anlatılagelir. Gelgelelim eğer bu çeşitliliğin ardında bir bağdaşıklık (birtürdenlik) saydam olarak belirginleşmeseydi, Shakespeare'in trajik yanının derinliğini tasarımlayabilmek düşünülemezdi;

---

[32] Leo Popper: **Pieter Brueghel der Aeltere, Kunst und Künstler** (Baba Pieter Brueghel, Sanatçı ve Sanatı), Jg. VIII. Berlin 1910, s. 600.

buradaki bağdaşıklık, Othello, Desdemona ve Jago karşıtlığından bir uyum, parçalanması olanaksız bir bütün yaratan bağdaşıklıktır. Sonsuz çeşitliliğin bağdaşıklığı olan bu bağdaşıklık, gerçekliğin bilgi doğrultusunda yansıtılması içersindeki bir birlik ve bütünlüğü, çeşitli'nin birlik ve bütünlüğünü estetik olarak karşılar.

Böylece doğan birlik —insan bilincinin tanıdığı en içten ve organik nitelik taşıyan birlik—, kendi başına ele alındığında çelişki dolu bir özyapı taşıyan, birbirini dışlayan karşıtlıklarla dolu olan ve bu karşıtlıkların varlığına son vermeyen bir birliktir. Söz konusu birliğin nesnel yapısının kaçınılmaz sonucu olarak birliği oluşturan öznel-yaratıcı süreç de çelişkili olmak zorundadır. Çelişkililiğin bu öznel yanı, özellikle sanat türünün (sanat yapıtının) ortamının bağdaşıklığında çok açık biçimde ortaya çıkar. Biraz önce Brueghel'in yaratma sürecinin sonucuna ilişkin olarak Leo Popper'ın verdiği yetkin tanımlamadan alıntı yapmıştık. Popper, bu sonucun —Brueghel'in büyük sanatsal bilincine karşın— sanatçının ereği olamayacağını, tersine bu ereğe varma çabalarının başarısızlığa uğramasıyla ortaya çıktığını açıkça saptamıştır. Popper, yine çok doğru olarak şunları yazar: «Ressamın yapmayı düşündüğü, tam tersiydi; tek tek maddelerin tümüne özgür bir yaklaşımı amaçlamıştı sanatçı. Saçların, karın, kadifenin ve tahtanın büyük bir sevgiyle ve oldukları gibi kavrandıklarına, tek tek tümünün hakkını verebilmek amacıyla her şeyin yapıldığına tanık oluyoruz. Ama eşzamanlı olarak bütün bu çabaların boşa çıktığına da tanık oluyoruz. Çünkü bir yandan hava, öte yandan sanatçının kendi gereçleri, yani renkler, son farkları da boğan bir birlik yaratmaktadır.» Böylece bu resim sanatının büyüklüğü, giderilmesi olanaksız bir çelişkiden kaynaklanmış olmaktadır. Leo Popper, sonunda oluşan birliğe ilişkin ilkeyi doğru olarak şöyle özetlemektedir: «Eğer ressam, her şeyin özünü yansıtmak gibi umutsuz bir amaç gütmeseydi, böyle bir sonuca var-

ması söz konusu olamazdı.»[33] Brueghel olayı, hiç kuşkusuz kendine özgü nitelik taşıyan özel bir durumdur. Bu nedenle bu olaydan edinilen saptamaları olduğu gibi başka büyük sanatçılara, onların yönelimleriyle gerçekleştirdikleri yapıtlar arasındaki bağıntıya uygulamaktan daha yanıltıcı bir davranış düşünülemez. Özne ile dünya ve sanat arasındaki ilişkiler, çokyönlü nitelik taşır. Bu ilişkilerde, salt tikellikten insan türünün özbilincine uzanan bir çizgi üzerinde düzey farkları bulunmaktadır. Sanatlar ilke olarak çokçu nitelik taşırlar; bu çokçuluk yalnızca biçime ya da gerece, maddeye ilişkin değildir; bu sayılanların özgül yasal düzenliliklerinden ayrılması olanaksız olmakla birlikte, sözü edilen çokçuluk aynı zamanda sanatsal içeriğin, dünya görüşünün, biçimin çokçuluğu olarak da etkindir. Her sanatsal oluşturma kendi tarihsel oluş'unu ve bu oluş'un insan soyunun gelişmesi bakımından taşıdığı önemi yapıtı tamamlama eyleminin içine alır; bu nedenle her sanatsal oluşturma tarihsel-toplumsal kökenlere dayanır. İşte bütün bu sayılanlardan ötürü her önemli yapıtın içersinde belli —ve her defasında en önemli— karşıtlıklardan oluşma, kendine özgü ve biriciklik niteliğini taşıyan bir bütün doğar. Buraya değin yapılan açıklamalar, bir noktayı açıkça ortaya koymaktadır: Sanatsal ve bireşime yönelik ilke, başka deyişle —varlığı koruma ve daha yüksek bir düzeye getirme anlamında da olmak üzere— çelişkilerin oluşturduğu bu birlik ve çelişkilerin ortadan kalkışı, yani tek tek sanat türlerinin bağdaşık ortamı, tek tek yapıtların kişisel niteliğinde dile gelmek zorundadır.

Bu durumda, estetik alanın sınırsız çokçuluğu ortaya çıkmaktadır. Alanın tümü açısından genel kuralların varolmadığını söylemek istemiyoruz hiç kuşkusuz böyle demekle; ancak bu kurallar bir sanat türüne, dahası yapıtta madde-

[33] Leo Popper: **a.g.y.**, s. 600 vd.

leşmiş bir bireyselliğe uygulandığında, bu çokçu özyapı her zaman temel alınmak gerekir. Aynı durum, şimdi yaratıcı öznellikle bağdaşık ortam arasında bağıntı kurarken de söz konusudur. Biz de Leo Popper'i izleyerek amaçlanan ile erişilen arasındaki ikiliğe dikkati çekmiştik; bu ikilik, sanat alanındaki her yaratışın genel görüngüsü niteliğindedir. Bu görüngü içersinde sanat türlerinin (sanatın) nesnelliği, nesnel yasal düzenliliği, bireysel istenç karşısında geçerlilik kazanır. Bunun tersi olan durum, başka deyişle bir çabanın —insancıl açıdan, ahlâk, toplum vb. açısından ne denli yüce ve saygın bir nitelik taşırsa taşısın— sanata karşı özünden ya da sanata karşı bileşkelerinden ötürü bir şey yarattığı, tümüyle ya da kısmen estetiğin alanı dışında kalan bir şey yarattığı her yerde sözcüğün tam anlamıyla bir başarısızlığın varolduğu, genellikle bilinen bir olgudur. Böyle bir durumda da söz konusu olan, yaratıcı öznellikle sanat türünün (sanatın) yasaları arasındaki bağıntıdır. Ama burada estetik nesnellik ile, zayıf yetenek, yanlış yönelimler vb. arasında yalın bir ilişki doğmaktadır; bundan ötürü de yukarda sözü edilen yanlış edimlerle günlük yaşamın ve bilimin edimleri arasında ilke olarak bir ayrım bulunmamaktadır. Oysa ele aldığımız ilk olayda durum başkadır. Hegel'in inceden inceye çözümlemesini yaptığı durum, yani insanların toplumsal-tarihsel eylemlerinin, bilinçli olarak amaçlanandan farklı, çoğu kez de nitel bakımdan daha yüksek düzeyde sonuç verdiği olgusu, genellikle bilinen bir olgudur; bu ilişkinin temelinde toplumsal oluş'un nesnel yasalarının bulunması da doğaldır. Demek ki soyut olarak bakıldıkta estetiğin payına özel bir yer düşmemektedir. Gelgelelim özne bakımından ortaya önemsiz sayılamayacak bir ayrım çıkmakta, başka deyişle bu noktada etkinlik kazanan, Hegel'in «mantık hilesi» diye adlandırdığı olgu, her zaman öznelliğin arınması ve düzeyinin yükselmesi sonucunu doğurmaktadır; bu durum, yaşamın buna koşut dışlaşmalarında hiçbir şekilde

olayın özü içersinde yer almaz. Ama tarihsel bakımdan rastlantısal olarak ve kuraldışı nitelikte olmak üzere, böyle bir durumla hiç kuşkusuz karşılaşılabilir.

Yukarda sözü edilen daha yüksek düzeye varış, her şeyden önce kişiliğin salt tikel olanı üzerinden sıyırıp atmasını dile getirir; ama bu, böylelikle kişisel olanı aşma yoluna girildiği anlamını taşımaz. Tersine bu tikel nitelikteki gelgeç isteklerin[34] ortadan kalkması, bireyselliğin özünü daha somut biçimde ortaya çıkarmaktadır. Böylece başlayan ve önyargıların, alışkanlığa dönüşmüş duyguların, insanın ancak sonuna değin götürme isteğinden yoksun olduğu zaman besleyebileceği türden düşünce ve duyumların vb. bir yana bırakılmasına yönelik olan süreç, kaynağını bağdaşık ortamın yarım şeylere, donmuş kalıplara karşı çıkışında bulur. Bağdaşık ortam içersinde sağlıklı olan gelişir, önceden tasarımlanması olanaksız bir yoğunluk düzeyine ulaşır; hastalıklı olan ise ölür, yitip gider. Ancak bütün bunlar, ben ile ben'e yabancı dış dünya arasında bir çatışma olarak alınmamalıdır. Yaratıcı ortam ile bağdaşık ortam arasında karşılıklı bir ilişkinin kurulması, çekişmenin, bu ortam karşısında amaçlanan belli bir şeyi gerçekleştirmeye ilişkin yeteneksizliğin, doğrudan doğruya kişiliğin içersinde yer alan daha derin ve kapsamlı bir kesite bir yönelimi içermesi koşuluna bağlıdır. Amaç ve sonuç diyalektiği, yaratıcı bireyselliğin çelişkilerle dalgalanan ve yükselmeye yönelik deviniminin kendisidir; durum, biraz önce verilen Brueghel gibi önemli bir örnek açısından da böyledir. Brueghel, nesnelliği gerçek anlamda kavramanın yüksek düzeydeki bir değişkesini amaçlamıştır; sanatçının bu amaca erişme çabalarında başarısızlığa uğraması ise, resim sanatının dünya görüşü dile getirme açısından erişebileceği en derin an-

---

[34] Gelgeç istek (Velleitaet): İstenci etkileyebilecek güçte olmayan, gelip geçici isteme. **(Ç.N.)**

latıma ilişkin ender bir örneğin oluşmasına yol açmıştır. Bu örnek, dünyanın insanla bağıntılı, buna karşın nesnel nitelikte, temelini nesnelerde bulan bütünlüğünün oluşturduğu örnektir. Bu bütün içersinde, görünüşteki-gerçeklik içersinde alacalı ve rastlantısal olan ne varsa, varlığını korur; buradaki gerçekliğin yine burada sözü edilen bütünlük uğruna ruhla yoğrulup, Rembrandt'ta olduğu gibi ruhsal-içgüdüsel bir maddenin yoğunluk düzeyine gelmesi şart değildir. Ama buna karşın buradaki bütünlük bir ilk, bir başlangıç, ya da salt yüzeyi yansıtan bir görüntü olmayıp, en önemli, en öz nitelikteki güçlerin ve bağıntıların yüzeyleşmesidir; Rembrandt'ın en derin ve korkunç tragedyalarından oluşma sonsuz zincirini insanlığın davasına dönüştürdüğü gibi, söz konusu güçler ve bağıntılar da saf yaşam sevincini böyle bir davaya dönüştürebilir.

Gözlemlediğimiz yukarıya yönelik devinim, bizi etkinlik gösteren yapıta götürmektedir. Ancak bu devinimin anlamlı biçimde kavranabilmesi, yapıtın gerek kendisinin, gerekse etkisinin insan çabalarının bütünselliği içersinde ve insanlığın gelişme çizgisi üzerinde anlamlı bir yer almasına bağlıdır. Yapılmakta olan bu gözlemler sırasında bu durum sürekli olarak şart koşulmakta, bir olgu olarak saptanıp tanınmakta, aynı zamanda da düşünce alanında —yine sürekli olmak üzere— tanıtlanmasına çalışılmaktadır. Bundan ötürü yine asıl sorun olan bağdaşık ortam sorununa dönebiliriz. Ancak bu kez bağdaşık ortama öznel çabaların ereği ve bu çabaların iç diyalektiğinin konusu olarak değil, onun —hangi yollardan olursa olsun— eriştiği tam ya da kısmi yetkinliklerinin nasıl etkinlik gösterdiğine bakacağız. Burada her yapıtın temelinde yatan bağdaşık ortamın varlığından ve işlevinden yola çıkarak bağdaşık ortamın özünü, çok genel anlamda olmak üzere, saptamak istersek, yöneltme ve yönetme (leiten) kavramlarına varırız. Bir sanat yapıtının sanat yapıtı olarak tanınması, izleyiciyi kendisini özümsemeye yö-

neltme olanağını sürekli içermesine bağlıdır. Yakın geçmişin onyıllarında görülen sanat-sanat-içindir-eğilimlerinde belirginleşen tutum ise, yapıtların nesnel olarak varolan «güzelliğini» (estetik yapısını) her türlü etkiden bağımsız ortaya koymaktır. Bu tutumun ardında çağdaş ortalama yargılara ilişkin —öznel açıdan ileri ölçüde anlaşılabilir, dahası haklı— bir yadsıma yatmaktadır: Michelangelo'nun ya da Beethoven'in büyüklüğü, dar görüşlü, tutucu X ya da Y'nin yargısına bağımlı olmamalıdır. Bu tür duygular ne denli haklı olurlarsa olsunlar, gerekçeleri yetersiz benzeşimlerden temellenen duygulardır. Çünkü bu türden düşünceler, bilincinde olmaksızın bilimsel doğrulukların örneğinden esinlenmektedirler. Buna karşılık örneğin Kopernikus'un kuramının doğruluğunun, bu kuramın benimsenip benimsenmediği, ya da ne zaman benimsenmiş olduğu sorularından bağımsız olduğu söylendiğinde, bununla nesnel olarak dile getirilmek istenen şudur: İnsanlar bu olguyu algılasınlar ya da algılamasınlar, benimsesinler ya da yadsısınlar, dünya güneşin çevresinde gerçekten dönmektedir. Gelgelelim estetik alanında nesnelliğe gerekçe bulma çabalarının bu kanıtlardan yararlanabilmesi olanaksızdır. Şöyle diyebiliriz bir örnek vermek istersek: Tizian'ın bir Venüs'ü ile bu Venüs'te yansıtılan gerçeklik arasındaki bağıntı, Kopernikus örneğindeki yansı ile özgün arasındaki bağıntıyla karşılaştırılamaz. Bu kuram bilimsel olarak doğrudur, çünkü çok yaklaşık olarak bir *kendinde* varolanı bir *bizimiçin* varolana dönüştürmüştür. Birinci kuram ise estetik ilkelerin gerçekleştirilmesi niteliğindedir, çünkü burada gerçekliğin yansıtılış biçimi, sanatsal kurallardan oluşan bütünsel niteliğiyle, bu durumda insanlığın gelişmesi bakımından önem taşıyan kurallar bütününün aslına bağlı bir yansısını vermektedir; yine burada estetik ilkelerin gerçekleştirilmesi söz konusudur, çünkü bu tür bir yansıtma ilke olarak insanda bu tür bir bütünselliği uyandırmaya elverişlidir. Demek ki bilimsel nesnellik, temelini

kendindeliğin bilinçten bağımsızlığında bulurken, estetik nesnellik kavramsal olarak da insandan ve insanın düşüncelerinden, duygularından vb. ayrılamamaktadır. Bu bağlılık içersinde dar görüşlü X'in ya da Y'nin düşünce ve beğenilerinin yön veren öğe olmadığını, bu bağlılığın daha çok insanlığın özbilinci niteliğiyle nesnelliğini dile getirdiğini genel çizgileriyle bilmekteyiz.

Bundan ötürü estetik alanda anlatıma ilişkin nasıl sorusu, bilim alanındakinden nitel olarak farklı bir önem taşır. Bizimiçinliğin açıklanmasının burada da açık seçik ya da karışık, ince ya da kaba vb. olabileceğini, buna göre de yeni düşüncelerin yayılmasını çabuklaştırabileceğini, önleyebileceğini ya da geciktirebileceğini kimse yadsıyamaz. Ancak zamanımızda sık sık —bu kez içerikten yoksun bir duygusal mutluluğa karşı çıkış olmak üzere— yapıldığı gibi, estetik ile bir benzeşim görmek, burada yanıltıcı olur. Romantik akımda ya da 19. yüzyılın sonunda bilimin ve felsefenin estetikleştirilmesi, birbirine tam anlamıyla karşıt nedenlere dayanmakla birlikte, her iki alandaki estetikleştirme çabalarının ortak yönü, asıl sorunun yanından geçip gitmeleridir. Bugün egemen olan görüşü Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Araç* adlı yapıtında şöyle dile getirmektedir: «Bugün sağın bilimlere ilişkin bir estetik yazma olanağı bile vardır. Daha XVI. yüzyılda Galilei, belli formüllerin zerafetinden ve deneylerin esprisinden söz etmiştir. Einstein, güzellik duyusuna buluşlara yol açıcı işlev tanır; atom fizikçisi R. Oppenheimer ise 'kendine özgü bir güzellik taşıyan ve insanın yeryüzündeki konumuna uygun görünen' bilimsel tutumu över.»[35] Bu tür bir benzeştirme estetik alandaki içerik-biçim bağıntısını gerçekliğinden saptırdığı için karışıklıklara yol açar. Çünkü böyle bir benzeştirme işlemi sonuna değin tu-

[35] B. Brecht: **Versuche Heft 12,** Berlin 1953, s. 110; **Schriften zum Theater 7** (Tiyatro Üzerine Yazılar), Frankfurt 1964, s. 9.

tarlı biçimde götürüldüğünde —Brecht, olgunluk döneminin sanatsal uygulamalarında bunu yapmaktan neyse ki çoğu kez kaçınmıştır—, sanatsal içeriği öz bakımından biçimlenmiş anlatımdan bağımsız olarak alan, böylece de biçimin işlevini gerçekten yararlı, ama olsa olsa ikinci derecede bir öğeye indirgeyen bir anlayışın oluşması gerekir. Oysa sanatsal anlatımın estetik içerikten ayrılamayacağı açıktır. Brecht'in uygulaması da esas olarak bu yöndedir. Bu estetik içeriğin, Goethe ya da Schiller'in felsefe içerikli şiirlerinde, Rembrandt'ın son döneminin resim sanatında vb. olduğu gibi, derin düşünsel nitelik taşıdığı yerlerde bile —estetik anlamda— böyle bir ayırımı gerçekleştirebilmemiz olanaksızdır. Çünkü bu türden estetik oluşumlara düşünsel derinliğini, doğrudan doğruya o şiirlerde kullanılan sözcükler, resimlerdeki ışık ve gölge koşulları kazandırmaktadır. Bu yapıtlarda bir sözcük dizisinin değiştirilmesi, anlamdaki bir ayrıntının kaydırılması, derinliği bayağılığa dönüştürmeye yeter. Galilei'nin ya da Einstein'ın kuramlarının içeriğinin dile getirilişindeki açıklık ve kesinliğin azlığı ya da çokluğu, türetmelerindeki yalınlık ya da karışıklık yüzünden bir şey kazanması ya da yitirmesi, bütün bu durumlardan ötürü söz konusu içeriğin bilinçten bağımsız, kendinde nitelikte varolan olguya yaklaşıklık derecesinin değişikliğe uğramasına bağlıdır. Oysa bir estetik oluşumun içeriği —düşünsel nitelikte olsa bile— yalnızca kendindeye ilişkin böyle bir bağıntıdan ibaret değildir; söz konusu bağıntının, içeriğin bütünselliğinin önemli bir etkenini oluşturmasına karşın, durum böyledir. Bir estetik oluşumun içeriği aynı zamanda ve yukardaki tümcedeki bağlamdan ayrılması olanaksız biçimde olmak üzere, bu yansıtma bütününe ilişkin bir tutum oluşturur. Bu tutum içersindeki trajik sarsıntı, iyimser inançlılık, alayla karışık eleştiri vb. düşüncenin içeriğinden daha az önemli değildir. Böylece nesnellik ortadan kalkmamakta, ama bir başka yönden de vurgulanmış olmaktadır: Önemli olan,

içeriğin ve bu içeriğe ilişkin tutum alışın insanlığın gelişmesi bakımından nasıl bir ağırlık taşıdığı ve her ikisinin nasıl insanlığa özgü kılınabileceğidir.

Böylece etkinlik, yapıtın özüne ilişkin nesnel ve odak noktası niteliğinde bir özyapıya dönüşmektedir; dolaysız olarak, bu nedenle de soyutlayıcı bir gözlem yapıldığında söz konusu etkinlik yapıtın estetik varlığının özünü belirleyen bir öğe niteliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu noktadan yola çıkıldığında da biraz önce yöneltme diye adlandırdığımız şeyin, yapıtın izleyicinin yaşantılarını uyandırıcı yönde düzenleyen, dizgeleştiren gücünün, başka deyişle yapıtın kompozisyonunun yapısı ve önemi belirginleşmektedir. Kompozisyonun alırlığı sağlayıcı yaşantıları yönetme yeteneği ile özdeşleştirilmesi, ilk anda bir abartma olarak yadırgatıcı gelebilir. Çünkü bir oyunun ya da senfoninin kompozisyonu, nesnel, kendi başına kapalı bir bütün oluşturan ve yoğun bütünsellik istemi ileri süren bir bağlamdır. Ayrıca bu bağlamın, X ya da Y'nin onu algılayıp algılamamasından, tanıyıp tanımamasından bağımsız, nesnel olarak varlığını koruduğu kesin bir gerçektir; aynı bağlamın yine X ya da Y'nin düşüncesinden bağımsız olarak geçerliliklerini sürdüren, nesnel ve tamı tamına formül içersine sokulabilen yasalardan oluşma bir temele dayandığı da kesin bir gerçektir. Gelgelelim bu bağlama ve onun dayandığı yasalar temeline daha yakından bakıldığında bir sorun, biraz önce içerik ve biçim arasındaki bağıntının bilimsel yansıtma ile estetik yansıtmada farklı görünümde olması diye saptamış olduğumuz bir sorun, yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu sorun yeniden ortaya çıktığı anda da sanat yapıtlarındaki bağlamın ve yasal düzenliliğin estetik etki ile bağıntı kurulmaksızın kesin biçimde saptanamayacağı ve mantık doğrultusunda somutlaştırılamayacağı hemen görülmektedir. Bu türden soyut —yani çağrıştırıcı güçten bağımsız— açıklanabilen yasaların gereği tümüyle yerine getirilebilirse de, bunun sonucunda ortaya

çıkan oluşumun estetik bir oluşturma ile ilgisi yoktur. Bugüne değin çok sayıda oyun, Aristoteles'in ve öteki klâsik yazarların —doğru olan— kurallarına göre kaleme alınmış, yine çok sayıda müzik yapıtı bir yasa düzeyine getirilen kurama en ince ayrıntısına değin uyularak bestelenmiş, ama bütün bunlar onları gerçek anlamda oyun ya da senfoni yapmaya yetmemiştir. Böyle bir tutum, yalnızca sanat uygulaması alanında ruhsuz bir akademizme yol açmakla kalmamakta, ama kuramsal alanda da doğru estetik biçim-içerik ilişkisini yıkmaktadır.

Burada gerçekten estetik olanı onun yerine geçenden ayıran, çağrıştırıcı güçtür. Böylece kompozisyon, yalnızca insanlığın gelişmesi açısından önem taşımayan öğelerin soyut biçimde birbirine eklenmesi niteliğini taşımamakta, derin coşkuları çağrıştırma gibi bir işlev yerine getirmektedir; bu coşkular —insanla toplum, toplum ile doğa arasındaki bağıntı gibi önemli bağıntılar aracılığıyla— çok değişik yollardan ve çok değişik biçimlerde olmak üzere insanın özünü dalgalandırmakta ve uyandırmaktadır.

Demek ki bir kompozisyonun salt soyut-biçimsel olarak değil, ama estetik anlamda yetkinliğe ulaşabilmesi, ancak bu çağrıştırma coşkusunu gerek tüm olarak, gerekse tüm ayrıntılar bakımından özümsemiş olması koşuluyla olanaklıdır. Bundan ötürü alırlığı sağlayıcı coşkuları yönetebilme yeteneği, sanatsal kompozisyonun özündendir; bu yetenek yalnızca kompozisyona özgü koşulların zorunlu bir sonucu olmayıp, kompozisyonu varlıkbilimsel (ontolojik) açıdan belirler. İnsanın düşünce ve duygu yaşamının gerçekte de yönetildiği kuşkusuzdur. Çünkü insan, düşünce ve duygularını sürekli olarak uyanık tutan ve sürekliliğinden ötürü aynı zamanda yöneten bir çevrede, insanın bilincinden bağımsız varolan bir çevrede yaşar. Bu bakımdan yaşam ile sanat arasında bulunan önemli ayrımlar şöyle ortaya konabilir: İlk olarak yaşamda etkin olan süreklilik, gerek kendi başına ele alın-

dığında, gerekse ve özellikle bireysel bilinç açısından ele alındığında, plansızdır; oysa sanat yapıtı, planlı olarak böyle bir sürekliliğin sağlanması amacına yöneltilmiştir. İkinci olarak, insan yaşamda üzerine yağan izlenimler karşısında etkin olarak tepki göstermek zorundadır; böyle yapmadığı takdirde yıkılma tehlikesiyle karşılaşır; oysa sanat yapıtının karşısındaki insan, değiştirilmesi olanaksız bir olguyla karşı karşıya gibidir; tutumu, yalnızca bu sanat yapıtını iç dünyasına indirmek olabilir, bununla da yetinmek zorundadır. Şimdi irdelediğimiz konu bakımından asıl önemli olan üçüncü ayrım ise şudur: Günlük yaşamdaki insan, ayrışık (heterojen, ayrıtürden) eğilimlerden oluşma bir anafor içersindedir; oysa sanat alanında sanat yapıtının (sanat türünün, sanatın) insan üzerinde etkin olan bağdaşık ortamı, insanın yaşantılarını daha baştan belli bir yöne çevirir, bu yaşantıları belli bir dikkat ve boşalım alanı içersine sokar. Başka deyişle insan geçici olarak *günlük insan* olmaktan çıkıp *nesnelleşmeye yönelik insan*'a dönüşür; bu nesnelleşmeye yönelik insanın etkin ve edilgin yetenekleri, bağdaşık ortamın sağladığı böyle bir yoğunlaşmayla, tüm yaşantıların bu nehir yatağına dökülmesi ve orada işlenmesiyle daha başlangıçta belli bir noktaya yöneltilmiş olur.

Nicolai Hartmann'ın[36] «Estetik» adlı yapıtında bu soruna geniş bir yer ayırmış ve söz konusu sorunu somut biçimde açıklarken önemli kurallara dikkati çekmiş olmasını, hiç kuşkusuz Hartmann hesabına bir hizmet olarak nitelendirmek gerekir. Müzik alanında tonların zaman içersinde birbirinden ayrılmasına karşın, dinleme eylemi içersinde zorunlu

---

[36] Nicolai Hartmann (1882-1950): Alman filozofu. Marburg, Köln, Berlin ve Göttingen üniversitelerinde profesörlük yaptı. Başlangıçta Yeni Kantçılığın Marburg Okulu'ndandı. 1912'den başlayarak özellikle Husserl, Scheler ve geleneksel varlıkbilimin (ontoloji'nin) etkisiyle, varlık'a (Sein) ilişkin gerçekçi bir öğreti geliştirdi. (Ç.N.)

olarak bir bütünün oluştuğuna dikkati çeken Hartmann, şöyle demektedir: «Bestedeki tümcenin zamana gereksinimi vardır; kulağımızdan belli bir sürede geçip gider. Dinleyici için her an bütünün ancak bir parçası vardır. Ama buna karşın dinleyici çalınanı parça parça bir şey olarak değil, bir bağlam, bir bütün olarak algılar. Durum en azından gerçek 'müzikal' dinleyişte böyledir: Çalınan, zamanparçaları içersinde yayılışına bakılmaksızın bir birliktelik olarak alınır — burada söz konusu olan, zaman bakımından bir eşzamanlılık değil, ama bir birliktelik, bir bütünlüktür. Bu bütünlük zaman açısından bir bütünlüktür gerçi; ama eşzamanlılık değildir.»[37] Hartmann, bundan sonraki açıklamalarını da şöyle sürdürür: «Ses yapıtı, dinleyiciyi çalınacak olanı şimdiden dinlemeye, çalınmışı dinlemeyi de sürdürmeye zorlar; dinleme eyleminin her evresinde gelecek olanın bekleyişi içersinde bulunmayı, müzikal bakımdan öngörülen belli bir devamı önceden algılamayı dinleyici için zorunlu kılar. Parçanın devamı beklenenden başka geldiğinde de durum böyledir. Çünkü oluşan gerilimin çözümü de beklenenden başka bir çözüm olabilir; beklenmedik (yeni) müzikal olasılığın değerlendirilmesi ise şaşırtmanın ve zenginleşmenin kendine özgü belirtisidir. Görülüyor ki, durum müzikte de, yazında olduğundan farklı değildir (romanda ve oyunda olayın başka bir yönde sürmesi) ... Çünkü müzikal bakımdan her evre, hem geriye, hem de ileriye yönelik olmak üzere kendi dışıyla bağıntılıdır.»[38] Hartmann, mimarlık üzerine de buna benzer şeyler söylemektedir: «Kompozisyonun tümü, hiçbir noktadan bir bütün olarak belirgin değildir — en azından duyularla algılanabilecek bir belirginlikte değildir. Ama izleyici yine de bu bütüne ilişkin ve temelini sezgide bulan bir bilinç sahibidir; yapının çeşitli bölümleri gezildiğinde ya da yapının

---

[37] N. Hartmann: **Aesthetik** (Estetik), Berlin 1953, s. 117.

[38] N. Hartmann: **a.g.y.**, s. 119.

içine veya dışına bakılırken bulunulan nokta sık sık değiştirilerek, çeşitli yönler ve biçimler birbiri ardına algılandığında, yukarda sözü edilen bilinç çok çabuk ve doğal olarak gelişir. Gerçi buradaki birbiriardınalık gelişigüzel nitelikte olup, müzikteki gibi önceden belli, nesnel bir dizinin izlenmesi söz konusu değildir; ama zaman açısından ortada yine de birbirinden çok farklı görüntülerin birbirinin yerini alması durumu vardır. Estetik izleyişin özü ise değişen, görsel bakış açılarının nesnel düzenlilik taşıyan bir bütün, bütünsel nitelikte bir kompozisyon oluşturmasıdır; bu kompozisyon görsel bakımdan bu niteliğiyle varlık taşımamakta, herhangi bir noktadan görülebilmesi olanağı da bulunmamaktadır. Bu kompozisyon, ilk kez kompozisyon oluşturucu biçimde çalışan tasarımda belirginleşmekte, bu bakımdan da duyusal açıdan 'gerçekdışı' bir yapı taşımaktadır.»[39] Gelgelelim Hartmann'ın —nesnel çabalarına karşın son çözümlemede yine de Kant'ın doğrultusunda kalan— idealizmi, kuramsal bakımdan çoğu kez akıllı biçimde yorumlanmış, doğru gözlemlerinde bir karışıklığa yol açmaktadır. Bu karışıklığın en önemli nedeni, Hartmann'ın gerek müzikal dinleyişte, gerekse mimarlığa değgin bakışta doğrudan duyusal nitelikteki tek tek algılar arasında duyusal bir bireşimi tanımaya yanaşmamasıdır. Bunun sonucunda estetik sorun sanatın dışında bir alana kaymaktadır; örneğin Hartmann, açıklamalarının alıntıladığımız ikinci bölümünün devamında, yapının tümünün varlık açısından bir gerçek olduğunu, ama duyusal açıdan bir bakışla kavranamadığını yazmaktadır. Bu son saptama doğrudur; ama buna karşın bir mimarinin estetik bütünlüğü görsel özyapıdadır. Kompozisyonu oluşturan öğe, hareket eden izleyicinin önünde bütüne ilişkin değişik, ama devinimini hep sürdüren bakış açılarının oluşmasıdır; bu bakış açılarının sürekli birbirlerinin içine girmeleri, birbirlerini vurgulama-

[39] N. Hartmann: **a.g.y.**, s. 125 vd.

ları, birbirleriyle kesişmeleri vb. duyusal bir bireşimi oluşturur, bütüne ilişkin duyusal bir yaşantıya olanak sağlar. Gerçi salt tasarımsal bir toplu bakış, gerek doğrudan görmenin hazırlanması, gerekse izlenimlerin daha sonra anımsama yoluyla özetlenmesi bakımından önemli ve yararlı olan tamamlamaları getirebilir; ama bu toplu bakış her zaman yalnızca yaklaşık nitelikte olsa bile, oluşan ve duyusal temele dayanan bireşimin yerini tutamaz. Mimarinin uyandırdığı uzam (mekân) yaşantılarının değişim içersinde de varlıklarını sürekli korumalarından ötürü, tek tek bağımsız duyusal uzam görüntülerinin salt birbiriardınalığından öte bir şeydir. Hartmann, duyusal alırlığın özyapısını, diyalektik özyapısını küçümsemekte ve bu tutumuyla —tümüyle karşıt nedenlerle— uzun şiirlerin estetik varlığını yadsıyan Edgar A. Poe ile birleşmektedir. Poe'ya göre: «Bizim uzun şiir diye adlandırdığımız, gerçekte kısa şiirsel etkilerden oluşan bir diziden başka bir şey değildir.»[40]

Bundan ötürü Hartmann, yalnızca ilk dolaysızlık konusunda birbiriardınalığın gelişigüzel olduğuna ilişkin saptamasında haklıdır. Doğru olan saptamalardan biri şudur: Hiçbir uzamsal sanatta biçim aracılığıyla birbirini izleyiş, müzikte, yazında, dansta, ya da doğrudan doğruya zaman içersinde birbirini izleyişin kompozisyonun kurucu öğesini oluşturduğu sinemada olduğu kadar kesin değildir. Bir ikinci doğru saptama da, «bakışla izleyiş»in birbiriardınalığının resim sanatında ve yontuculukta, mimarlıkta olduğundan daha yöneltilmiş bir nitelik taşıdığıdır. Ancak burada da her yapıt için yeniden temellendirilmesi gereken bir doruk nokta söz konusudur; böyle bir nokta, bulunması hiç kuşkusuz daha güç olmakla birlikte, mimarlık sanatı için de vardır. Tek tek bakış açıları, salt bakış açıları niteliğinde olabilir; ama

---

[40] E. A. Poe: **Philosophy of Composition** (Kompozisyonun Felsefesi), Works, New York o. J., cilt V. s. 4.

bunlar özleri bakımından aynı zamanda bu özel bütüne ilişkin bakış açılarıdır. Bu bakış açılarının belli bir konumda oluşu, doğrudan doğruya bu bütünün o konumda oluşuna bağlıdır. Ama özel bütüne olan bu bağlılık, yalnız tek tek bakış açıları için değil, aynı zamanda onların yerlerini birbirlerine bırakışları için, oluşturdukları birbiriardınalık için de söz konusudur. Burada yöneltme işlevini, giderek oluşan bireşime, bütünün tamalgılanışına götürme işlevini yerine getiren, gerçekte mimari oluşumun kendisidir.

Bu nedenden ötürü yöneltilme, —her sanat türü (ve bunların alanı içersinde her sanat yapıtı) için ayrı biçimde olmak üzere— izleyici için kompozisyonun yönelim açısından taşıdığı içeriği yaşayabilmenin tek yoludur; başka deyişle, kompozisyonun kendisinin düşünceden gerçekliğe geçiş ve kendini dile getiriş biçimi, bu yöneltilme olgusunda bulunmaktadır. Bu noktada bağdaşık ortamın biçimsel işlevi, diyalektik ve çelişkilerle dolu özyapısı tam bir açıklıkla belirginleşmektedir. Hartmann, alıntıladığımız müziğe ilişkin açıklamalarında şaşırtma öğesini vurgular. Haklıdır bunu yapmakta, çünkü her zaman upuygun biçimde gerçekleşen bir beklenti içerikten yoksun, biçimsel olur, dümdüz bir çizgi olarak kalır, biçimlenmiş ve yaşanabilir bir «dünya»nın çokboyutluluğuna hiçbir zaman ulaşamazdı. Dahası, burada şöyle deme olanağı da vardır: Her gerçek sanat yapıtı kaynaklık ettiği beklentileri her zaman hem gerçekleştirir, hem de gerçekleştirmez. Çünkü burada yalnızca Hartmann'ın belirttiği bir olgu söz konusudur; başka deyişle oluşan çözümün beklenti konusu çözümden başkası olması değildir. Burada tamamlamak için bir noktanın hemen eklenmesi gereklidir: Şaşırtmanın her türlüsü, gerek içerik, gerekse biçim bakımından, sınırları yapıtın (ve sanat türünün) bağdaşık ortamınca buyrulmuş bir alan içersinde gerçekleşir. Hiç kuşkusuz bu sınırlar, şaşırtıcı çözümlere ilişkin çok çeşitli olanaklara yer bırakacak biçimde çizilmiştir. Demek ki bek-

lenenden farklı gerçekleşen çözüm, karşıt yapısına rağmen onunla uyandırılmış olan beklenti arasında bağlantı kuran belli bir nitelik taşımalıdır. Eğer bu çözümün salt sığ bir şaşırtı olarak yaşanması gibi bir zorunluluk varsa, ansızınlığına karşın onu şu ya da bu biçimde yine de beklemiş olmak gibi —a posteriori— bir duygu uyandırılmazsa, o zaman yöneltme eyleminin sürekliliği kesilmiş, yapıtın bütünlüğü bozulmuş olur. Öte yandan uyandırılan beklentinin gerçekleştirilmesi de hiçbir zaman yalnızca beklenenin yerine getirilmesi niteliğinde değildir; bu eylem gerçek sanat yapıtlarında her zaman bir beklenmedik lik öğesini, beklentilerin aşırı ölçüde gerçekleştirilmesini içerir. Bundan önce soyut ve kategorik olarak dile getirdiğimiz bir saptama, yani her yadsımanın (Negation) belirlenmiş olanın kendi özgül yadsınması olması gerektiği saptaması, beklenti ile şaşırtının karşılaştırılmasının (beklentinin yadsınması) yine de estetik olgulara ilişkin geniş ölçüde soyutlanmış bir çerçeve niteliğini taşımasına karşın, burada çok daha somut biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu sorunun gerçekten somut biçimde ele alınması, ancak bir tür (Genre) kuramı içersinde düşünülebilir; böyle bir kuramla ilgili türün bağdaşık ortamınca yaratılan ve dünya karşısında söz konusu olan tutumun, kendi içersinde varlığı olası şaşırtıların devinim alanını, niteliğini, yoğunluğunu, sıklığını vb. nasıl somut olarak belirlediğinin gösterilmesi gerekir. Ancak beklenti ile gerçekleştirme arasındaki gerilimin bağdaşık ortamın niteliğine bağımlı olduğunu bu soyut gözlemler de ortaya koymaktadır. Her gerçek sanat yapıtının bireysel özyapısı bu niteliği tam olarak belirlediği gibi, gerçekleştirmelerin, şaşırtıların vb. devinim alanını ve niteliğini daha baştan duyularla algılanabilecek biçimde belirler —bu anlamda olmak üzere *Intonation* kategorisi tüm sanatlar için, özellikle de bir zaman parçası içersinde gerçekleşen sanatlar için geçerlidir— ve belli ölçüde olmak üzere, bu bakımdan alabildiğine çok, ama yine de

tümüyle belirli olanaklara yer veren bir atmosfer uyandırır.

Görünüşte burada salt biçimsel sorunlar söz konusudur. Gelgelelim bu sorunlara ilişkin olarak salt biçimsel bir gözlem yaptığımız takdirde, böyle bir davranış bizi yine daha önce birkaç kez yolumuza çıkmış olan birbiriyle bağdaşması olanaksız karşıtlıklarla ve estetik biçim kavramının çarpıtılmış görünümleri ile karşı karşıya bırakacaktır. Biraz önce ele aldığımız sorunların bile birinci derecede içeriksel nitelik taşıdığını ve ancak bu sorunların estetik ilkeler doğrultusunda bir çözüme bağlanması sayesinde sanat alanındaki yaratmanın verimli biçimde aşılanabildiğini görebilmek için, şimdi incelemekte olduğumuz sorunlar üzerinde çok derin düşünmeye gerek yoktur. Ancak bağdaşık ortamın yalnızca yaşanmış gerçekliğin hammaddesini yarı işlenmiş duruma getirmekle yetinmemesi, bu tür bir işlemenin gerçekliğin yansıtılışının en genel biçimlerini, kategorileri de kapsamına alışı, içerik ve biçim diyalektiğinin derinlere inmesine yol açar. Daha önce tek tek sorunları irdelerken böyle değişimlerle karşılaşmıştık; ilerdeki açıklamalarımızda ise bunlardan bazılarını çok ayrıntılı ele almak zorunda kalacağız. Bunun için gerekli olan temeli, ait bulunduğu yerde incelemiştik: Günlük yaşam, bilim ve sanat aynı nesnel gerçekliğin yansıtıcısıdırlar; bundan ötürü de yalnızca yaşamdan aldıkları hammadde değil (doğal olarak bu alış her üçünün gereksinmelerine, alabilme yeteneklerinin yön ve derecesine göre değişiktir), ama bu hammaddeyi biçimleyen kategoriler de her üçüne ortaktır. Ancak bu alanlardan her birinin (ve bunların yan alanlarının) üstlendiği özel görevler, zorunlu olarak şu sonucu beraberlerinde getirirler: Aynı kategorilerce biçimlenen nesnel ilişkiler, görünüş biçimleri bakımından —öbekleşme, ayrıntılı açıklama ya da kısaltma, başka kategorilerle bir orantı ilişkisi vb. bakımından— çeşitli alanlarda durumlarını koruyamayıp değişime uğrarlar. Demek ki bağda-

şık ortamın gerçekliğin estetik yansıtılmasında gerçekleştirdiği değişim, üstelik çok önemli ölçüde olmak üzere, bu tür kategorileri de kapsamına almak zorundadır. Bu edim doğal olarak yine her şeyden önce biçimsel bir edimdir; ama durum yalnızca en dolaysız ve en genel anlamda böyledir. Çünkü bu edimin bağdaşık ortam içersindeki somut gelişme açısından sonuçları —estetik açıdan bakıldığında— içeriksel bir özyapı taşımaktadır. Sanatsal içerik ilk kez bu türden belli ölçüde işlev değişimine uğramış kategoriler tarafından özgül biçimde işlenme sonucu oluşmakta, bu içeriğin biçimlenmesi de sanatsal yaratma sürecinin görevi olmaktadır. Ancak bu arada estetik içeriğin nesnellik biçimlerinin felsefe düzeyinde betimlenen bu oluş'unun, estetik alanındaki yaratma eyleminin özünden ötürü biçimlerin türünü ve etkinliğini alabildiğine derinden etkilediğini doğal olarak unutmamak gerekir.

Estetik alanda kategoriler işlev değişimine uğrarken, nesnel gerçeklik içersinde bu kategorilerin kendindeliklerini karşılayanın, bu kategorilerce genel anlamda biçimsel olarak yansıtılanın aynı kalması, estetiğin kendine özgülüğünün kaynağını araştırırken karşılaşılan en önemli sorunlardan biridir. Taşıdığı bu öneme karşın söz konusu sorun, estetiğin tarihsel gelişmesi boyunca hemen hiç ele alınmamıştır. Çoğunlukla ya kategoriler aracılığıyla bilimsel yansıtma ile, bu kategorilerin nesnel kendindeliği birbiriyle karşılaştırılır, ya da —yine çoğunlukla— bilimin kavramlar dünyası karşısında, estetik alana soyut bir «başkalık» tanınmakla yetinilir. Hegel'de görü'nün (Anschauung) düzeyi, Belenski'de resimler aracılığı ile düşünme örneklerinde olduğu gibi. Başka birçok yerde olduğu gibi, burada da bu sorunu açıkça görebilen tek düşünür Aristoteles olmuştur. Ancak Aristoteles, bu sorunu —estetiğe ilişkin yazılarının tümü elimizde bulunmadığından, bugün bilebildiğimiz kadarıyla— yalnızca bilgi

ve retorik[41] arasındaki ayrımla ilgili olarak ele almıştır. Ancak bu, Aristoteles'in tutumunun ilke olarak taşıdığı önemde bir değişiklik yaratmaz; çünkü bilindiği gibi antik çağ, retoriğe sanatlar arasında yer vermiştir. Dolayısıyla Aristoteles de burada salt bilgi alanıyla estetik arasındaki kategorilerin birbirinden farklılığına ilişkin açıklamalar yapma konusunda kendini haklı görebilmiştir.

Aristoteles, tek tek özdeyişlerin örtük tasımların (kıyasların) (tasımın —Syllogismus— bu türünü Aristoteles örtük tasım —Enthymem— olarak adlandırmaktadır) bağlamına geçişini ele alırken, birincilerin, yani özdeyişlerin (Sinnsprüche) özgül yanını şöyle belirler: «...bunlar insanların eylemlerine, bu eylemler de seçmemiz ve kaçınmamız gerekenlere ilişkindir.»[42] Böylece sanatın insanbiçimleştirici özyapısı doğrultusundaki ayırıcı çizgi de açıkça ortaya konmuş olmaktadır. Aristoteles iki alanı, zorunlu önerme (Apodeiktik) ile retoriği birbirinden ayırırken (burada Aristoteles'in diyalektiğe tanıdığı ara-alan üzerinde durmamıza

---

[41] Retorik (Rhetorik) sözcüğünün karşılığı olarak dilimizde «sözbilim» sözcüğünün önerildiği görülmektedir (bak. TDK yayınlarından **Özleştirme Kılavuzu, Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük** ve **Yazın Terimleri Sözlüğü**). Sonuncu sözlükte «uzanlatım bilimi» ve «uzsözlülük» terimleri de kullanılmıştır. Ancak bütün bunların yanı sıra retoriğin çok önemli bir anlamı da **güzel konuşma sanatı**'dır. Yukardaki metinde retorik, bu anlamda kullanılmış olup, sözcüğün karşılığını salt «sözbilim» diye vermek, antik çağdan bu yana süregelen bir anlam yükünü önemli ölçüde eksiltmek olur. (Ç.N.)

[42] Aristoteles: **Rhetorik,** II. Kitap, 22. Bölüm. A. Stahr'ın Almanca çevirisinden. İlginç olan nokta şudur ki, Goethe de —estetik ile olan bağıntıyı özellikle vurgulamaksızın— bu kategorinin özgül yanı olarak şunu belirtmektedir: Bu kategori, genel'i «bize birçok şıkları anımsatan ve tek tek bildiklerimiz arasında bağıntı kuran» öğedir. **Maximen und Reflexionen, XXXIX.** 111. Böylece Goethe de burada gerçekleştirilen bireşimin uyandırıcı işlevlerini erek edinmiş olmaktadır.

gerek yoktur), bu ayırımı nesnel olarak birincinin, yani zorunlu önermenin gerçekten olan ile, retoriğin ise olası ile ilgili bulunduğunu söyleyerek gerçekleştirir; aynı ayırımı öznel olarak gerçekleştirmek için de retoriğin konusunu «insanların özyapıları ve duyumları göz önünde tutularak saptanan olası ve inanılabilir»[43] şeylerin oluşturduğunu belirtir. Bütün bunlardan ortaya çıkan sonuç şudur: Aristoteles'e göre her iki alanı birbirinden ayıran nokta, insanbiçimcilikten arındırıcı nitelikte ve salt nesnel doğruluğa yönelik zorunlu önermenin tersine, güzel konuşma sanatının insanların özyapılarıyla döşünüşlerine yönelik olması ve bunları etkilemeyi amaçlamasıdır. Bu bağıntı retorikte, sanatın kendisinde olduğundan çok daha dolaysızdır. Antik çağda bu ayrımın önemi bugün bizim için olduğundan çok daha azdı; bunun nedeni yalnızca retoriğin bir sanat sayılması değil, ama insanların toplumsal uygulamalarıyla sanat arasındaki bağıntıların bile günümüze oranla çok daha dolaysız oluşları ve dolaysız düşünülmeleriydi. [Bu son nokta bakımından söz konusu olabilecek abartmanın retoriğin bir sanat sayılmasını kolaylaştırması, bir noktayı unutturmamalıdır: Böyle bir sanat anlayışı, toplumsal bağıntıların bu denli abartılmasına karşın, sanatın özünü çağdaş ve tapıncaklaştırılmış (fetişleştirilmiş) bireyciliğe oranla çok daha derinliğine kapsamaktadır.] Aristoteles, tümevarım (Induktion) ve tasım (Syllogismus) gibi iki temel düşünce biçiminden yola çıkmakta ve edindiği bilgiyi retoriğe şöyle uygulamaktadır: «*Örtük tasım*'ı (Enthymem) retorik bir tasım, *örnek*'i de retorik bir tümevarım olarak adlandırıyorum. Tüm konuşmalar, inandırıcı olmalarını sağlayacak araçları ortaya ya örnekler, ya da örtük tasımlar koyarak edinirler; bu alanın sınırlarının da bu noktada bittiği söylenebilir.»[44]

---

[43] Prantl: **Geschichte der Logik im Abendlande** (Batıda Mantığın Tarihi), Berlin 1955, cilt I, s. 103.

[44] Aristoteles: **Rhetorik**, I. Kitap, Bölüm 2.

Burada bizim için en önemli nokta şudur: Burada her iki alana ilişkin temel biçimler söz konusudur. Bu temel biçimler nesnel varlık'ta (objektives Sein) yatan ortak kökenlerini açıkça korurlar, ama toplumsal gereksinimlere göre değişik biçimler alırlar. (Aristoteles'te ne ölçüde gerçekliğin ayrı türden iki yansıtılmasının söz konusu olduğu, bu bakımdan önemli değildir.) Özellikle önem taşıyan nokta da, estetiğe dönüşümün her iki durumda da duyguların, tutkuların vb. uyandırılmasına ilişkin elverişliliğe yönelik olmasıdır. Aristoteles, her zaman sorunun özüne inen yetkin yöntemiyle bu konuda açık bir tanımlama getirmektedir: «Örtük tasımlarda ne uzak önermeler (Satz) çıkış noktası yapılmalıdır, ne de tüm bağlayıcı öğeler ayrıntılı olarak ortaya konmalıdır; çünkü birincisi, kavrayan anlak çok uzun bir yolu aşmak zorunda kalacağından, bulanıklığa götürür; ikincisi ise insan zaten kendiliğinden anlaşılan şeyleri yinelediğinden, gevezeliğe dönüşür.»[45] Örnek'te (Paradeigma) estetikle doğrudan bağıntı daha da belirgindir. Aristoteles, burada da örnek'in retorik için oluşturulmuş ve tümevarıma ilişkin bir benzeşim olduğu noktasından yola çıkar. Sorunu somut biçimde ele aldığında ise örnek'in yaşamdaki biraz benzeştirici nitelik taşıyan türünün sınırlarını hemen aşar ve mesel (Parabel) ya da öykünce (Fabel) gibi artık belirginleşmiş yazınsal biçimlerin kullanılabilirliğinin çözümlemesine girişir. Görüldüğü gibi, doğrudan yazınsal türler bile bilme sürecindeki tümevarımı estetik bakımdan karşılayan bir şeyi temsil edebilmektedirler. Burada özyapısal diyebileceğimiz bir nokta vardır: Paradeigma, benzeşime doğru belli bir geri gidiş göstermektedir. Bunu, uzun tümevarım yolunu açıkça algılanabilir nitelikte bir kesinliği sağlama amacıyla kısaltarak gerçekleştirmekte, dahası tümevarım yerine —tek tek görüngülere yasal bakımdan ortak olanı arayan tüme-

[45] Aristoteles: **a.g.y.**, II. Kitap, Bölüm 22.

varım sürecinin yerine— bu ortaklığı tek bir olaya indirgemekte, o olay üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Ama paradeigma, buna karşın benzeşimden çok daha öte bir şeydir. Paradeigmanın işlevi, bir görüngüde ya da görüngü öbeğinde tipik olanı özetlemektir; bu özet, kendi dolaysız biçimi aracılığıyla —doğrudan, dolaylı olarak ya da karşıtlık oluşturarak— kendinin ya da bir başka oluşumun tipik yanını uyandırıcı biçimde anlaşılır kılmalıdır.

Aristoteles'in, örtük tasımın etkinliğine ilişkin —ve daha önce sözünü ettiğimiz— açıklaması, mantıksal aracıları çıkarımın dışında bırakmak, kısa ve öz bir anlatıma varmayı amaçlamak da burada önemli olan noktayı açığa çıkarmaktadır: Önemli olan, bir durumun, bir olayın, bir bağıntının vb. tipik yanını doğrudan bir açıklık ve kesinlikle, başka deyişle uyandırıcı biçimde bir çırpıda özetlemektir. Aristoteles, irdelediği her biçimde ya da her alanda yaptığı gibi, retoriğin bu görünüşteki estetik yapısının da derinine iner ve bu yapıyı içerden gözlemleyerek eleştirir; söz konusu estetik yapı, Aristoteles'in retorikte bile az çok belirginleşen bir dönüşümden, gidimli düşünme yoluyla[46] ortaya konanın, yasallığı arayan tutumun, doğrudan görünümdeki tipik olana dönüşmesinden tüm sonuçları çıkarmasını engeller. Aristoteles yapıtında retoriğin sınırlarını gereksiz yere aşmaktan kaçındığından, saklı tuttuğumuz bu nokta onun amaçlarına ilişkin değildir; bu noktanın belirtilmesini yalnızca Aristoteles'in çözümlemesinin kapsamını genişletmemizin haklılığını vurgulamak için gerekli gördük. Çünkü retorikte paradeigma ve örtük tasım —taşıdıkları büyük öneme karşın— yalnızca belli somut ereklere konuşma yoluyla erişilmesini

[46] Gidimli (diskursiv, istidlâlî) düşünme, sezgisel (intuitiv) düşünme kavramının karşıtı olarak kullanılır ve bir tasarımdan ötekine geçme, çıkarımlar yapma, bir önermeden bir başka önermeye mantıksal biçimde ilerleme yoluyla parçalardan bütün oluşturan düşünce kurma biçimini dile getirir. (Ç.N.)

sağlayan birer araç niteliğindedirler. Bundan ötürü bu noktada özlerinin olanaklarını sonuna değin ortaya koyabilmeleri henüz olanaksızdır. Bu, yalnızca yazın alanında gerçekleşebilir; sonradan başka bağlamlar içersinde de göreceğimiz gibi, yazın alanında gerek paradeigma, gerekse örtük tasım bağımsızdırlar, kendi yapılarına yabancı düşen bir erek yararına kullanılmaları söz konusu değildir, bu yüzden de kendi özlerini gerçekleştirme yetenek ve yükümünü taşırlar. İşte bu çok önemli estetik özyapı, daha önce gösterildiği gibi, apaçık tipik nitelik taşıyana yönelik atılımdır. Bu atılım estetik alanında yalnızca tek tek her paradeigmanın ya da örtük tasımın upuygun yetkinliğine değil, aynı zamanda zincirleme bağlantılara ve zincirleme etkilere götürür; bunlar içersinde bir öğe ötekini destekler ve daha üst düzeye çıkarır. Kimi zaman sivri karşıtlıklar biçiminde de gerçekleşebilir bu durum; ama biz karşıtlıkların da bir bütün oluşturan, temel nitelikteki bir devinimin taşıyıcı etkenleri olabileceklerini bilmekteyiz — ama bunun için söz konusu devinimin daha başlangıçtan böyle bir karşılıklı birbirini destek alışa yönelik olması, bir bağdaşık ortam içersinde gerçekleşmesi, ya da daha iyi deyişle bu devinimin bağdaşık ortamı kurması gereklidir.

Burada bu karmaşık bütünün bir tek etkenini vurgulamakla yetinmek zorundayız. Söz konusu etken sanatta tipik olanın çokçu niteliğidir; burada hemen belirtilmesi gereken bir nokta vardır: Her yapıt —estetik alanının temel yapısı gereği— bu sorun açısından alanın tümünün çokçu özel yapışını kendiliğinden yeniden üretir. Tipik olanın çokçuluğu bir gerçekliği yansıtma biçimidir, bu anlatımın bir türüdür ve bu tür, estetik ile bilimi kesin biçimde birbirinden ayırır. Kategorilerin yansıtma karakterini ortaya koyma bakımından şimdiye değin en köktenci atılımları yapan ve —çarpıcı bir örnek vermek gerekirse— Hegel'in tasımın özyapısına ilişkin sezgisini, bu tasımın gerçekliğin bir yansıtma biçimi

olduğu saptamasıyla dile getirmiş olan Lenin, burada ele aldığımız ayrımı, bilimdeki tipik ile sanattaki tipik arasındaki ayrımı da büyük bir açıklıkla ve güçlü biçimde vurgular. Emperyalist nitelikteki ilk dünya savaşı olan Birinci Dünya Savaşı sırasında Sinovyev'e yazdığı bir mektupta, her görüngü öbeği içersinde bilim açısından tipik nitelik taşıyan tek bir görüngü bulunabileceğini ileri sürer. O yıllarda kendisiyle aynı safta savaşım verenlerin birçoğunun yanlış görüşlerinden, emperyalist dönemde ulusal savaşların olanaksız olduğu yolundaki görüşlerinden söz eden Lenin, şöyle demektedir bu mektupta: «Bu, açık bir yanılgıdır; üstelik tarihsel, politik ve *mantıksal bir yanılgıdır* (çünkü belli bir dönem çeşitli görüngülerin toplamından oluşur ve bu toplam içersinde *her zaman* tipik olandan başka şeyler de yer alır).»[47] Atipik nitelikte olanların yanı sıra, deneyim alanında tipik olanın ikiliğine (Dualitaet) ilişkin bu saptama, doğru bilim anlayışını açık seçik belirlemektedir. Zaten Hegel de daha önce şu noktayı vurgulamıştır: «Hayvan türünde yalnızca tek bir tip vardır; farklılık gösterenler, bu tek tipin değişimlerinden başka bir şey değildir.»[48] Maddenin bilim için belli ve sınırlı sayıda tip öngördüğü yerde bile (huy tipleri, hastalık tipleri vb.) Lenin'in dile getirdiği tipik-atipik görüngüler karşıtlığı bilim bakımından varlığını korur.

Oysa sanatta durum çok başkadır. Sanat alanında insanlara ve insanların davranış biçimlerine ilişkin bu anlayışın yaratıcı bir yönelimle anlatıma kavuştuğu yerde en iyi olasılıkla doğalcı (natüralist) bir eğilim, çoğu kez ise ilkel, ucuza kaçmaktan yana bir tutum söz konusudur. Bu tutumda

---

47 Lenin: Brief an Sinowjew (Sinovyev'e mektup), Ağustos 1916, **Tüm Yapıtları** (Werke) 4. bası, cilt XXXV. s. 209, (Macarca baskı).

48 Hegel: **Enzyklopaedie**, par. 370, ek (Zusatz); 9, 503.

olan —toplumsal konumuna göre değişik olmak üzere— kendi iyi niteliklerini tipik, kötü niteliklerini ise atipik olarak sergileme çabasındadır; hasım bakımından ise durumun tam tersine olduğu ileri sürülür. Buna karşılık gerçek sanatta yaratma süreci içersinde yer alan her şey az çok tipleştirici özyapıdadır. Demek ki bilimsel açıdan tipik sayılmayan, sanatta tipik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan sanat bilimle karşılaştırıldığında, günlük yaşama daha yakındır. Çünkü günlük yaşamın uygulaması insanların birbirleriyle olan ilişkileri açısından sürekli bir tipleştirme zorunluluğunu da öngörür. Ne var ki bu tipleştirme çoğu kez altalayıcı biçimde (subsumptiv), özeli genele bağımlı kılarak gerçekleştirildiğinden, genellikle çizemsel (şematik), bireysel özellikleri bastırıcı bir özyapıdadır. Bundan ötürü sanatsal açıdan tipik olan anlayışına ilişkin yanlış eğilimler, çoğu kez bu birbirine karşıt, ama karşıt olmakla birlikte eşit ölçüde sanata düşman eğilimleri, başka deyişle doğrudan uygulanan bilimsel ilkeler biçiminde, ya da günlük yaşamdaki uygulamaya uyan görüşler niteliğiyle sanat alanına zorla sokulmaya çalışan eğilimleri temel alırlar. Lenin, sözde öğrencilerinden çoğunun tersine, ayrı alanları böylece onaylanması olanaksız biçimde birbirine karıştırmaktan kaçınmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Lenin'in, yakın dostu Inessa Armand ile, Inessa'nın tasarladığı, cinsel sorunları ele alacak bir kitapçık üzerine esaslı bir tartışmaya girmiş olması, kendisi açısından ilginç bir örnektir. Bu tartışmada Lenin söz konusu yazının sınıfsal açıdan tipik olan üzerinde odaklaşmasında alabildiğine direnmiştir. Inessa Armand, birçok evliliklerdeki kirli öpücüklerle bazı geçici ilişkilerde temiz öpücükler arasındaki karşıtlığı her ne pahasına olursa olsun odak noktası yapmak istediğinde ise Lenin, kendisine bir roman yazmasını önermiş, önerisinin gerekçesini de şöyle açıklamıştır: «Çünkü romanda tüm olayın *özünü bireysel* konum, karakterin *çözümlemesi* ve *ilgili* tiplerin belirgin kılın-

ması oluşturur.»[49] Bu satırlar bilimsel tipleştirmenin karşıtı olarak estetik tipleştirmenin tanınışını açıkça dile getirmektedir.

Biçimsel açıdan bunların tümü, sanatsal oluşturmanın uyandırıcı özü ile bir bağlam içersindedir. Çünkü salt tek başına nitelik taşıyan olay, açıkça doğrudan nitelikteki her bildirim açısından dilsizdir. Yaratılan yapıtın alımlayıcıda bir yankı uyandırması, ancak onun kendi tasarımlarının, duygularının, deneyimlerinin vb. dünyasına bir çağrı yöneltildiğinde olanaklıdır; söz konusu çağrının dolaylı nitelik taşıması, bu alanı alabildiğine genişletmesi, öznel etkenlerin yoğunluğunu ölçüsüz artırması önemli değildir. Etkiye yönelik bu biçimsel istenç bile —söz konusu istencin yönü ve içeriği ilgili sanat türüne göre değişiktir— tipiklik ilkesinin egemenliği altında gerçekleşen bir yaratma sürecine itmektedir. Doğal olarak bu tipler kendi aralarında tipik olma dereceleri, nitelikleri ve yoğunlukları bakımından çok büyük farklılıklar gösterirler; zaten içeriğe ilişkin olanın önceliği de bu noktada geçerlilik kazanır. Ama öte yandan sanat alanında ne denli tuhaf ve kendine özgü bir oluşum belirirse belirsin, onun kendine özgülüğü tip düzeyine çıkarılır; bu, söz konusu oluşumun insanların birlikte yaşamalarından kaynaklanan belli eğilimleri belli bir aşamada sergilediği yolunda bir yaşantının uyandırıcı biçimde yaratılmasıyla gerçekleştirilir. Yaratının —sanatsal anlamda— anlaşılması, ancak bu yolla olanaklıdır ve yine ancak bu yolla sağlanan bir anlama, yaratıyı başkalarınca yeniden yaşanabilir kılar. Birden çok oluşturmayı birleştiren her sanat yapıtı içersinde bu tipler hiyerarşisi ortaya çıkar; bu hiyerarşi tipler arasındaki derece farkını, tiplerin önemini, varoluşlarına ilişkin olumlama ya da yadsıma değerlerini dolaysız bir açık-

---

[49] Lenin: Brief an Inessa Armand (Inessa Armand'a mektup), 1916, a.g.y., s. 162.

lıkla sergiler. Böylece sanat insanın dünyasına, insanların dünyasına ilişkin kapsamlı bir görünüm sunar; bu dünya bir yandan insan yaşamının kavranabilir kurallarından yana, günlük yaşamda günlük insanca algılanan dünyadan daha zengindir, öte yandan da aynı zamanda daha açık seçik, daha düzenli ve daha kavranabilir bir yapıdadır. Zenginlik ve düzen, sanatçının sanat yapıtına geçen dünya görüşüne bağımlı olan içeriksel öğelerdir; gelgelelim bunların ortak bir nitelik düzeyine getirilebilmeleri, kendi aralarında bu denli sağlam bir hiyerarşi oluşturabilmeleri ancak bağdaşık ortamın aracılığıyla gerçekleşebilir. Bu dönüşümün genel ilkelerini daha önce Leo Popper'in Brueghel çözümlemesi örneğinde göstermiştik. Şimdi bir başka örneğe, Shakespeare'in «Hamlet»ine yönelip, Hamlet, Horatio, Fortinbras ve Leartes arasındaki çokyönlü, çoğu kez sivri karşıtlıklarla sağlanan uyumu düşünecek olursak, karşımıza biçimsel açıdan bağdaşık ortam, içeriksel açıdan da tipik olanın çokçuluğu ve tümelliğince belirlenen bir düzen ve zenginlik bireşimi çıkar. Buradaki temeli estetik yaratma sürecinin önemli bir özelliği olan yapıt çokçuluğunun oluşturduğu kuşkusuzdur.

Görünüşte Aristoteles'in derine inen, kapsamlı düşüncelerinden ne denli uzaklaşmış olursak olalım, söz konusu olan hep Aristoteles'in sorunudur; başka deyişle nesnel gerçekliğin kategorilerinin nesnelliğinin bir çağrışımlar dizgesine dönüştürülmesi sorunudur. Bu dizge içersinde nesnelliğin asıl önem taşıyan içeriği varlığını korur; ancak bu varlığını koruma, insanla sürekli ve dolaysız bağıntı içersinde bulunan, insana gerçekliği onun dünyası olarak yansıtan bir biçim içersinde gerçekleşir. Son çözümlemede sanattan alınan tüm zevkin kaynağını sanatın insana özgü olan, ona yaraşan dünyayı yaşama olanağını sağlamasında bulur. Bunun —nesnel açıdan bakıldığında— sunulan içerikten doğrudan alınan bir zevkle ilgisi yoktur. Sanat isteyerek ya da bir zorlamanın etkisiyle bu tür bir görevi üstlendiği yerde, çok özel durum-

ların dışında, sanat olma niteliğini de yitirmiş demektir. İçeriğin bu istemler doğrultusunda elenmesi ya da gelişigüzel bir içeriğin bu istemlere uydurulması sonucu değiştirmez. Aristoteles bile[50] bir başka yerde dile getirdiği bir görüşünde bir nesneye ilişkin sanatsal zevkin, alımlama sırasında o şeyin yaşanmasından zevk alınmasının, onun somut gerçekleştirilme biçimini (insan, konum, olay vb.) yaşamda bir gerçek niteliğiyle onaylayıp onaylamayacağımız sorusuyla ilgisinin bulunmadığını belirtmiştir. İnsanoğlunun yaşamda benimsemediği, yadsıdığı, kaçtığı, karşısında tiksinme ya da korku duyduğu şeyi sanatsal yaşantıda karşı koymaksızın, dahası coşkuyla benimsemesi, estetik yaratının ve etkinliğinin özünü oluşturur. Kategorilerin Aristoteles tarafından saptanmış olan dönüşümü, yapıtların alımlayıcıyı yönetme yeteneğinin en derinde yatan nedenidir. Alımlayıcının yaşantılarının her bir adımının yapıtın bağdaşık ortamınca yöneltilmesine karşılık alımlayıcı, yapıtların kendisini götürdükleri dünyada davranışlarında görünüşte özgürdür. Yaratı konusu içerik ile biçim arasındaki uygunluk, bu durumda insana yapıtlar dünyasının kendi içersindeki bir uygunluk, insanoğlunun elinde olmaksızın ve sürekli olarak çevresine yönelttiği istemlere uygunluk olarak görünür. Böyle bir dünyayı —o dünya trajik olsa bile— yaşamaya katılabilmenin sevinci, kaynağını bu olguda bulur.

---

50 Aristoteles: **Poetik**, Bölüm IV.

SEKİZİNCİ BÖLÜM
Mimesis'in Sorunları V
Sanatın Tapıncakçılıktan Arındırıcı İşlevi

Marx, *Kapital*'inde, kaynağını zorunlu toplumsal gelişme eğilimlerinde ve bu eğilimlerin yarattığı toplumsal yapılarda bulan mal tapıncakçılığı (fetişizmi) sürecini kesin bir anlatımla sergiler: «Demek ki malın gizemli yanı, insanlara kendi çalışmalarının toplumsal karakterlerini çalışmanın ürünlerinin nesne özyapısı olarak, bu ürünlerin toplumsal nitelikteki doğal nitelikleri olarak geri yansıtmasıdır; böylece üreticiler ile çalışma sürecinin tümü arasındaki ilişki de üreticilerin dışında varolan, nesneler arasındaki toplumsal bir ilişki biçiminde yansıtılmış olmaktadır. Bu iki konunun birbirine karıştırılması yüzünden çalışmanın ürünleri mala, duyularla gerçekleştirilen bilinç olgularının üzerinde kalan, doğa üstü toplumsal şeylere dönüşürler. Burada insanlar açısından nesneler arasında bir ilişki gibi beliren yanıltıcı görünüm, yine insanların belli toplumsal ilişkilerinden başkaca bir şey değildir.»[1] Bizim amaçlarımız bakımından önem taşıyan nokta ise şudur: Tapıncakçılıktan arındırıcı bilinç, görünüşte nesneler-arası olanı yeniden gerçekte ne ise ona, yani insanlar arası bir ilişkiye dönüştürmektedir. Bu durumda gerçek olguyu ait olduğu yere oturtan, yeniden haklarına kavuşturan devinimin gerçekte iki yönü bulunmaktadır. Devinimin birinci yönü, yanıltıcı bir görünüşün gerçek yüzünün ortaya çıka-

[1] Marx: **Kapital,** s. 38 vd.; MEW 23, 86 vd.

rılmasıdır; bu görünüş, toplumsal açıdan bakıldığında ortaya çıkışının bir zorunluluk olmasına karşın —söz konusu zorunluluk burada çok gelişmiş bir ekonomiden, başka durumlarda da bir geri kalmışlıktan doğmaktadır— gerçekliğin özünü çarpıtan bir görünüştür. Devinimin ikinci yönü ise insanın tarih içersindeki rolünün kurtarılması gibi bir işlev taşımaktadır. Çünkü görünüşteki durum insanın önemini alt düzeye indirmiştir: «İnsanların kendi toplumsal devinimleri, onlara nesnelerin devinimi biçiminde görünmektedir; insanların gerçekte bu devinimi denetimleri altında tutmaları gerekirken, kendileri onun denetimi altına girmektedirler.»[2] Gerçek, görünüşte varolan ve egemenliklerini sürdüren şeyleri, insanların kendi aralarındaki ilişkilere dönüştürmektedir; insanlar bu ilişkileri —belli şıklarda— denetleme ve onlar üzerinde egemenlik kurma olanağına sahiptirler. Böyle bir olanak bulunmadığında da görünüşte kaynağını eşyanın doğasında bulan bir yazgı, insanlığın kendi gelişmesinin bir ürünü olarak, başka deyişle bu açıdan insanların kendi oluşturdukları yazgıları niteliğiyle belirmektedir. Bilimsel bilinç açısından gerçekliğin yansıtılmasında her iki düşünce hareketi aynı ölçüde önemlidir; eğer içlerinden birinin genel ve temel nitelikte diye üstünlüğü söz konusu olacaksa, o zaman bu üstünlüğü birinciye tanımak gerekir.[3]

Sanat bakımından ise biraz değişik bir durum çıkmaktadır ortaya. Birinci etken temel özyapısını korumaktadır; çünkü bütün bu olguları belli ölçüde göz önünde tutmayan

---

2 Marx: a.g.y., s. 38 vd.; MEW 23, 86 vd.

3 Yukardan beri sözü edilen **mal tapıncakçılığı** (mal fetişizmi, Warenfetichismus), Marksist ekonomi biliminde ve felsefede insanın kendi emeğinin ürününe yabancılaşmasını dile getirmektedir. Bu tapıncakçılık, anamalcı üretim süreci içersinde insanların toplumsal ilişkilerinin nesneler arasındaki ilişkiler, özellikle mallar arasındaki ilişkiler kılığına bürünmesiyle ortaya çıkar. **(Ç.N.)**

tüm sonuç çıkarma çabalarının yazgısı, havada kalmaktır. Buna karşılık estetik alanındaki yansıtmada asıl önem kazanan etken, ikinci etken olmaktadır. Çünkü sanatın gerçekliğin yansıtılması içersindeki özdeşüretim[4] eyleminin odak noktası her zaman insanın, insana özgü olanın kavranması, insanın haklarının gerek topluma, gerekse doğaya karşı bir istem olarak ileri sürülmesidir. Bu eylem, yalnızca gerçekliği kopya etmekle yetinebilir; ama böyle bir durumda bile neyin nasıl kopya edileceği sorunu, bu yönde belli bir tutum alışı içerecektir. Bu tutum alış, doğal olarak açık bir yan tutmaya da dönüşebilir ve özellikle en yetkin sanat yapıtlarında bu dönüşüme sık sık rastlanır. M. Arnold'un, şiirin temelde «yaşamın bir eleştirisi» olduğunu söylemekteki haklılığı ortaya çıkmaktadır böylece.[5] Bu eleştiri, sanat türüne, dönem, ulus ve sınıflara göre değişik içerikler ve değişik anlatım biçimleri taşır. Ama bütün bunlar içersinde en genel nitelikte olan saptanmak istendiğinde, biraz önce sözü edilen soruna, insanın haklarının geri istenmesi sorununa gelinmiş olur. Bu açıdan da Marx'ın buluşu sanat kuramı için olağanüstü bir önem taşımaktadır. 19. ve 20. yüzyılın önemli sanatçılarının hemen tümü şu ya da bu biçimde bu sorunla uğraşmışlardır; ancak bu savaşımı hemen her zaman Marx'ın gerçeği ortaya çıkarmaya ilişkin birinci eğilimini hiç tanımak-

---

4 **Reproduction** (röprodüksiyon) karşılığı olarak TDK **Özleştirme Kılavuzu**'nda **özdeşbaskı** sözcüğü önerilmiştir. Ancak kanımızca «baskı», sözcüğün tüm kapsamını yansıtabilmekten uzaktır. Bir resmin röprodüksiyonu söz konusu olduğunda «özdeşbaskı» sözcüğü kullanılabilir. Ama örneğin bir **yaşantının** sanat aracılığıyla **yeniden üretilmesi** anlatılmak istendiğinde «baskı» sözcüğünün kullanılamayacağı açıktır. Bu nedenle ve «Produktion»un tam karşılığı olan «üretim»i de göz önünde tutarak, «röprodüksiyon»un özdeşüretim —uygun düştüğü yerde de **çoğaltım**— sözcüğü ile karşılanması daha yerindedir. (**Ç.N.**)

5 M. Arnold: **Essays in Criticism,** (Eleştiri Denemeleri) Londra 1905, cilt II, s. 143.

sızın, ikinci eğilimini de, daha çok kendiliğinden nitelikte olmak üzere, insanlar için doğurduğu sonuçlar bakımından izleyerek vermişlerdir; bu, kuram ile sanat arasındaki ilişki bakımından ilginç olan noktalardan biridir. Şaşılacak bir yan yoktur bunda; çünkü sanat burada yaşamın normal akışını izlemiş olmaktadır. Dahası Marx, şöyle der bu görüngünün bilimsel saptanışı üzerine: «İnsan yaşamının biçimleri üzerine düşünme eylemi, dolayısıyla aynı zamanda bu biçimlerin bilimsel çözümlemesi, gerçek gelişmenin tam tersine bir yol izler. Bu yolun çıkış noktası, gelişme sürecinin sunduğu hazır sonuçlardır.»[6]

Bu estetik yansıtmaya uygulanabilirlik bile Marx'ın tapıncaklaştırmaya ilişkin saptamasının tümel bir önem taşıdığını ortaya koymaktadır. Marx, mal tapıncakçılığının tümelliğini anamalcı toplumun tüm görünüş biçimleri açısından da ayrıntılı olarak irdelemiştir. Tapıncak düşüncesinin bu kapsamlı uygulamasına burada daha yakından eğilmemize gerek bulunmamaktadır. Marx, mal tapıncakçılığının toplumsal-tarihsel geçerlilik alanını çok kesin sınırlamış ve örneğin derebeylik sömürüsünün tapıncaklaştırılmamış özyapısını bu açıdan açık seçik ortaya koymuştur; ancak bu noktayı da daha ayrıntılı ele almamız gereksizdir. Buna karşın genel tapıncaklaştırma görüngüsünü yalnızca anamalcı mal değişimi ekonomisine indirgemek —özellikle araştırmalarımızın bakış açısı yönünden— yanlış olur. Marx, *Kapital*'de yalnızca bu sorunu —hiç kuşkusuz tümelliği içersinde— ele almasına karşın, burada toplumsal gerçekliğin yansıtılmasının bir özelliğinin söz konusu olduğunu da tartışmaya yer bırakmayacak biçimde belirtir; bu toplumsal gerçekliğin anamalcılıkta açıkça ekonomik ve ideolojik nitelikte ortaya çıkışı, tüm insanlık tarihinin akışı boyunca taşıdığı etkinliği kesintiye uğratmamaktadır. Marx'ın özellikle tapıncakçılık bölü-

---

[6] Marx: **Kapital,** cilt I, s. 42; 90.

münde, gerçekliğin bu saptırma türü ile dinsel tasarımlar arasındaki yakınlıktan söz etmesi, bu bakımdan çok ilginçtir. Marx, bu davranış biçimlerinin ilkel aşamalarının «çalışmanın üretici güçlerinin düşük gelişme düzeyinden, buna koşut olarak insanların maddi yaşam üretme süreci içersindeki ilişkilerinin, dolayısıyla da gerek birbirleriyle, gerekse doğayla olan ilişkilerinin tutukluğundan»[7] kaynaklandığını saptadıktan sonra, bu davranış biçimlerine ve zamanla ortadan kalkışlarının toplumsal koşullarına ilişkin bir çözümleme yapar. Demek ki bu durumda ilkel (anamalcılık öncesi) ideolojilerle, gelişmiş-anamalcı ideolojiler, kökenini doğrudan olgunun özünde bulan bir bakış açısından, aralarındaki çeşitliliğe karşın yine de birbirlerine ait görüngüler sayılmakta, bu nedenle de tarihsel akış içersindeki doğuş ve sona erişin bir bütün oluşturan bireşimi içersine sokulmaktadır.

Bu nedenle bundan böyle insanların dünya görüşlerinin önemli kategori bütünleriyle bağıntılı olarak benzer bireşimleri, tapıncaklaştırmaya ve tapıncaklaştırmadan arındırmaya ilişkin sorunlar olarak ele aldığımız ve bunu yaparken her şeyden önce gerçekliğin estetik yansıtılmasındaki bilinç yoluyla ender algılanan, kendiliğinden nitelikteki eğilime dikkati çektiğimiz takdirde, Marx'ın yöntemi doğrultusunda davranmış olacağımız kanısındayız. İzlenecek yöntemi şöyle özetleyebiliriz başka deyişle: İnsanlığın gelişme süreci boyunca ortaya çıkan ve gerek günlük yaşamdaki uygulamada, gerekse bilim ve felsefe alanında etkin olan tapıncakları ya da tapıncak bütünlerini ortadan kaldırmak, gerçek nesnel bağıntılara insanın dünyaya ilişkin tasarımındaki ait oldukları yeri geri vermek, böylece de insanın bu tür çarpıtmalar nedeniyle düşük bir düzeye indirgenmiş olan önemini dünya görüşü açısından yeniden vurgulamak. Bu yöntem sonucunda buradaki gözlem bakımından daha geniş bir tapıncaklaştırma kavramı

---

[7] Marx: **a.g.y.**, cilt I, s. 46; 94.

oluşmaktadır. Bu kavramın içerdiği anlam şudur: Toplumsal ve tarihsel bakımdan değişik nedenlerden kaynaklanmak üzere, genel tasarımlarda bağımsızlaşmış nesnel bağıntılar oluşturulmaktadır; bunlar gerek kendi başlarına, gerekse insanlar açısından gerçekten bu tür bağıntılar olmaktan uzaktır. Burada söz konusu bütünü olduğu gibi ele alacak değiliz hiç kuşkusuz; böyle bir araştırma bilimin, felsefenin ve günlük düşüncenin tarihinin büyük bölümlerini kapsamına alır, bundan ötürü de bizim araştırmamızın sınırlarını aşar. Bizim burada üstlendiğimiz görev ise çok daha yalındır: Amacımız, hakiki sanatın özü gereği —yukarda belirtilen anlamda— bir tapıncaklaştırmadan arındırıcı eğilimi içerdiğini, bu eğilimden el çektiğinde ise yok olmak tehlikesiyle karşılaşacağını göstermeye çalışmaktır. Bu yapılırken, yalnızca bu ana eğilimin sergilenmesi söz konusu olabilir; bu nedenle ana eğilimin estetik geçerliliğinin olgusunu ve etki türünü, insanın çevresiyle olan ilişkilerini önemli ölçüde belirleyen birkaç toplancaya (komplekse) dayanarak göstermek yeterli olacaktır.

I. İnsanın Doğal Çevresi (Uzam ve Zaman)

Demek ki sanat insanın «doğal» çevresini, o çevre ile insan arasındaki «doğal» ilişkiler içersinde göstermektedir. Doğal sözcüğünü tırnak içersine alma gereğini duymamızın nedeni şöyle açıklanabilir: Bu işlevinin sanatı günlük yaşamın alışkanlıklarıyla, tasarımlarıyla vb. çatışma içersine sokacağı ve gerçekte de soktuğu, bu tür karşıtlıkların aynı şekilde bilim ve felsefe karşısında da ortaya çıkabileceği açıktır. Bundan ötürü burada kullanılan doğallık kavramı herhangi bir ideale uygunluk anlamını kazandığı takdirde estetiğin Planotizme dönüşü gibi bir durum ortaya çıkar ve estetik alanında Aristoteles'in, Platon'un ideler öğretisini tartışırken inandırıcı bir anlatımla çürütmeyi başardığı bir biçim kuralı oluşur. Öyleyse —tırnak içine alınmayan— doğallık

kavramının kendisini bu tür karışıklıklardan ve çokanlamlılıklardan koruyabilecek bir anlama kavuşması zorunludur. Daha önce günlük yaşamın gerçekliğini incelerken, günlük yaşamdaki insanın kendiliğinden gerçekleşen materyalizminden söz etmiş ve bu materyalizmin henüz dünya görüşü bakımından herhangi bir genelleştirmeyi içermediğini belirtmiştik. Bu materyalizm içersinde yalnızca günlük yaşam uygulamasının temel bir zorunluluğu dile gelmektedir: İnsan dış dünyada (çevresinde) varlığını koruyabilmek, eylemde bulunabilmek için, daha bu dünyada ve bu dünyanın etkisiyle yıkılıp gitmemek için, neyin salt tasarımında kaldığını, neyin ise kendisinin bilincinden bağımsız varolduğunu elden geldiğince kesin biçimde birbirinden ayırmayı öğrenmek zorundadır.

Doğal olarak bu, salt en dar anlamdaki günlük yaşama ilişkin bulunmaktadır. Genelleştirmelere gidildiğinde, daha uzakta ya da daha derindeki nedenler araştırılıp, insanın yaşamının ve yazgısının anlamı ele alındığında, günlük yaşamın bu kendiliğinden gerçekleşen materyalizmi yetersiz kalır; bu tür sorunların bilinç düzeyinde çözümlenmesi girişimlerine de gerçek bir varlık tanınır. Günlük yaşam içersindeki insan açısından bu varlık, nesnel dış dünyanın varoluşu kadar sağlam temellere sahiptir. Bu tür tasarımların nasıl bir gerçeklik inancına dönüştüğüne, dahası gizemli bir aşkınlığın (Transzendenz) yüceliğine nasıl büründüğüne büyü dönemini incelerken biraz değinmiştik; bu konulara son bölümde de değineceğiz. Şurası açıktır ki, her sanatçı içinde yaşadığı zamanın, sınıfın ve ulusun bir çocuğudur; bundan ötürü de ancak çok kuraldışı durumlarda bu sorunlar karşısında eleştirel nitelikte çözümleyici bir tutum alabilir. Bu sözlerimizle hiçbir şekilde sanatın felsefi-materyalist bir konuma geldiğini ileri sürmek istemiyoruz. Burada söz konusu olan şudur yalnızca: Tarihsel-toplumsal bakımdan olanaklı olanın sınırları içersinde kalmak üzere, hakiki sanat uygulamasında kendiliğinden gerçekleşen tapıncaklaştırmadan arındırıcı bir eği-

lim ortaya çıkmaktadır; bu eğilimin yönelimi yalnızca gerçek, nesnel bakımdan varolan dış dünyayı tanımak, bu dünyayı, —ona tapıncaklaştırıcı bir tutumla yansıtılan tasarımları ortadan kaldırarak— gerçekliği içersinde sergilemektir. Öte yandan burada söz konusu olan bir başka nokta da şudur: Tutarlı sanatsal betimleme biçimi —istemeksizin, dahası çoğu kez bu betimleme biçiminin temelinde yatan bilinçli istence karşı olarak— tüm yaratıyı dünyasal bir düzeye yansıtmak ve her aşkınlığı insana özgü bir içkinliğe dönüştürmek eğilimindedir. Antik çağda bile Homeros destanları bu özellikleri nedeniyle çeşitli düşünürlerce eleştirilmiştir. Ama daha ileriye gidildiği ve Dante, ya da Trecento (onüçüncü yüzyıl) veya Quattrocento'nun (ondördüncü yüzyıl) resim sanatı (hatta Simone Martini ya da Fra Angelico) anımsandığı zaman bile, sanatın bu insana indirgeyici, cenneti ve cehennemi yeryüzünde yansıtıcı eğilimi açık seçik ortaya çıkmaktadır. Sokrates öncesi filozoflarının sık sık şiirdeki Tanrı betimlemesine karşı çıkmış olmalarına karşın, en sert eleştirisini Xenophanes'te bulan insanbiçimleştirici eğilimin özellikle bu filozofların yapıtlarında ve bu dönemin güzel sanatlar ürünlerinde çok özlü ve somut biçimde belirginleştiği ortadadır.

Sanatın kendiliğinden materyalizmi kadar yine kendiliğinden nitelikteki diyalektik özyapısı da önemlidir. Bu özyapıyı anlayabilmek için yine günlük yaşamın çıkış noktası alınması gerekmektedir. Engels'in zaman zaman belirttiği gibi, insanlar bilincinde olmaksızın sürekli diyalektik düşünmüşlerdir; tıpkı Molière'in Monsieur Jourdain'inin yaşamı boyunca bilincinde olmaksızın nesir biçeminde konuşması gibi.[8] Belki burada çok daha geniş ölçüde böyle bir durum söz konusudur; çünkü biraz önce çözümlemesi yapılan olayda

[8] Yukarda Lukacs'ın sözünü ettiği kişi, **Kibarlık Budalası** adlı oyunun kahramanı Mösyö Jourdain'dir. Oyunun söz konusu bölümü de şöyledir:

olduğu gibi, burada da sanatsal uygulama günlük yaşamın yalın bir sürdürülüşü olmaktan uzaktır. Günlük yaşamdaki insan, özellikle yabancısı olmadığı bir gerçeklikle karşılaştığında, tümüyle pratik nitelikte olmak üzere çoğu kez kendiliğinden diyalektiği uygular; bu, o insanın çağındaki bilimin henüz metafizik önyargıların etkisi altında olduğu durumlar için de geçerlidir. Doğal olarak bu kendiliğindenliğin de sınırları vardır. Başka deyişle bu kendiliğindenlik diyalektik olguların uygulama alanındaki değerlendirmesinde kalır ve çoğu kez bununla eşzamanlı olarak aynı şey üzerinde metafizik düşüncenin genelleştirici kuramlarının egemenliğini tanır. (Burada Darwin'in yetiştiricilerin uygulamalarından aldığı ve bitkilerle hayvan türlerinin değişimine ilişkin sayısız örnekler anımsanabilir; söz konusu yetiştiricilerin büyük bir çoğunluğu kendi elde ettiği sonuçlardan kuramsal

---

FELSEFE HOCASI : Bu meraklı şeylerin hepsini esaslı surette anlatacağım.

MÖSYÖ JOURDAİN : Ben de bunu rica ederim. Bundan başka size bir derdimi açacağım. Ben çok kibar bir hanıma vurgunum; küçük bir tezkere yazıp ayaklarının önüne düşürmek istiyorum. Bunun yazılmasında bana yardım eder misiniz?

FELSEFE HOCASI : Peki.

MÖSYÖ JOURDAİN : Bu zarif bir hareket olacak.

FELSEFE HOCASI : Şüphesiz. Bu hanıma nazım mı yazmak istiyorsunuz?

MÖSYÖ JOURDAİN : Hayır, hayır, nazım istemez.

FELSEFE HOCASI : Nesir mi olsun istiyorsunuz?

MÖSYÖ JOURDAİN : Hayır ne nazım isterim ne de nesir.

FELSEFE HOCASI : İyi ama, ya nesir olacak, yahut da nazım.

MÖSYÖ JOURDAİN : Neden?

FELSEFE HOCASI : Çünkü efendim, meramını söylemek için nesirle nazımdan başka bir şekil yoktur.

MÖSYÖ JOURDAİN : Nazımla nesirden başka bir şekil yok mudur?

bakımdan genel nitelikte bir sonuç çıkarmayı hiçbir zaman düşünmemiştir.) Günlük düşünceye ilişkin bu sınırlara daha da kesin nitelik kazandıran nedenler vardır: Metafizik düşünce biçiminin ağır basması bazen belli bilimlerde —hiç kuşkusuz yalnızca geçici nitelikte olmak üzere— ilerlemeye yardımcı olabilir; ama öte yandan —Engels, felsefe açısından bu noktaya dikkati çeker— böyle bir gözlem gerçek nesnelliğin, gerçek bağlamların önemli ölçüde çarpıtılmasına da yol açabilir. Engels'in açıklaması şöyledir: «Bu gözlem biçimi bize doğal nesneleri ve doğal olayları teklikleri içersinde, dolayısıyla tümel bağlamın dışında ele alma alışkanlığını getirmiştir; bundan ötürü söz konusu nesneler ve olaylar devingenlikleri yerine dinginlikleri açısından ele alınmakta, kendilerine önemli ölçüde değişebilirlik yerine değişmezlik niteliği tanınmaktadır.»[9]

FELSEFE HOCASI : Nesir olmayan söz nazımdır; nazım olmayan söz de nesirdir.

MÖSYÖ JOURDAİN : Ya konuşulan şey nedir?

FELSEFE HOCASI : Nesir...

MÖSYÖ JOURDAİN : Ne? Şimdi ben, Nicole terliklerimi getir, gecelik takkemi ver, diyecek olsam bu nesir mi olur?

FELSEFE HOCASI : Evet efendim.

MÖSYÖ JOURDAİN : Demek kırk yıldan fazladır bilmeden, farkında olmadan nesir söylüyorum; bana bunu öğrettiğiniz için çok minnettarım...

(Perde II, Sahne VI; Ali Suha Delilbaşı çevirisi, Maarif Vekâleti, Ankara 1943)

Burada Lukacs, Mösyö Jourdain'in günlük yaşamın doğal akışı içersinde farkında olmaksızın kullandığı nesrin bilincine varmasına değin olan süreci, kendiliğindenliği tanımlayan belirgin bir örnek saymaktadır. (Ç.N.)

9 Engels: **Anti-Dühring,** Moskova-Leningrad 1935, s. 23 vd.; MEW 20, 20.

Sanat alanındaki uygulama bu noktada insanın çevresinin ve dünyanın bu kavranış biçimine karşı açıkça cephe almaktadır. Günlük yaşamın nesneleri kendiliğinden bağlamları ve devinişleri içersinde algılayan katıksız «doğallığı», bu noktada bir «dünya görüşü» düzeyine ulaşmakta, bu dünya görüşünün içeriğini de özellikle bu bağlamların, bu devingenliğin kurtarılması oluşturmaktadır. Toplumsal koşullardan kaynaklanan tapıncaklaştırmalar günlük yaşam içersinde ne denli etkin olursa olsun, sanat uygulaması insanın çevresini kalıplaştırma, böylece de dondurma sakıncasına yol açan bu eğilimlerle kendine özgü araçlarla savaşmaktadır (bu savaşın mutlaka sanatçıların bilinçli dünya görüşünden kaynaklanması gibi bir durum söz konusu değildir). Sanatın bu özelliğini kendiliğinden gerçekleşen bir diyalektik diye tanımladığımız zaman, kendiliğinden sözcüğünün özellikle vurgulanması gerekir. Çünkü burada söz konusu olan, doğrudan doğruya estetik yansıtmanın kendisinin yalın anlamıdır. Düşünsel açıdan nesnel gerçekliğin yaklaşık yansıtılışı olarak öznel diyalektik, gerek felsefede gerekse bilimlerin somut yöntemlerinde —Herakleitos'dan Lenin'e değin uzanan binlerce yıllık bir bilinçlenme sürecine karşın— varlığını çok küçük ölçüde benimsetebilmiştir; çeşitli bilimlerin somut sorunlarında ise bu benimsenişe genellikle sanıldığından daha sık rastlanılmıştır. Ancak bu sonuncu durum çoğu kez maddenin deviniminin buyrukladığı bir kendiliğindenlikten kaynaklandığından, yöntembilimsel bakımdan yüksek düzeyde bulunan edimlerin sonuçları kendilerine en yakın komşu olan alanlarda bile bilinmemekte ya da anlaşılmamaktadır; bu yüzden söz konusu sonuçların bilinçli bir genelleştirme yoluna girdikleri enderdir. Burada günlük düşüncenin yapısı bilim için bir anlamda yinelenmiş olmaktadır. Ancak uygulamaya dönüştürülen diyalektik, sanat alanı için başka bir anlam taşır. Burada gerçekliğin nesnel diyalektiğinin kavramların, yargıların ve çıkarımların

oluşturduğu bir öznel diyalektiğe dönüştürülmesi değil, ama (yansıtmanın aracı dil bile olsa) «salt» gerçekliği alabildiğine sadık ve eksiksiz biçimde yansıtmak söz konusu olduğundan, nesnelliğin, bağlamların vb. elde edilen bu diyalektiği gerçekliğin doğru yansıtılmasına yönelik çabanın yöntemi olmaktan çok sonucudur. İşte özellikle bu nedenden ötürü sanat, yaşamın kalıplaşmış, tapıncaklaştırılmış olgularının yapmacıksız bir doğallığa dönüştürülmesi çabasında çağdaş bilime ya da felsefeye oranla çok daha ileri gidebilir ve köktenci olabilir. Andersen'in masalında saflık ve şaşkınlık içersinde: Ama kralın üzerinde hiç giysi yok, diye bağıran çocuk, bu bakımdan sanatın davranış biçiminin bir simgesidir. Bu arada sanatın bu kendiliğinden gerçeği ortaya çıkarıcı ve tapıncakları parçalayıcı bakışının, günlük düşüncenin tapıncaklaştırma sonucu körleşmiş gözlem biçiminin hiç bir şey algılamadığı, ya da değer kavramına aykırı kaçan bir algılamada bulunduğu noktada olumluyu bir değer olarak yerleştirmesi hiç kuşkusuz olanaklıdır.

Bu tür tapıncaklaştırmaların en çarpıcı örneğine özellikle yeni düşünsel gelişim bakımından önem kazanmış olan uzam (Raum) ve zaman (Zeit) ayırımında rastlamaktayız. Burada söz konusu sorunun geçmişini ele almamıza olanak bulunmamakla birlikte şu kadarını belirtelim ki, bu tapıncaklaştırıcı, metafizik nitelikteki uzam ve zaman ayırımı, özellikle Kant'ın *Salt Aklın Eleştirisi*'ndeki «Transsendental Estetik»ten bu yana egemenlik kurmuştur.

Bir noktayı hemen belirtelim: Bu eğilim ne yaşamda ne de felsefi düşüncede tam anlamıyla tek başına bir egemenlik kurabilmiştir. Her ne kadar Kant'tan sonra Schopenhauer bu ayırımı ustasını da geride bırakacak ölçüde tapıncaklaştırmışsa da, Hegel felsefesi her zaman söz konusu ayırım karşısında kararlı bir tutum almıştır. Hegel felsefesinde tüm zaman ve uzam sorununun genel bir bilgi kuramı sorunu niteliğiyle ele alınmayıp —Kant'ta bu sorun, bilgi kuramına

girişi oluşturur— doğa felsefesinin genel bölümünü oluşturması, bu felsefenin konumu açısından belirleyici bir özelliktir. Burada Hegel'in düşünce yürütüş biçimlerine yüzeysel olarak bile değinemeyeceğimiz ortadadır. Bizim için önem taşıyan nokta şudur: Hegel'de temel etken, uzamın ve zamanın oluşturduğu, diyalektik ve çelişkili nitelikteki bütünlüktür; bu bütünlük, gerçeklikten soyut bir kopmuşluk içersinde (başka deyişle biçimsel-öznel bir önsellik olarak) etkin olamaz; etkin olabilmesi, madde ve devinimle (bunların da birbirinden ayrılması olanaksızdır) kopmaz bir bağlılık içersinde bulunması koşuluna bağlıdır. Şöyle der Hegel: «Madde, uzam ve zaman içersinde gerçek olandır. Ama uzam ve zamanın soyut özyapılarından ötürü burada önde gelmeleri zorunludur; o zaman maddenin bu ikisinin gerçekliğini oluşturduğu ortaya çıkacaktır. Nasıl maddeden yoksun devinim olamazsa, devinimden yoksun madde de olamaz. Devinim zamanın uzama, uzamın da zamana dönüşmesi sürecidir: Buna karşılık madde, dingin özdeşlik niteliğiyle, uzam ve zaman arasındaki bağıntıdır.»[10] Uzam ve zamanın bu kopmaz birlikteliği diyalektik yapıdadır. Bu birliktelik içersinde kaynağını konunun özünde bulan bir olgu, başka deyişle uzama ve zamana ilişkin sorunların bilimsel açıdan ayrı ayrı ele alınması olanağı da yadsınmaz hiç kuşkusuz. Örneğin Hegel, geometriyi böyle bir durum olarak gösterip şunu vurgular: «*Uzamın bilimi* olan geometrinin karşısında, *zamanın bilimi* diye bir bilim yer almamaktadır.»[11] Oysa Kant, tapıncaklaştırıcı ayırımını tutarlı biçimde geliştirerek sayıyı (ve böylece de aritmetiği) yalıtılmış zamandan türetir.[12]

Kendiliğinden nitelikteki diyalektik ile felsefe açısından bilinçli diyalektik arasındaki doğal kesişme, burada neredey-

---

10 Hegel: **Enzyklopaedie,** Paragraf **261,** ek, 9, 60.

11 Hegel: **a.g.y.,** Paragraf 259; 9, 52.

12 Kant: **Kritik der reinen Vernunft** (Salt Aklın Eleştirisi), Reclam-Ausgabe, s. **145** vd.

se elle tutulabilecek ölçüde somutlaşmaktadır. Çünkü şurası açıktır ki, gerek günlük uygulama, gerekse ona sımsıkı bağlı olan günlük düşünce devinen maddelerden, devingen şeylerden oluşma bir dünyada bulunmakta, birliktelik lerini de doğal bir olgu olarak benimsemektedirler. Uzam ve zamanın bu sürekli eşzamanlı varlıkları, varlık, oluş ve etkinlik için böyle bir temele ilişkin —bilinç yoluyla algılanması ender gerçekleşse bile— bir alışkanlık, insanların duygu yaşamında doğal olarak çok derin izler bırakır. Bu birliktelik —yine en temel olguların ve karşılıklı ilişkilerin bilinci bulunmaksızın— yaşamın görüngülerine ilişkin olan düşünme eylemini de etkileyerek insanların uzam ve zaman tasarımlarının sınırlarını genişletmelerine, bunlara —içlerinde öz ve gerçek olarak bulunanları düşünce düzeyinde zorlamak zorunluluğu ile karşılaşmaksızın— daha değişmeceli (mecazî) bir anlam vermelerine yol açmaktadır. Böylece günlük dilde ve toplum bilimlerinin terimler dizgesinde bile yaşamın önemli olgularının yansıtılış biçimleri oluşmaktadır; bunlar —kanımızca— ancak uzambenzeri ve zamanbenzeri terimleri ile belirtilebilirler. Böyle bir durumu burada yine Marx'ın anlatımına başvurarak açıklayacağız: «Zaman, insanın gelişme uzamıdır. Hiç boş zamanı bulunmayan, tüm yaşamı —uyku, yemek vb. gibi salt fiziksel kesintilerin dışında— anamalcılık uğruna çalışmayla geçen bir insan, bir yük hayvanından daha aşağı düzeydedir. Bedensel bakımdan çökük, tinsel yaşamı çölleşmiş olan böyle bir insan, yabancı servetin üretimini sağlayan bir makinedir yalnızca.»[13] «Uzam» sözcüğü salt bir eğretileme midir burada? Yalnızca eğretileme olmanın çok ötesindedir hiç kuşkusuz. Çünkü yine somut yapı taşıyan «insanın gelişme uzamı» şeklindeki anlatım, zamana ilişkin en önemli nesnel kurallara ilişkin bulunmaktadır. Ancak

---

[13] Marx: **Lohn, Preis und Profit** (Ücret, Fiyat ve Kâr), Berlin 1928, s. 58; MEW 16, 144.

burada söz konusu olan, yapay bir yalıtılmışlık içersinde kendinde nitelikteki zaman değil, bu kendindeliğin insanların dünyasıyla bağıntılı olarak etkinlik kazanış biçimidir. Zaman kavramı öznelleştirilmiş olmaktadır böylece; bunun nedeni yalnızca kendindeliğin böyle bir zenginleşme durumunda gerçekliğinden sapmaksızın kalması değil, ama bu kendindeliğin bu yoldan gerçekleştirilen tamamlanışının ve genişletilmesinin yaşamın nesnel bir olgusundan kaynaklanmasıdır. Burada söz konusu olan şudur: Maddenin devinimi kavramı —bu kavramın uzam ve zamanın nesnel özünün doğru bilinmesi açısından taşıdığı önemi biraz yukarda, Hegel'de görmüştük— toplumsal insana uygulandığında, nesnel olarak içeriksel bir gelişme göstermektedir; çünkü maddenin toplum içersinde gerçekleşen devinimi, örneğin fizik alanında olduğundan çok daha karmaşık bir yapıdadır. Bu tür karmaşıklıklar kendindeliğin özünde değişikliğe yol açmaz. Ama böyle olmasına karşın sözü edilen karmaşıklıkları toplumsal ilişkilerin betimlenmesinde göz önünde tutmak, zorunlu ve yerinde bir davranıştır. Bu durumda nesnelliğin vurgulanması önemlidir. Çünkü toplumsal yaşam sürekli ve zorunlu olarak uzam ve zaman bağıntılarının özel tepkelerini de üretir. Bu tepkeler gerçek kendindeliği artık ya hiç etkilemezler, ya da tümüyle etkilemezler; bunların gerçekliği artık yalnızca insanlar açısından zorunlu oluşlarından, öznel zorunluluklarından kaynaklanabilir. Burada somut durumlarda kesin bir eleştirel ayırımın gerçekleştirilmesi zorunludur; çünkü —toplumsal koşullardan kaynaklandığı kuşkusuz olan— öznelliğin zemininde hem tapıncaklaştırıcı, hem de tapıncaklaştırmadan arındırıcı bir eğilimin varlığı olasıdır. Estetik alanına geçtiğimizde ayrımların oluşturduğu bu büyük tablonun dikkatle göz önünde bulundurulması, öte yandan da bu tablonun ışığında zamanbenzeri ve uzambenzeri kategorilerinin yapıt içersinde örgütlenmiş biçime dönüşen gerçekliğin yansıtılmasında oynadıkları rolün araştırılması gerekir.

Kant'ın tapıncaklaştırıcı ve metafizik nitelikteki uzam ve zaman ayırımının felsefeye egemen olduğu dönemde sanatları bu şemaya göre uzam sanatları ve zaman sanatları diye sınıflandırmak adet olmuştu. Burada bu konuda bir kalem tartışmasına girişmek gereksizdir; yüzeysel bir gözlem yapıldığında, gerçekliğin yansıtılmasının sanat yapıtına dönüşmesi sürecinde bağdaşık ortama verdiğimiz önem, sanatlara ilişkin böyle bir dizgeleştirme ilkesiyle ilgiliymiş gibi bir izlenim uyandırabileceğinden, bu soruna değinmeyi gerekli bulduk.

Her bağdaşık ortamın —ya tümüyle, ya da geniş ölçüde— uzamsal ya da zamansal bir özyapıda olduğu tartışmasız bir gerçektir. Bu bağdaşık ortamın, günlük gerçekliğin günlük insanın dolaysız algılamalarında gerçekleştirdiği arındırma süreci —doğrudan ve ilkönce— bu yönde etkin olur. Oysa biz biraz yukarda bu tür görüşlerin Fiedler gibi Kant yanlısı temsilcilerini özellikle bağdaşık ortamın bu dolaysızlığında kaldıkları ve bu ilk aşama niteliğini taşıyan dolaysızlığı son ve kesin bir ilkeye dönüştürüp dondurdukları için eleştirmiştik. Bu tür görüşlere karşı çıkarak içeriklerin ve kategorilerin somut olası bütünselliğinin bağdaşık ortama akmasından söz ettiğimizde, göz önünde bulundurduğumuz etkenler arasında bu da vardı; bunu şöyle de anlatabiliriz: Örneğin resim ortamının uzamsal-görsel bağdaşıklığı ya da müzik ortamının zamansal-işitsel ortamı, uzamsal olan ile zamansal olanı sivri ve metafizik bir karşıtlık biçiminde içermez. Başka deyişle burada birinin, öteki tümüyle yaratış alanından dışlansın diye bağdaşıklığın temeline dönüştürülmesi söz konusu değildir. Durum, tam tersinedir. Soyut biçim ilkelerine dayanmayan, dolayısıyla salt dekoratif nitelikte olmanın ötesindeki tüm sanatlardan başlıca beklenen, bunların bir «dünya» yaratmaları, başka deyişle yansıtılan gerçekliğin, yapıtı oluşturan, yetkinleştiren kuralların, gerçekliğin nesnel kurallarının bütünselliğinin somut ve duyu-

larla algılanabilir bir kopyasına dönüşmesini sağlayacak biçimde sabit kılınmasıdır. Doğal olarak her sanat türünün bağdaşık ortamı, nicel ve nitel bir seçime götürür; bu seçimle belli kuralların özdeşüretimi olanaksız kılınır ve bu kurallara belli işlevler yüklenir. (Burada rastlantının öykü ve oyundaki rolünün farklılığı anımsanmalıdır.) Ancak bu seçim, ayırma ve ön plana çıkarma olanağı her sanat türünde farklılık gösteren somut bir devinim alanına sahiptir; bundan başka belli kategoriler vardır ki, bunlar bulunmaksızın bir «dünya»nın yaratılabilmesi olanaksızdır. Bundan ötürü de söz konusu kategorilerin işlev, hiyerarşik konum, vurgulanış derecesi vb. bakımından ortaya koydukları tüm farklılığa karşın, herhangi bir bağdaşık ortamdan tümüyle koparılmaları söz konusu olamaz. Nesnel gerçekliğin uzamsal-zamansal özyapısı da bu kategoriler arasında yer alır. Demek ki nasıl bir uzambenzerinin izlerinden yoksun olarak kendi «dünya»sını oluşturabilecek bir zamansal ortam düşünülemezse, birincil ve doğrudan uzamsal-görsel nitelikteki her bağdaşık ortamın da dünyasının bütünselliğinde bir zamanbenzerine yer vermeye zorunlu olması, verimli bir diyalektik çelişkidir.

Lessing, bu sorunu *Laokoon*'da resim ve yontuculuk sanatları için ortaya atar. Bunu yaparken de güzel sanatlar alanındaki verimli çelişkiyi, yani bu sanatların «sürekli değişken yapıdaki doğanın içinden tek bir andan fazlasını asla yansıtamayacakları» olgusunu çıkış noktası yapar.[14] Bu konuda şöyle demektedir Lessing: «Bu biricik an, sanatın aracılığıyla değişmez bir sürekliliğe kavuştuğu takdirde, ancak geçici diye düşünülebilen hiçbir şeyi dile getirmek zorunda de-

---

14 **Laokoon**: Alman yazarı Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) sanat kuramına ilişkin yapıtı. (Asıl adı: Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie / Laokoon ya da Mimarlık ve Şiir Sanatlarının sınırları üzerine). Lessing, 1766'da yayımlanan

ğildir.»[15] Demek ki, resim sanatıyla yontuculuk sanatının dünya yaratma eylemleri sırasında gerçekleştirdikleri karşıtlıkları bir bütünde birleştirme sonucu zamansallık öyle bir biçimde ortadan kalkmaktadır ki, yalnızca «şimdi» yapıta dönüşmekte ve bu yapıt içersinde zamansallığın geçmişin bir sonucu ve geleceğin çıkış noktası diye nitelendirilebilecek somut özü, varlığını korumaktadır.

Felsefi düşüncede bu sorun Elealılarda, Zenon'un çatışkılarında (Antinomie) ortaya çıkmış, Hegel de bu olguda haklı olarak diyalektiğin başlangıcını, devinimin çelişkili yapısını görmüştür. Sorun ancak Zenon tarafından felsefe düzeyine çıkarıldıktan sonradır ki açıkça diyalektik bir çerçeveye kavuşmuştur; bu sorunun daha sonra sık sık katı metafizik düzeye indirildiğini felsefe tarihi göstermektedir. Ancak doğ-

---

bu yapıtında, özellikle Winckelmann'dan ve Moses Mendelssohn ile yazışmasından esinlenerek o çağın estetiğinin üzerinde en çok tartışılan noktalarından biri üzerinde durmuştur. O dönemde birçokları, **ut pictura poesis** ilkesi uyarınca güzel sanatları yazın için bir ölçüt olarak benimsiyorlar, bunu yaparken de sözde eski Yunanlılara dayanıyorlardı; bu tutuma göre, yazınsal betimleme konusu olan şey, ancak bir yontu ya da resim biçiminde de betimlenebiliyorsa güzel sayılıyordu. Lessing, **Laokoon**'unda özellikle bu kanıya karşı çıktı ve resimle yazını (şiiri), betimlemelerine temel olan yasallıklar açısından birbirinden ayırdı. Çıkış noktası olarak da geç antik dönem ürünü bir sanat yapıtı olan **Laokoon yontu grubu** ile **Laokoon** olayının Romalı ozan Vergilius'un **Aeneis** adlı yapıtındaki (2. kitap) betimleniş biçimini birbiriyle karşılaştırdı. Yontunun çehresi, güç dayanılır, sessiz bir acıyı dile getiriyordu; Vergilius ise haykıran bir Laokoon betimlemesine gitmişti. Antik tragedyaların bölümlerinde görülebileceği üzere, bedensel acının bir ifadesi olarak haykırış, eskilerin yazınında büyükler için de kullanılabilmekteydi. Buna karşılık güzel sanatlar alanında bağıran birinin acıdan buruşmuş yüzü, güzelliğin en yüce yasasına karşı gelmek anlamını taşırdı. Ayrıca geçici bir heyecan, güzel sanatlar alanında sürekli bir anlatıma kavuşturulduğu takdirde, bu anlatım, yapıtı uzun süre izleyenin gözünde gerçekli-

rudan görsellik açısından da soru, günlük yaşam uygulamasında çoğu kez tasarımlandığının tersine, o denli yalın ve yanıtını içinde taşır nitelikte değildir. Doğrudan görsellikte her yerde devinen nesneler söz konusu olduğundan ve insan her an geçmişin şimdi üzerinden geleceğe geçişini yaşadığından, bu sırada ortaya çıkan çelişkiyi, anın belirgin dolaysızlığının çelişkisini görmez. Daha önceki açıklamalarımızda fotoğraf aracılığıyla yansıtmayı günlük yaşamda bile yadsırken, fotoğrafların çoğunun —gözün ağ tabakasından yansıyan kopyalar gibi— belli bir anın mekanik bakımdan asla sadık kopyaları olmalarına karşın ne denli yabancı, donuk ve cansız, dahası gerçeklikten uzak göründüklerine dikkati çekmiştik. Bu durum hızlı devinimlerin anlık fotoğrafları düşünüldüğünde daha da belirginleşir; bunların ço-

---

ğini yitirirdi. Bundan ötürü ancak doğada da sürekli olan, sürekli bir anlatımla betimlenebilirdi. Bu tür somut örnekleri çıkış noktası yapan Lessing, güzel sanatlarla yazının kendi özyapılarını oluşturan kurallara varır. Güzel sanatları belirleyen nitelik, uzam içersindeki renkler ve biçimlerdir, bu niteliğin alanı da nesnelerin yanyanalığıdır. Birlikte varoluşlarıdır. Şiir (yazın) ise zamanın akışı içersinde sesleme örgenleri aracılığıyla oluşturulup çıkartılan, bundan ötürü de olayların ardardalığını gerektiren sesler, tonlar kullanır. **«Yazar, yalnızca bir nesnenin ne yaptığını ya da bu nesneye ne olduğunu anlatabilir; ressam da bir olayı yalnızca önce'nin ve sonra'nın belirgin olduğu anda saptayabilir.»** Bundan ötürü şiir (yazın) **«bedensel bir bütünü parçalarına göre betimlememelidir; aksi takdirde parçaların yanyana varoluşu ile konuşmanın ardardalığı birbiriyle çatışır.»** Homeros, Helena nın güzelliğini anlatmak için bedeninin ayrı ayrı bölümlerinin üstünlüklerini değil, Troya'lı yaşlılar üzerinde bir bütün olarak bıraktığı etkiyi betimler. Ama düşlem gücüne seslenen şiir (yazın) çirkini de betimleyebilir. Buna karşılık çirkin, resim yapıtının yanyanalığı içersinde sürekli saptandığında yalnızca tiksinti uyandıracağından, bir görü sanatı olarak resim sanatı çirkin'den kaçınır. **(Ç.N.)**

15 Lessing: **Laokoon**, I. Bölüm, 3. Başlık.

ğunluğu, yansıtmanın mekanik bakımdan asla bağlılığı tartışma götürmezken, tuhaf bir «olanaksızlık» izlenimi bırakır. Bu, Zenon'un: «Uçmakta olan ok durmaktadır» sözünde dile gelen doğrudan duyulara ilişkin, görsel bakış açısıdır.

Hegel'in sürekli olarak vurguladığı bir olgu, duyusal dolaysızlığın soyut özyapısı burada şu noktada belirginleşmektedir: Salt dolaysız görsel algılanan tek an, önemli nesnel kurallarını, geçmişten gelen genesis'ini, geleceğe ilişkin oluşumsal işlevini bu belirgin dolaysızlığı içersinde açığa vurmak gibi bir zorunlulukla karşı karşıya değildir; başka deyişle söz konusu kuralların bu tek anın görünüş biçiminde görsel olarak belirginleşmesi ya da saklı kalması rastlantıya bağlıdır. Görüngünün, yani bu durumda devinimin etkeni olarak anın bütünselliğinin çoğaltımı niteliğini taşıyan fotoğraf, saptayışındaki tüm mekanik sadakate ve yetkinliğe karşın asıl önem taşıyan nesnel bileşkeleri gözden saklamaktadır. (Bir sanat dalı olarak fotoğrafın amacı ise bu devinimin duyular açısından belirginleştiği —az çok ender nitelikteki— anları seçmek ve yakalamaktır.) Güzel sanatlar alanında amaç nesnel gerçekliğin yansıtılmasının sağlanması ise, o zaman yansıtılan ve görünür kılınan anın devinimi kuran kuralların bütünselliğini içermesi gerekir; başka deyişle, salt görünürlüğün bağdaşık ortamında çelişkinin bu doğrultuda olmak üzere ortadan kaldırılması zorunluluğu vardır. Demek ki devinim öyle bir betimlemeyle sergilenmelidir ki —bu betimleme içersinde nereden gelip nereye gitti— an içersinde biçimlenebilecek tek öğe olan geçicilik öğesi bozulmaksızın doğrudan yaşanabilsin, niteliği, yönü ve özü uyandırıcı biçimde algılanabilsin. Ancak bütün bu belirleyici öğeler görülebilirliğin bağdaşık ortamına aktıktan ve bu ortam tarafından o ortama özgü organik öğelere dönüştürüldükten sonra —ilk dolaysızlığın ortadan kaldırılmasından sonra— sözü edilen ortam ikinci estetik dolaysızlık diye adlandırılan dolaysızlığı yaratabilir; bu dolaysızlık içersinde

günlük yaşamın ve düşüncenin tüm tapıncaklaştırılmış biçimleri devinim açısından yok edilmiştir. Bu görüngüyü tanımlarken Lessing'in 18. yüzyıla ait bilgi kuramı ve ruhbilim kategorileri ile çalışmış olması, onun bu soruyu açığa kavuşturarak yaptığı hizmetin değerini azaltmaz; Lessing'in «verimli an» terimi bile günümüzde de kullanılabilir ve yol gösterici niteliktedir.[16] Çünkü yapıta dönüştürülen anın verimliliği —gerek yaratıcı, gerekse alımlayıcı için— yapıtta nesnel olarak erişilmesi gereken kurallar bütününün yalnızca öznel yanıdır. Ancak çözümlememizin gösterdiği gibi, bu kurallar bütünü içersinde zamanbenzerinin salt görünebilirliğin bağdaşık ortamına dönüştürülmesi küçümsenemeyecek bir rol oynar.

Bu, sorunumuzun nesnel yanıdır. Ancak güzel sanatlar alanında bir de öznel bir bakış açısı vardır; bu bakış açısı yapıtın yapısıyla ve uyandırmayı yönetme işleviyle burada üzerine birkaç söz etmemizi zorunlu kılacak denli sıkı bir bağlantı içersindedir. Lessing de bundan önce birkaç kez belirtilen yerde güzel sanatlar alanındaki yapıtlara yalnızca bakmakla yetinilemeyeceğini, bunları uzun uzun gözlemlemek gerektiğini söylerken, bu öznel bakış açısından söz etmektedir. Burada «gözlemlemek» sözcüğü bile en azından bir alana, estetik açıdan zorunlu olan alımlama alanına bir zamansallık öğesi sokmaktadır. Lessing'in çağdaşı olan Hamsterhuis, güzel sanatlar ürünü yapıtlarda zamansallık öğesini içeren bu tür bir alımlayıcı tutumun fizyolojik-ruhbilimsel zorunluluğunun çözümlemesini yapar ve *Heykeltraşlık Sanatı Üzerine Mektup*'unda şöyle yazar: «Biliyorsunuz ki optiğin yasalarının gözümüzün yapısına uygulanması sonucu bir anda hemen hemen yalnızca tek bir görünür nokta hak-

---

[16] «Ne denli görürsek, o denli çok düşünmemiz gerekir. Ne denli düşünürsek, o denli gördüğümüze inanmak zorunluluğuyla karşılaşırız.» Lessing: **Laokoon,** ibid.

kında, ağ tabakamıza açık ve seçik yansıyan tek bir nokta hakkında belirgin bir düşünce edinebiliriz; demek ki bir nesnenin bütününe ilişkin olmak üzere tam bir düşünce sahibi olmak istediğimde yapmak zorunda olduğum şey, bakışlarımı söz konusu nesnenin kenar çizgileri boyunca gezdirmektir; bu çizgiyi oluşturan tüm noktaların göz tarafından toplu olarak ve açık biçimde algılanabilmesi, ancak böyle yapıldığında olanaklıdır; sonunda ruh dediğimiz öğe, temel öğe niteliğindeki bütün bu noktaları birleştirir ve kenar çizgisinin bütününe ilişkin düşünceyi oluşturur. Ama burada bir olguya dikkât etmek gerekir: Söz konusu birleştirme, ruhsal düzeyde süreyi gereksinen bir edimdir; bu süre gözün nesneleri bu biçimde algılama alışkanlığının azlığı ile orantılı olarak uzar.»[17] Hamsterhuis'in süreci biraz yalınlaştırarak (bir ölçüde geometrik olarak) tanımlaması, yalnızca sürecin sonunda bir bireşimi benimsemesi, buna karşılık görme eylemi sırasındaki sürekli bireşimleştirmeyi göz önünde bulundurmaması vb., burada Lessing'in anlattığı temel görüngünün özü bakımından doğru tanımlanmış oluşunda bir şey değiştirmez.

Her ikisinden —Lessing ve Hamsterhuis'den— çok önce Leonardo da Vinci, alımlayıcı açısından değil, yaratıcı açısından olmak üzere bu soruna eğilmiştir. Leonardo, «genç ressama» şu dersleri verir: «Biliyoruz ki görme en hızlı eylemlerden biridir ve tek bir noktada sayısız biçimler algılayabilir; ama aynı eylem bir defada bir şeyden fazlasını yakalayamaz... Bu yüzden sana, bu sanata eğilimi doğadan almış olan sana söylemek istediğim şudur şimdi: Eğer nesnelerin biçimlerine ilişkin olarak gerçek bilgiler edinmek istiyorsan, o zaman nesnelerin ayrıntılarından başla işe ve birincisini belleğine iyice yerleştirmezden, ona alışmazdan önce ikincisine geçme; söylediklerimin tersine davranırsan,

17 Hamsterhuis: **a.g.y.**, Cilt I, s. 17.

zamanını boşa harcamış ve eğitimini çok uzatmış olursun.»[18] Burada aynı sorun, başka deyişle insanın görselliğinin bir anın saptanmış kopyası ile bağıntısı sorunu söz konusu olduğu halde, şöyle bir itiraz ileri sürülebilir belki: Yapıt zaten böyle bir tek anı sürekli kılmaktadır, bundan ötürü yapıtın nasıl oluştuğu sorunu estetik bakımından hiç önem taşımaz; gerçi her yapıtın oluşmasının zamanı gereksindiği saptanabilir deneysel olarak, ama bu noktanın yapıtın estetik özü ile hiçbir ilgisi yoktur. Gelgelelim gerek yaratış sürecinde, gerekse alımlama sürecinde aynı bağıntının, insanın görünebilen gerçekliğe olan bağıntısının dile geldiği, başka deyişle Leonardo ile Hamsterhuis'in birbirini tamamlayan tanımlamalarının, durum birbirine karşıt bakış açılarından incelendiğinde, aynı temel olgudan kaynaklandıkları düşünüldüğünde, sözü edilen itirazlar gücünü yitirmektedir. İşte bundan ötürü yapıtın kompozisyonu bu süreci yalnızca göz önünde tutmakla yetinemez; onu tüm yapısına ve bağıntılar dizgesine temel edinmek zorundadır.

Bu soruna daha önce, kompozisyon ile kompozisyonun alımlayıcıdaki uyandırıcı etkiyi yönetme işlevi arasındaki etkin bağlamdan söz ederken değinmiştik.

Lessing ile Hamsterhuis'in sağlam temellere dayanan açıklamalarının tamamlanabilmesi için yönetmeye ilişkin bu bilginin anılan kişilerin resim ve yontuculuk sanatına ait gözlemlerine eklenmesi zorunludur. Dahası, bu sanatlarda yönetmenin işlevinin büyük bir olasılıkla mimarlıkta olduğundan çok daha açık biçimde ortaya çıktığı da söylenebilir. Çünkü mimarlık alanındaki oluşumların çok değişik çıkış noktalarından gelmelerine ve zaman zaman birbirinden çok değişik kısmi bakış açıları içersinde kalmalarına karşın yine de uyandırıcı etkiler yaratabilmeleri, sanat aracılığıyla

---

[18] Leonardo da Vinci: **Der Denker, Forscher und Poet** (Düşünür, Araştırmacı ve Şair), s. 164 vd.

uzam biçimlemesini her zaman somut toplumsal amaçlara hizmet eden gerçek bir uzamın oluşturulması ereğiyle birleştiren mimarlığın özü gereğidir. Resim ve heykel ise alımlayıcıya kendilerine nasıl yaklaşılması gerektiğini çok daha buyurgan bir tutumla bildirirler; genel bakış açısına ilişkin bu belirleme aynı zamanda gözlem içersinde yer alan tek tek edimlere ilişkin olarak genel kurallara bağlanması olanaksız, ama daha kesin nitelikte bir sıralamayı öngörür; sözü edilen edimler ilgili yapıtın nesnel kompozisyonunun alımlayıcı-estetik özdeşüretimine ulaşabilmek için, bu yapıtların bir bütün olarak yaşanmasında görsel-bireşimsel açıdan bir bütün düzeyine getirilen edimlerdir.

Alımlamanın yönetilmesi sorunu bağdaşık ortamları zamansal nitelik taşıyan sanatlar bakımından uzambenzeri sorununun doğumuna yol açar. Biraz önce ele alınan, içinde gerek nesnel, gerekse öznel bir zamanbenzeri bulunan durumun tersine, burada ilk bakışta yalnızca öznel nitelikte bir zamanbenzerinin söz konusu olduğu izlenimi uyanabilir. Ancak kanımızca böyle durumlarda bir benzeşimin etkisine kapılmamak ve benzerlikleri, bunlar karşıtlık niteliğini taşısalar bile, mekanik bakımdan abartmamak gerekir. Devinimin çelişkileri görünüşe bakılırsa ortaya çıkmadığından, güzel sanatlar alanında saptamış olduğumuz zamanbenzerine ilişkin bir uygunluk burada zorunlu olarak eksiktir. Tamamlamak için şu noktayı belirtelim yalnızca: Bağdaşık ortamı önemli ölçüde zamansal nitelik taşıyan hiçbir sanatta geometrik süslemeye benzer öğeye rastlanamaz. Bu nedenle burada ele aldığımız uzambenzeri de ancak öznel bir özyapıda olabilir. Bu özyapı, zamanın bağdaşık ortamında devinen bir sanatsal kompozisyonun kesinlikle göz önünde bulundurulması gereken alımlamayı yönetişin kaçınılmaz bir sonucudur. Bu çelişki, burada tümüyle ortadan kalkmış değildir. Zenon'un ortaya attığı doğrudan çelişki, dinginlik ve devinim çelişkisi o denli temel bir olgudur ki, zamansal

bakış açısından da algılanabilir kalmak zorundadır. Ayrım, belki en iyi şöyle kavranabilir: Uzam açısından bakıldığında dinginlik, durağanlık öğesi ağır basar gibi görünmektedir; diyalektik bütünlük ise ancak öncenin ve sonranın sanat aracılığıyla getirilişinden sonra gerçeğe uygun biçimini kazanabilir. Buna karşılık salt zamansal açıdan bakıldığında, devingenlik saltık (mutlak) ve sınırsız bir geçerlilik kazanmaktadır. Bu noktada gerçekliğin estetik yansıtılmasında Herakleitos'un çelişkisiyle karşılaşılmaktadır: «İnsan iki kez aynı akarsuya giremez.» Burada estetik yansıtmanın görevi, dinginlik (süreklilik) öğelerine değişim içersinde ait oldukları yeri kazandırmaktır. Estetik yansıtmanın içlerinde çelişkiyi ve çelişkinin çözümünü sergilediği bakış açılarıyla bağdaşık ortamların farklılığı, uzamsal bakımdan nesnel bir zamanbenzerinin oluşması, buna karşılık aynı zamanbenzerinin zamansallık içersindeki beliriş biçiminin öznel bir özyapıya bürünmesi sonucunu doğurmaktadır. Ancak nesnel köken varlığını korumaktadır. Sözü edilen öznellik yapıtın son nesnel kompozisyon ilkelerine ilişkin bulunmakta, buna karşılık nesnel zamanbenzeri yapıtın tamamlanmış yapısının salt alımlama yoluyla benimsenmesi olmaktadır. Öznel zamanbenzeri, salt zamansallık ve nesnel zamanbenzeri arasında, uygun uzam içersinde var olan iç birliktelik, Zenon ile Herakleitos'un birbirine karşıt biçimde dile getirilen çelişkilerinin —son çözümlemede— aynı duruma yönelik olmalarını, bunların farklı bakış açılarından ve birbirine karşıt koşullardan yola çıkarak aynı tapıncaklaştırmaları, dolaysızlığa ilişkin tapıncaklaştırmaları diyalektik biçimde çözmelerini temel almaktadır. Buna benzer bir görev de gerçekliğin estetik yansıtılmasında uzamsal ve zamansal bağdaşık ortama —başka deyişle ayrı yollar izleyen, ama savaşımlarında birlikte davranan iki öğeye— verilmiştir.

Buradaki temel olgu, başka deyişle zamansal bir sanatın —burada örnek olarak müziği alalım; ancak müziğe iliş-

kin olarak söyleyeceklerimiz, gerekli değişikliklerin yapılması koşuluyla yazına da uygulanabilir— salt yaşantıların ardardalığından oluşmasının olanaksızlığı, doğal bir olgudur ve buna uygun olarak da hemen her zaman vurgulanmıştır. Bu noktada yalnızca N. Hartmann'ın görüşleriyle kurmuş olduğumuz bağıntıyı anımsatmakla yetinelim; Hartmann, yönetme sorununu özellikle müzik bakımından dikkatle göz önünde tutar; bundan ötürü de sorunun tek tek ansal öğelerinin eşzamanlı biçimde ileriyle ve geriyle bağlantı kuran yapısını gereğince öne çıkarır. Hartmann, bu arada zorunlu olarak oluşan bütünlüğü de arar hiç kuşkusuz; ama gördüğümüz gibi, bu bütünün duyusal duyma ile bir ilgisinin bulunabileceğini benimsemeye bir idealist olarak kesinlikle yanaşmaz. Hartmann: «Bu bütün zamansal bir bütündür henüz, ama bir eşzamanlılık değildir»,[19] demekle olgunun önemli bir yanına doğru bir yaklaşımla değinmiş olmaktadır. Hartmann, bütünün zamansal bir bütün olarak kalma zorunluluğunu doğru saptamaktadır — güzel sanatların zamanbenzeri de uzamsallık ortamında devinir ve bu ortam ile bir *ayrılmazlık* (Inhaerenz) ilişkisi içersindedir. Ancak eşzamanlılığın kesinlikle yadsınması, Hartmann'ın açıklamalarını candamarı niteliğinde olan diyalektikten yoksun kılmaktadır. Çünkü burada eşzamanlılıkla eşzamanlı olmayışın oluşturduğu birlik ve bütünlük söz konusudur. Yapıtın bu biçimdeki yönetimi altında zaman içersinde devinen özne açısından —doğal olarak önemli değişikliklerle— her devinimde rastlanılanlara benzer çelişkiler ortaya çıkar. Sözü edilen çelişkiler, çok köklü koşutluklar ortaya koyan, özyapıları —güçlendirici ya da zayıflatıcı öğe, saklı tutuş, coşku, ince alay vb. biçiminde— ancak zamansal olarak birbirinden ayrı etkenler arasında çok sıkı bir bağıntı kurulduğunda geçerlilik kazanan (bu geçerlilik kazanış sırasında gerek zamansal ayrı-

---

[19] N. Hartmann: **Aesthetik** (Estetik), s. 117.

lık, benzeşimlerin ardardalığı, bu ardardalık içersinde tek tek her birinin yeri, gerekse bu bağıntının yarattığı yanyanalık, sözü edilen benzeşimlerin özündendir) benzeşimler oluşlarından ötürü, ardardınalık ve yanyanalıktan oluşma çelişkili bir bireşimi sürekli üretmek zorundadırlar. Çelişkilerin oluşturduğu bu birlik ve bütünlük içersinde ardardınalık etkeninin ağır basması, etkenlerin öncelik ve sonralık niteliklerinin —özlerini yıkmaksızın— ortadan kaldırılamaması göstermektedir ki, bu yanyanalık gerçek bir uzamın yansıtılması olmayıp, yalnızca müziğin zamansal bağdaşık ortamı içersinde bir uzambenzeridir.

Müziğin uzambenzeri diye adlandırdığımız olgunun amacı, gerçekliğin yansıtılması içersinde müziğin tümelliğini belirgin kılmaktır; dolaysız olarak salt dinletmeyi, salt zamansallığı amaçlayan müziğin özü açısından gerçekliğin bütünselliğinin bir yansısı, tam estetik anlamda bir «dünya» olduğunu göstermektedir. Demek ki müzik (ve yazın) alanındaki uzambenzeriyle güzel sanatlardaki zamanbenzeri, tapıncakçı nitelikteki uzam ve zaman ayırımını daha başlangıçta, tüm sanatsal dünyanın gelişmesinin gerçekleştiği evrede, insanın duyularıyla çevresine, bu çevrenin iç dünyası üzerindeki etkilerine karşı belli bir tutum aldığı estetik yeniden üretme sürecinde yıkmaktadır. Sözü edilen ayırım özellikle günümüzde anamalcı toplumun yapısal ve devinimsel eğilimlerince körüklenmektedir.

Müzik ve yazın alanındaki uzambenzeri düşüncesiyle, müzik kuramında belli matematiksel öğeleri çıkış noktası yapıp müziğin özünü mistik bir geometrileştirmede arayan en eski eğilimler arasında bir ilişki bulunmadığı ortaya çıkmış olmaktadır böylece. Pythagoras'tan Kepler'e uzanan gelişme süreci içersinde böyle bir durum, kuramın o zamanki gelişme koşulları içersinde tarihsel açıdan doğal nitelik taşımaktaydı; müziğin güçlü biçimde duyumsanan, ama felsefe düzeyinde temellendirilemeyen nesnelliğine kozmik bir ge-

rekçe aranmaktaydı. Schelling'te bile: «Mimarlık, sanatı zorunlu olarak aritmetik koşullara göre, ya da *uzamın müziği* olması nedeniyle, geometrik koşullara göre oluşturur» gibi benzetmeler artık kulağa hoş gelen, ama içerikten yoksun bir düşünce oyunundan başkaca bir şey değildir; bu düşünce oyunları, mimarlık sanatını «müziğin donmuş biçimi» diye nitelendiren ünlü özdeyişle doruğa varmıştır.[20] Hegel, zaman bakımından insanbiçimcilikten arındırıcı yansıtma olarak geometrinin söz konusu olamayacağını doğru olarak göstermiş, böylece de bu tür benzeştirmeleri felsefe temelinden yoksun kılmıştır. Thomas Mann ise *Faustus*'ta örneğin duyulmayan bir müzik için bir «kozmik düzen» oluşturmak gibi, yapıtın baş kahramanının çok sık başvurduğu deneyleri hep alaylı bir tutumla, bu türden zararlı modern eğilimlerin belirtileri olarak karşılar; Thomas Mann'a bu konuda böyle bir atıfta bulunabilmenin benim için büyük bir sevinç kaynağı olduğunu da burada özellikle belirtmem gerekir.

Demek ki müzikteki uzambenzerinin estetik bir anlama kavuşabilmesi, alanında tapıncakları yıkma işlevini yerine getirebilmesi, bu uzambenzerinin yarattığı yanyanalığın yalnızca zamansal ardardalığın bir etkeni niteliğiyle etkinlik kazanması koşuluna bağlıdır. Böyle bir sınırlama ise başlangıçta belirttiğimiz zamansal akış içersindeki yer öğesinden, başka deyişle zamanın geriye döndürülmesi olanaksızlığından çok daha ötede bir anlam taşımaktadır. Bundan önce başka bağlamlar içersinde olmak üzere Marx'ın: «Zaman, insan gelişmesinin uzamıdır» sözünü yinelemiş, bunun salt bir eğretileme olmadığını da vurgulamıştık. Zamana içkin olan belirgin yön, organikdışı doğa bakımından belli

---

[20] Schelling: **System des transzendentalen Idealismus** (Aşkın İdealizmin Dizgesi), Stuttgart ve Augsburg 1958, Werke I. Abt. V. s. 576 ve 593.

olayların geri döndürülmesi olanaksızlığını içermektedir; organik doğa ve özellikle insanın dünyası bakımından ise bu eğilim, nitel'e dönüşmektedir: Zaman bakımından daha sonra gelen, kendinden öncekinin kurallarını da içermektedir. Ama bu, öncekine ilişkin kuralları işleme, zenginleştirme, daha derine iner kılma biçiminde bir içeriş olmaktadır; öyle ki, eski bir öğenin gerçekten ya da anımsama düzeyindeki geri gelişi, geçmişteki ile şimdiki'nin karşılaşmaları ve karşıtlık oluşturmaları, salt bir devinimdeki durumun tersine, bir gelişmenin özgül içeriği niteliğini kazanmaktadır. Bu temel olgu, başka deyişle zamanın insanların yaşamındaki rolü olgusu, zamansal bağdaşık ortamı bulunan sanatlardan, yani müzik ve yazından yansımaktadır. Zamansal akış, yaşamın yön verici bir bileşkesi niteliğini taşıdığından, yansıtmanın ağır basan öğesini de bu gelişme, yani zamansal akış oluşturmaktadır. Ancak böyle bir gelişmenin bilincine varılmasını sağlamak için —bu gelişmenin özbilincini biçimleyen, sanattır— bu yolun dönüm noktalarının duyularla algılanabilir bir açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Sözü edilen sanatların —zamansallığın, gelişmenin zamansal akışının salt öğesi olarak kalan— uzambenzeri, kendi alanı içersinde zamansal ardardalığı bir yanyanalık görünümüne kavuşturmakla, geçmişin, şimdinin ve geleceğin boyutları arasındaki karşılaştırma olanaklarını, karşıtlıkları yaratmakta, bunlar da gelişmeden kaynaklanan yeni'nin gerçekten, tam anlamıyla bir yeni olarak bilinmesini, yaşanmasını sağlamaktadır. Demek ki müzikte bir motif, bir ezgi yinelendiğinde, bu hiçbir zaman mutlak bir yineleniş, geçmiştekinin geri dönüşü anlamını taşımaz. Bir motifin ya da ezginin eski görünüş biçiminin şimdinin düzeyinde ortaya çıkışı, yeni yaratılan konumdaki köklü yeni'nin ve değişmiş olan'ın tüm açıklığıyla ortaya konması için kullanılan bir sıçrama tahtası niteliğindedir. Adorno, uzambenzerinin müzik alanındaki bu özyapısını, uzambenzeri terimini kullanmaksızın iyi ta-

nımlamıştır:[21] «Müzik zaman içersinde bir akışı izlediği sürece, dinamik konumu şöyledir: Özdeş olan, akış yüzünden özdeş olmayana dönüşür; buna karşılık, örneğin kısaltılmış bir yineleme gibi, özdeş olmayan bir öğe de özdeşe dönüşebilir. Geleneksel büyük müzikte mimari diye adlandırılan olgu, salt geometrik simetri ilişkilerinden değil, bu dediklerimizden kaynaklanmaktadır. Beethoven'in en güçlü biçimsel etkilerinin kaynağı, daha önce salt bir tema niteliğiyle var olan bir yinelemenin, daha sonra sonuç olarak ortaya çıkmasında, böylece de tümüyle değişik bir anlam kazanma-

---

[21] Theodor W. Adorno (1903-1969): Alman toplumbilimcisi ve filozofu. Frankfurt Okulu'nun «Eleştirel Kuram»ının kurucularındandır. Frankfurt'ta müzik, felsefe ve toplumbilim öğrenimi yaptı. Bir süre Viyana'da, Alban Berg'ten kompozisyon dersleri aldı. 1920'lerde müzik üzerine eleştiri yazılarıyla ve yaptığı bestelerle dikkati çekti. 1930 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde Max Horkheimer tarafından kurulmuş olan Toplumbilim Araştırmaları Enstitüsü üyeleri arasına katıldı. Horkheimer ile «Eleştirel Kuram» (Kritische Theorie) diye adlandırılan kuramı geliştirdi. Sözü edilen kuram, Marx, Hegel ve Freud'dan temellenir ve gerek toplumsal görüngülerin, gerekse egemen ideolojilerin eleştirisini öngörür. 1950'den sonra Adorno, oluşturduğu kendine özgü eleştirel denemeciliği ile özel bir önem kazanmıştır.

Adorno'nun yankı uyandıran ilk yapıtı, Horkheimer ile birlikte kaleme aldığı **Dialektik der Aufklaerung** (Aydınlanma Çağının Diyalektiği) adlı kitabıdır. Yapıt, «eleştirel kuram»ın ağırlık noktasının kültür eleştirisine kaydırılması niteliğindedir. Daha sonra Adorno, özellikle yazın, müzik ve felsefe alanlarında eleştirel çalışmalar yaptı, Heidegger'e çeşitli konularda karşı çıktı. **Philosophie der Neuen Musik** (Yeni Müziğin Felsefesi) adlı yapıtıyla çağdaş müziğe düşünsel bir temel kazandırdı. **Negative Dialektik** (Olumsuz Diyalektik) adını taşıyan felsefe başyapıtı belli bir dizge ortaya koymayıp, idealizmin, görüngübilimin ve Heidegger'in eleştirilmesi aracılığıyla, kendi eski düşünce biçimlerinin bir özetlenişi niteliğindedir. **(Ç.N.)**

sında yatar. Çoğu kez böyle bir yinelemeyle önceki'nin anlamı ve önemi de ilk kez sonra'da oluşur.»[22]

Böylece —ister öznel, ister nesnel yapıda olsunlar— uzambenzeri ile zamanbenzerinin ortak noktaları da tümüyle açığa kavuşmaktadır. Dünyanın gerçekten bir bütün olarak yansıtılması, bu dünyanın diyalektik bütünlüğünün ve çokyönlülüğünün yalnızca biçimlenen içerikte değil, ama biçimleyen, yaratıcı işlev taşıyan biçimlerde de dile gelmesi, bir «dünya» olma savıyla ortaya çıkan yapıtın içeriksel açıdan tapıncaklaştırılmış bir kesitle ya da biçimsel açıdan tapıncaklaştırılmış bir bakış açısıyla sınırlı kalmaması vb., bütün bunlar, dünya yaratıcı nitelikte bir sanat için canalıcı sorundur. Estetik bakımdan işlenmeleri yapıt için böyle bir işlevi güvence altına alan belli karmaşık kategoriler üzerinde, açıkça bu sorunla bağıntılı olmamakla birlikte, daha önce durmuştuk; aynı konuya ilerki gözlemlerimizde daha ayrıntılı olarak değineceğiz. Şimdilik yalnızca şu noktayı vurgulayalım: Sanat dünya yaratıcı eğilimlerinde duyusal uyandırmaya dayanmak zorunda olduğundan, özellikle uzam, zaman ve devinim gibi temel kategorilerin düşünülebilecek her etkinin varlığı kesinlikle gerekli ön koşulu olarak göz önünde bulundurulması gerekir. Her sanat insan yaşamının, insanlığın gelişmesinin yansısıdır. Varoluş'un uzamsal-zamansal belirlenmişliği, bu iki öğenin yaşamın dışlaşmasının her türünde insan varlığının nesnel temelini oluşturması, öte yandan da sanatların bağdaşık ortamlarının uzamsallığa ve zamansallığa göre bir ayrımlaştırmayı buyurgan biçimde öngörmeleri, bu ortamları ayrımlaşmalarının yeniden tapıncaklaştırma niteliğindeki bir ayırıma dönüşüp soysuzlaşmasını önleme yükümüyle karşı karşıya bırakmaktadır.

---

[22] Adorno: **Dissonanzen** (Titreşimler), Göttingen 1956, s. 110 vd.

II. Nesneye Ilişkin Belirsizlik

En genel çerçevesi içersinde sorun, burada bile özgül bir estetik sorun niteliğini taşımamaktadır. Günlük düşünme eylemi, dahası bilimsel düşünme eylemi bakımından her belirlenimin (Bestimmung) ikili özyapısı vardır: Bir kez belirlenim, ilgili nesnenin (Gegenstand) başlıca öğelerini hiç olmazsa yaklaşık olarak doğru yansıtmalı ve olabildiğince çokanlamlılığı önleyici biçimde kavram düzeyine getirmelidir.[23] Ayrıca nesnelerin sayısız nitelikleri vb. arasındaki seçim, yalnızca bunların konusal-nesnel ağırlıklarına göre yönlendirilmez. Bu ağırlıkların yanı sıra, ilgili belirlenimin hizmetinde bulunduğu pratik erek de yapılacak seçimin türünü belirleyici bir öğe konumundadır. Belirlenimin doğruluğu hiç kuşkusuz her şeyden önce birinci koşulun yerine gelmesine bağlıdır; ancak bilimler alanındaki uygulama, bilimlerin nesnel bakımdan doğru olan belirlenimleri de işleyip değiştirmek zorunda kalabileceklerini sürekli olarak göstermektedir. Bunun nedeni, sözü edilen nesnel açıdan doğru belirlenimlerin ilgili bilim dalı bakımından gereksiz birtakım özellikleri vb. içermeleri, kimi zaman da özellikle o bilim için önem taşıyan sorunlar bakımından yön verici nitelikte olan özellikleri, ana çizgileri vb. belirtmekte yetersiz kalışlarıdır. Çoğu kez yalnızca belli bir amaca ilişkin belirlenimlerle çalışmak zorunda olan günlük düşünce açısından bu bileşkenin daha da açık seçik ortaya çıkması doğaldır.

Şöyle diyebiliriz anlatılanları özetlemek istersek: Doğru olan her belirlenim, belirsizlik öğelerini de içermek zorundadır; bu, belirlenimin açıklığını bozmaz; tersine, bu açıklığın korunabilmesi için gereklidir. Aşırı belirlenmişlik, kuram ve uygulama açısından bir engele dönüşebilir; buna

---

[23] Bu bölümün iyi anlaşılması için bu cildin sonundaki kavramlar dizininde, «nesne» (Gegenstand) kavramı için verilen açıklamaların okunması yararlı olur. (Ç.N.)

karşılık doğru ve yerinde bir belirlenmemişlik durumu, yanlış yollara sapılması olanağını tümüyle ortadan kaldırmakla birlikte, aynı edimle gelecekteki olası gelişmeler için başkaca türlü elde edilmesi olanaksız bir devinim alanı yaratır, tapıncakçı bir kalıplaşmaya, dogmaya ve önyargıya dönüşmeyi önler. Lenin, *Empiriokritizismus* (Görgül Eleştiricilik) adlı yapıtında,[24] belirlenimin bu türünü açıkça ele al-

---

[24] Aslı Rusça olan yapıtın tam adının çevirisi şöyledir: **«Materyalizm ve Görgül Eleştiricilik** (empiriokritisizm). **Gerici Bir Felsefe üzerine Eleştirel Notlar»**. Lenin, felsefe alanındaki bu başyapıtını 1908 yılında, Şubat-Ekim ayları arasında Cenevre ve Londra'da kaleme almış, yapıt 1909 yılında yayımlanmıştır. Öznel-idealist nitelikte bir felsefe olan görgül eleştiricilik, 19. yüzyılın sonunda olguculuğun (pozitivizmin) özel bir akımı olarak gelişmiştir; amacı, «tutarlı ya da bilgi kuramından temellenen bir görgücülüğü» kurmaktır. **(Empirisınus** karşılığı olarak Bedia AKARSU, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**'nde **deneycilik,** Orhan HANÇERLİOĞLU ise **Felsefe Ansiklopedisi**'nde **görgücülük** terimlerini önermektedirler.) **Görgül Eleştiricilik,** Richard Avenarius tarafından **Prolegomena zu einer Kritik der reinen Erfahrung** (Salt Deneyimin Eleştirisine Giriş) ve **Kritik der reinen Erfahrung** (Salt Deneyimin Eleştirisi) adlı yapıtlarında kurulmuş, Ernst Mach tarafından **Die Analyse der Empfindungen und das Verhaeltnis des Physischen zum Psychischen** (Duyumların Çözümlenmesi ve Fiziksel ile Psişik Arasındaki İlişki) ve **Erkenntnis und Irrtum** (Bilgi ve Yanılgı) adlı yapıtlarında geliştirilmiştir. Gerek Avenarius, gerekse Mach, özdeksel (maddi) dünyanın varlığını yadsırlar ve gerçekliğin yalnızca öznel duyumlardan ve duyum karmaşalarından oluştuğunu ileri sürerek, felsefenin temel sorusunun hiçbir anlam taşımadığını savunurlar. Bu düşünürlere göre duyumdan bağımsız bir nesnel gerçeklik, salt metafizik bir buluştur. Özdeksel dünyanın varlığı yadsındığından, bu dünyanın bilinmesi diye bir sorun da yoktur ortada. Bu nedenle bilim ne nesnel yasaları, ne de nedensellik bağıntılarını araştırır. **Bilmek,** yalnızca duyumların ve duyum karmaşalarının çözümlenmesi anlamına gelebilir. Böylece bilim, duyumların çözümlenmesine indirgenmiş olmaktadır. Mach'a göre fizik, bilinçten bağımsız karşılıklı etkileşimleri

mıştır. Göreli ve saltık (mutlak) gerçeğe ilişkin gözlemlerini özetleyen Lenin, bizim için önem taşıyan yöntemsel sonuçları bu özetten şöyle türetir: «Kısaca söylemek gerekirse, her ideoloji tarihle koşullanır; ama her bilimsel ideolojinin (örneğin dinsel ideolojiden farklı olarak) nesnel bir gerçeğe, saltık bir doğaya uyduğu kuşkusuzdur. Şöyle diyeceksiniz şimdi: Göreli ve saltık gerçek arasında yapılan bu ayrım

---

değil, duyumlar arasında bulunan ve bizim dış dünya diye adlandırdığımız bağıntıları irdeler. Nesnel gerçeklik duyumlardan oluştuğundan, ruhbilimin ve fiziğin konuları aynıdır. Temsilcilerinin savına göre «materyalizmin aşılması» niteliğinde olan görgül eleştiricilik, Rusya'da 1905-1907 devriminin başarısızlığa uğramasından sonra hem çarlık yandaşlarınca ve işçi hareketine karşı olanlarca benimsenmiş, hem de sosyal-demokratların fraksiyonları arasında, Valentinov ve Juskevic gibi Menşeviklerle, Bogdanov, Bazarov ve Lunaçarski gibi Bolşeviklerde de yandaş bulmuştu. Bunların gerek 1908 yılında **Ocerki po filosofii marksizma** (Marksizmin Felsefesine Katkı) başlığı altında tek ciltte, gerekse ayrı ayrı yayımladıkları yazılar, Lenin'in yukarda anılan yapıtıyla yanıt vermesine neden oldu.

Bu yapıtında Lenin, görüşlerini geniş ölçüde felsefe tarihinde ilk kez Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından geliştirilen diyalektik materyalizmin bilgi kuramına dayandırır ve bu kuramı kapsamlı olarak ortaya koyar. Lenin'in çıkış noktası, Engels'in **Ludwig Feuerbach ve Klâsik Alman Felsefesinin Sonu** adlı yapıtında, felsefe tartışmalarının odak noktası olarak ortaya koyduğu tezdir, başka deyişle özdeğin (maddenin, doğanın, nesnenin) tin'den (düşünceden, özneden) önce varoluşudur. Buna göre özdek, bilgi kuramının bağlamı içersinde, insan bilincinin kendisi ise özdekten kopuk konumda olmayıp, **özel bir biçimde örgütlenmiş özdeğin en yüksek düzeydeki ürünüdür.** Bilgi kuramı açısından bunun anlamı şudur: Bilinç, özdeği **önceden var** olarak bulur; bilincin içerikleri, idealizmin savunduğu gibi bilincin yarattığı içerikler olmayıp, nesnel gerçekliğin yansıtılmalarıdır. İçerikler özdek açısından bakıldığında **türetilmiş** bir özyapı taşırlar. Algılamanın temelini nesne oluşturur; ama bu, algılamanın öznel ya-

belirsizdir. Benim yanıtım ise şöyle olacak: Bilimin kötü anlamda bir dogmaya, başka deyişle ölü, donmuş bir şeye dönüşmesini önlemek açısından söz konusu ayırım ne ölçüde olması gerekiyorsa o ölçüde 'belirsiz'dir; gelgelelim aynı ayırım, inancılık (Fideismus) ve bilinemezcilikle (Agnostizismus), felsefe alanındaki idealizmle ve Kant ile Hume'u

---

pıda kalmasını önlemez. Saltık gerçek ile karşılaştırıldığında, insanın bilgileri göreli özyapıdadır. Marksizmi insan bilgisinin tek yanlı göreli kılınmasından koruyan, bu felsefenin insanoğlunun bilgisini diyalektik bir süreç olarak almasıdır; bu süreç içersinde bilgi, kaynağını bilmemekte, «kendinde şey» lerin (Dinge an sich) «Bizimiçin şey»lere (Dinge für uns) dönüşmesinde bulur. İnsanın nesnel doğayı bilgi yoluyla alımlamasına ilişkin doğruluk ve derece ölçütü uygulamadır, başka deyişle nesnelerde (şeylerde) insanın yararına olarak toplumsal yolla gerçekleştirilmiş değişikliklerin bütünüdür.

Lenin'in yapıtının ana bölümünü, materyalist bilgi kuramıyla, görgül eleştiriciliğin öngördüğü bilgi kuramının karşılaştırılması oluşturur. Lenin, bu bölüme görgül eleştiriciliğin, fizik biliminin yüzyılımızın başlarında geçirdiği bunalımla olan ilişkisini konu alan gözlemlerini ekler. Bu dönemde çeşitli doğabilimciler, maddeye ilişkin geleneksel anlayışı kökünden sarsan bir dizi buluştan ötürü madde kavramını fizik kuramından tümüyle çıkarmaya eğilim göstermişlerdi. Lenin, yapıtında doğabilim alanındaki buluşların maddenin nesnel varlığını değil, yalnızca maddenin bilimsel kuramdaki yansımasının tarihe bağımlı biçimini çürüttüğünü ortaya koyar. Diyalektik materyalizmin madde kavramı, maddenin göreli nitelikteki çok sayıda biçimlerine değil, ama en genel niteliği olan nesnel gerçeklik olma niteliğine bağlıdır. Lenin, maddenin Marksist anlamdaki tanımını, klâsikleşmiş bir formül içersinde şöyle dile getirir: **«Madde, nesnel gerçekliğin belirlenmesine yarayan felsefi bir kategoridir; sözü edilen gerçeklik insana duyumları aracılığıyla ulaşır ve duyumlarımızla yansıtılır, ama varlığını bu duyumlardan bağımsız olarak sürdürür.» (Ç.N.)**

izleyenlerin sofizmleri ile araya konulması gereken sınırları en kesin biçimde koyabilecek ölçüde de 'belirli'dir.»[25]

Görüldüğü gibi, burada gerçekliğin yansıtılmasının bir temel olgusu söz konusudur; bu olgu nesnel olarak varolan nesnelerin belirlenimlerinin sonsuza uzanan sayılarıyla, bunların insana gerek kendi doğasının sınırlarını, gerekse uygulamadaki ereklerinin sınırlarını buyruklayan kısıtlamalara ilişkin bağıntılarından kaynaklanmaktadır. Bu denli temel nitelikteki bir konumun estetik yansıtmada da bu öneme koşut bir rol oynaması çok doğaldır. Dahası, bilimlerin insanbiçimcilikten arındırıcı yöntemi, sanatın gerçekliğin insan eliyle yansıtılmasının bağlı bulunduğu insanbilimsel koşullarını aşmasını ilke olarak engellediğinden, yukarda sözü edilen rol burada büyük bir olasılıkla daha da önem kazanacaktır. Bu engelleme durumu yalnızca —günlük yaşamda çoğu kez görüldüğü gibi— bir zayıflık olarak değil, ama sanatın özgül yaratma gücünün bir kaynağı olarak dile gelir. Insanın insanbilimsel (antropolojik) sınırları, sanat alanında olumlu, üretici güçlere dönüşmek zorundadır; estetik alana dönüşen duyarlılığımız içersinde gerçekleştiğine kuşku olmayan gelişme, kendi alanı içersinde her zaman bir yoğunlaşmayı vb. dile getirir. Bilim ve günlük yaşam karşısında bir başka önemli fark olarak her sanat yapıtının —ilke olarak— kesin nitelikteki özyapısını vurgulamak gerekir. Bilim ve günlük yaşam alanındaki belirlenimler uygulamanın aracılığıyla sürekli olarak denetlenip düzeltilir; bundan ötürü bu alanlardaki saptamalar —yine ilke olarak— her zaman genel ya da yöresel değişiklik olasılıklarını da içeren, geçici bir yapıdadır. Sanat yapıtlarının oluşması da böyle bir süreçte gerçekleşir hiç kuşkusuz; ancak bu, öteki ciltlerde üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız ve yaratıcı estetik

---

[25] Lenin: **Werke** (Yapıtlar), Band **XIII**, s. 124 vd.; Werke Band **14**, Berlin 1962, s. 131.

davranış alanına giren özgül bir sorundur. Şunu belirtebiliriz şimdilik: Bir sanat yapıtı bir kez oluştu mu, özü açısından artık ya son ve kesin niteliktedir, ya da ortada bir sanat yapıtı yoktur. Bunun anlamı, içinde bulunduğumuz alanda belirlenimlerin başka alanlarda olduğundan çok daha yaygın bir nitelik taşıdığıdır. Son olarak sorunun bütününü sanat türlerinin ve sanat yapıtlarının çokçuluğu açısından da göz önünde bulundurmamız gerekir. Sanat türlerinin bağdaşık ortamlarında —tek tek her sanat yapıtında dile gelen bireysel yapılarına değin— bulunan nitel farklılık bu noktada özgül ayrımlaşmalara yol açmaktadır. Daha önce anlatılanları yeni bir bağlam içersinde özetlemek istersek, şöyle diyebiliriz: Estetik alandaki belirlenimlerin türü, bir anlatımın kalıbına eksiksiz sokulabilen ilkeler ortaya koymasına karşın, genel nitelikte, genel olarak uygulanabilecek yapıda kurallar tanımamaktadır.

Schiller, Goethe'ye yazdığı bir mektupta yazın açısından bu soruyu çok açık biçimde ortaya atar: «Her şeyden önce bana öyle geliyor ki, *konunun (nesnenin) mutlak belirlenmişliği* kavramını çıkış noktası yapmakta büyük yarar var. Böyle yapıldığında, konunun becerik sizce seçilmesinden ötürü başarısızlığa uğrayan tüm sanat yapıtları böyle bir belirsizliğin ve bu belirsizlikten kaynaklanan gelişigüzelliğin acısını çekeceklerdir... Şimdi bu tümce ile öteki saptamayı, başka deyişle konunun belirlenmesinin her zaman belli bir sanat türüne özgü araçlarla, her sanat türünün kendi sınırları içersinde gerçekleştirilmesi gerektiğine ilişkin saptamayı birleştirdiğimiz takdirde öyle sanıyorum ki, konuların seçiminde yanılgıyı önlemeye yeterli bir ölçüt elde edilebilecektir.»[26] Schiller'in burada yaratma sürecinden ve tamamlanmış yapıttan önce gelen konu seçiminden söz etmesi, düşünme biçimiyle yaptığı katkıyı azaltacak yerde çoğaltır. Çünkü

[26] Schiller an Goethe (Schiller'den Goethe'ye), 15.IX.1797.

Schiller böylece bir gerçeğe dikkati çekmiş olmaktadır: Gerçekliğin doğru estetik yansıtılması, gerçek anlamda sanatsal çalışmadan önce başlamalıdır; biçimleme sürecinin yarı yarıya tamamlanmış ürünlerle çalışabilmesi, sözü edilen yansıtmanın henüz konunun seçimi evresinde, dahası gerçekliğin «sanat-öncesi» yaşanmasında etkin bir rol oynamasına bağlıdır. Schiller'in bu açıklamalarında en önemli yan ve en köklü yenilik, «konunun mutlak belirlenmişliği»nin tek tek sanat türlerinin özgül koşullarına bağlı kılınmış olmasıdır. Başka deyişle Schiller'in görüşlerine göre «konunun mutlak belirlenmişliği» dram, epik, roman, öykü vb. türlerinde nitel açıdan farklı görünümler taşımaktadır. Burada belirlenimlere ilişkin olarak karşımıza çıkan yapının, biraz önce çok genel düzeyde her yansıtma ve bu yansıtmalara bağlı her uygulama için varlığını saptadığımız yapının aynı olduğunu anlamak zor değildir. Schiller, değişik sanat türlerine ilişkin olanak ve istemleri, günlük yaşamda eylemin ereksel öğesinin yerine geçirmekle, estetik alanda belirlenimlerin özgül yöntem sorunlarının sınırlarını açık seçik çizmiştir.

Bu konuda Lessing'in Schiller'den önce davranmış olduğu kuşkusuzdur. Çünkü yazın ile güzel sanatlar arasında bu açıdan bir sınır çekilmesi, Lessing'in «Laokoon»unun önemli içeriklerinden biridir. Lessing'te ağırlık noktası, betimleme sorunu ile, yazının bir anlatım aracı olarak betimlemeye karşı yürütülecek savaşım üzerinde toplanmıştır. Bu ağırlık noktası ile bizi şu anda ilgilendiren ağırlık noktası arasındaki bağıntıları bulmak zor değildir. Lessing'in ileri sürdüğü kanıtlar arasından —Agamemnon'un asası, Akhilleus'un kalkanı, Helena ve Troya'nın yaşlıları gibi— en ünlüleri ele alındığında, gerçek amacı açıkça ortaya çıkmaktadır: Yazın alanının bir konusu, resim sanatında duysal (duyuyla alınan), doğrudan varoluşunun tüm özellikleri ile görünmek gibi bir zorunlulukla karşı karşıyayken, yazınsal açıdan yalnızca bir eylemin öğesi olarak kalmaktadır. Bunun

anlamı her şeyden önce şudur: Yazın alanında konular (nesneler), yalın kendindelikleri içersinde değil, ama insan ilişkilerinin, bu konuları gerçekleştiren eylemlerin nesnel bağıntıları olarak işlenmelidir; bu özellikle asanın çözümlenmesinde açıkça belirgindir. Burada Lessing'in, bizim tapıncak kavramımızı henüz tanımaksızın gerçekliğin yazın aracılığıyla yansıtılmasının tapıncaklaştırılmasına karşı savaşım verdiği ortadadır. Çünkü yazın alanında insan ve insan ilişkileri, yazının yarattığı dünyanın odak noktasında yer alır. Demek ki bu kalem tartışması, yazının tapıncaklaştırmadan arındırma işlevinin sanatsal bir odak noktasına yönelik bulunmaktadır. Gelgelelim bu işlev aynı zamanda şimdi irdelemekte olduğumuz sorunla, biçimlenen nesnelliğin belirlenmişliği ya da belirlenmemişliği sorunuyla doğrudan bağıntılıdır. Agamemnon'un asası duysal dolaysız nesneliği açısından geniş ölçüde belirlenmemiş olarak kalmaktadır; buna karşılık söz konusu simgenin oluşum tarihi, toplumun yaşamındaki rolü vb. ve duysal varlığını aydınlatan az sayıda ışık demeti, bize bu simgenin nesne yapısına ilişkin olarak da konumun tümünün uyandırıcı çoğaltımı için yeterli bir görünüm vermektedir.

Bu gözlemlerimizle henüz yazının nesnelerinin belirlenmişliği ya da belirlenmemişliği sorunlarının oluşturduğu alanda bulunuyoruz. Şimdi yapılması gereken, bu alanın somut içeriğinin biraz daha genelleştirilmesidir. Çıkış noktası olarak Lessing'in örneklerini almıştık; bu örneklerde sözünü ettiğimiz sorun, nesnelerin dışa dönük görünüş biçiminin duysal betimlenmesi sorunu olarak ele alınmıştı. Ancak bu ele alış sonucunda varolan sanatsal sonuçların, yazının tüm nesneler ve biçimler dünyası açısından geçerlilik taşıdığı, tartışmasız bir gerçektir. Burada genellemenin gerçekleştirilmesinden sonra söz konusu olan, yazında —gerek nicel, gerekse nitel bakımdan— ayrıntıların (detayların) felsefesidir. Burada özü açısından doğru kavranmış bir belirlenim

içersinde varlığı Lenin tarafından vurgulanmış olan belirlenmemişliğin işlevini anımsatmak isteriz; başka deyişle burada sözünü etmek istediğimiz, ilgili belirlenimin içeriğinin öngördüğü yerde tam bir sınırlamanın yapılması yoluyla dogmanın, kalıplar içersinde donmanın (tapıncaklaştırmanın) önlenmesidir. Sanat açısından bakıldığında bu durum, asıl sorunun odak noktası niteliğindeki amacıyla organik bir bağlam içersinde bulunmayan tüm soruların —salt mantıksal ya da salt tarihsel açıdan bakıldıkta betimlemeye ait olsalar bile— betimlemeden ayrılmaları, onun dışında kalmaları sonucunu doğurur. Bu saptama bize irdelenmekte olanın sınırlarını, Lessing'in şimdiye değin incelenen örneklerinin yaptığından daha geniş çizebilme olanağını kazandırmaktadır. Şimdi belirlenmişliğin ya da belirlenmemişliğin nitel öğelerinin yanı sıra kısaca nicel öğelere de değinmemiz gerekmektedir. Buraya dek verilen örneklerin de bu soru ile yoğun bir bağlam içersinde bulundukları kesin olmakla birlikte, ayrıntı sorunu burada daha da belirgin biçimde ön plana geçmektedir. Yine açıktır ki, şimdi ayrıntıların niceliği konusuna geçtiğimizde yalın bir nicel karşılaştırma hiçbir şekilde söz konusu olamaz. Bu bakımdan biçemler ve sanatçı kişilikleri arasındaki ayrımlar çok belirgindir; kimi zaman, örneğin Dickens ya da Gottfried Keller'de olduğu gibi, alabildiğine zengin bir ayrıntılar dağarcığına sanatsal açıdan tam bir denge egemendir. Buna karşılık ayrıntılara yer verme bakımından çok çekimser davranan kimi yazarlarda, Hebbel'de, arada sırada da Schiller'de tanık olunduğu gibi, gereksiz diye nitelendirilebilecek bir fazlalığa rastlanır. Bu, bizi yine ayrıntının felsefesine götürmektedir. Bir ayrıntının sanat bakımından tam bir gerekçeye kavuşabilmesi, bu ayrıntının bir karaktere, bir duruma vb. ana sorun ile dolaylı da olsa bir bağlam oluşturan yeni bir bakış açısından ışık tutması, öz'ün o ayrıntı olmaksızın kapalı kalacak bir yanını ortaya çıkarması koşuluna bağlıdır. Demek ki nicelik, ancak yapı-

tın son yönelimleri ile bağıntılı olduğu takdirde estetik açıdan bir anlam taşıyabilmektedir. Böyle bir bağıntı içersinde nicelik, kolayca estetik açıdan usçu bir biçimde el alınabilir ve doğru orantıya, yetersiz belirlenmişliğe ya da gereksiz fazlalığa ilişkin yargı, her olayda ilkelerden yola çıkılarak temellendirilebilir. Bu noktada daha önce söylediğimiz bir şeyi bir kez daha yineleyelim: Asıl ilkelerin estetik usçuluğu, biçemlerin ve yapıtların çokçuluğunu içerir; asıl bu nedenden ötürü de her türlü soyut ve genel nitelik taşıyan kuralı önsel olarak (a priori) dışarda bırakır.

Bu son saptamaların resim ve heykel sanatları alanında tümüyle geçerli olduğunu ayrıntılı olarak tanıtlamak gereksizdir. Özellikle burada örneğin van Eyck'te de, Manet'deki kadar gereksiz ayrıntıların bulunduğu, ilk bakışta görülebilecek kadar açıktır. Açık olan bir başka nokta da şudur: Hangi ayrıntıların sanat yapıtındaki nesnellik açısından yön verici sayıldığı, öte yandan da gerçek nesnelliğin hangi gerçek belirlenimlerinin sanat yapıtı için belirsiz kalabilecekleri, dahası belirlenmeksizin kalmaları gerektiği, her yerde zamana, biçeme ve sanatçıya ilişkin anlayış tarafından saptanır. Her defasında çok değişik bileşkelerce —bu bileşkelerin basamakları dünya görüşünden, belli bir anda erişilen teknik beceriye değin uzanır— yönlendirilen bu genel nesnellik anlayışı somut olaylarda, örneğin anlık ışıklandırma etkilerinin renklendirmeye ilişkin olan ve görülebilir nesnelliği kuran etkisi gibi, soyut açıdan olası ayrıntı bütünlerini dışlar; bununla eşzamanlı olarak özü o anda geçerli anlayışça belirlenen başkaca bütünler ise zorunlu olarak ön plana çıkar. Bütün bu anlatılanlar, sanatçıya sürekli olarak olası ayrıntı yaratılarından oluşma değişik büyüklükteki devinim alanları kazandırır; bizim ayrıntının nicel sorunu diye adlandırdığımız sorun ise doğal olarak her zaman ancak böyle bir gerçek devinim alanı içersinde ortaya çıkabilir.

Bu dolaysız sorunlar bütünü daha yakından gözden ge-

çirildiğinde, güzel sanatlarda nesnelerin belirlenmişliği ve belirlenmemişliği sorununa ilişkin daha genel nitelikte bakış açıları sergiler. Sorun çok genel bir anlatımla şöyle dile getirilebilir: Yazın alanında dış ve iç diyalektiği çok karmaşık ve içiçe bir görünüm taşımakta, bundan ötürü de ne bir belirleyici, ne de bir ölçüt olarak etkinlik gösterebilmektedir; işte bu ilişkiyi biz irdelediğimiz olayda alabildiğine yalın bir konumda görmekteyiz. Şöyle ki, güzel sanatlar yalnız dış görünüşü dolaysız olarak biçimleyebilmektedirler; ancak bunu eskiden beri dış'ın biçimlenmesinin zorunlu olarak iç'in de uyandırılmasını sağlayacak biçimde yapmaktadırlar. Durum, daha büyüsel amaçlarla yapılan resimler döneminde bile böyledir; büyüsel ya da dinsel amaçlardan, büyüsel ya da dinsel içeriklerin uyandırılmasından bağımsız güzel sanatların gelişmesi, soyut ve genel açıdan gözlemlenen bu olguya önemli bir değişiklik getirmiş değildir. Ancak genelleştirme çok soyuta kaçılmaksızın yapıldığında, çok önemli bir ayrım olan alegorik ya da içkin biçimleyen (Goethe döneminin terimiyle; simgesel) betimleme ayrımı belirginleşmektedir: Bu ayrım, içeriğin içinin yaratının dış görünüşüyle, figürlerden, nesnelerden vb. oluşan dizgeyle doğrudan özdeş olup olmadığına göre ortaya çıkmaktadır. Böylece Hegel'in sözcükleriyle «içsel nitelik taşıyan, dışsal olarak, dışsal nitelik taşıyan da içsel olarak vardır»;[27] ya da şöyle diyelim: İçsel olan, bağımsız bir varlık kazanma istemiyle ortaya çıkmaktadır. Bunu yaparken görsel cisimleşmesinden bağımsızdır, bu cisimleşme ile arasında yalnızca —şu ya da bu ölçüde olmak üzere— gevşek bir bağ vardır. Biz bu noktada yalnızca ilk yolu estetik bakımından normal yol olarak görüyoruz; alegoriye gidişi ise estetiğin önemli kurallarından ayrılma olarak nitelendiriyoruz. Bu savın felsefe düzeyinde bir gerekçesi ancak son bölümde verilebilecektir.

---

[27] Hegel: **Enzyklopaedie**, madde 139; 8, 274.

Ancak dış'ın iç ile olan ilişkisi ne denli yoğun bir yapıda alınırsa alınsın, güzel sanatlar alanında bu sanatların bağdaşık ortamının ancak dış'a tümüyle belirli bir biçim verebildiği gerçeği varlığını korur; bu arada yukarda değinilen, kendi başlarına ele alındıklarında çoğu kez köklü nitelik taşıyan ayrımların tümünün duysallıkları içersindeki belirlenmişlikleri, bu açıdan ancak salt alt-türler olarak özetlenebilirler. İç, ancak dış yoluyla dolaylı olarak anlatıma kavuşabilir. Bu yüzden de giderilmesi olanaksız bir belirsizliğin pençesine düşmek gibi bir yazgısı vardır. Bu ilişkinin estetik açısından doğru kavranabilmesi için bu yolla sanat yapıtının estetik belirlenmişliğinin varlığını bir bütün olarak koruduğunun göz önünde bulundurulması gerekir. Leonardo'nun Mona Lisa'sı, ya da Ruysdael'in bir manzara resmi, özellikle birinci yapıtın içeriğine ilişkin olarak değişik yorumları kapsayan kitapların kitaplıkları doldurmasına karşın, sanatsal açıdan eşit düzeyde ve tam olarak belirlenmiştir. Birbirinden değişik olan bütün bu yorumları küçümsemek ve estetik açıdan yalnızca görsel-gölgesel belirlenmişliğin önem taşıdığını düşünmek, yüzeysel ve artistik açıdan dar görüşlü bir tutum olur. Bu türden yorumların büyük bir bölümünün yanlış bir lirizmle dolu, yapay bir «derin anlam»ın taşıyıcısı gazete gevezelikleri oldukları kuşkusuzdur. Ancak bu durumun da sanatın estetik açısından zorunlu olan uyandırıcı etkisinin bir sonucu olduğunun unutulmaması gerekir. Nerede yalnızca olumlayıcı bireyselliğin kendi kendini betimlemesi vardır, nerede belirlenmemiş belirlenimlerin oluşturduğu devinim alanına —daha önce gördüğümüz, sonradan da yine göreceğimiz gibi, her sanatın yaratma biçimi böyle bir alanı zorunlu olarak oluşturur— düşünce düzeyinde yaklaşma girişimleri, başka deyişle yapıtın nesnelliğini, gerçek içeriğini düşünce ve duygu düzeyinde olabildiğince, eksiksiz kavramaya yönelik girişimler söz konusudur. Yapılması gereken, bunu tam olarak saptamak, bunun için gerekli

olan ölçütleri bulmaktır. Estetik etkinin belirlenmişlik açısından zorunlu olarak parçalanmış bir konumda olması, gerek sanatın, gerekse sanatın estetik etkisinin özü gereğidir. Başka deyişle dış'ın görsel belirlenmişliği karşısında iç'in insansal ve ruhsal açıdan belirlenmemişliği yer alır zorunlu olarak; daha önce de söylendiği gibi, bu belirlenmemişlik nesnel açıdan hiçbir zaman tam bir belirsizlik olmayıp, sınırları sanat yönünden somut biçimde çizilmiş bir alan içersinde devinir. Şu noktayı da belirtmek gerekir: Sözü edilen devinim alanından tümüyle ya da kısmen yoksun yapıtlar, teknik açıdan taşıyabilecekleri yetkinliğe karşın bir boşluk izlenimi uyandırırlar; oysa en büyük sanat yapıtlarının özelliği bu yapıtlarda iç'in belirlenmemişliğinin devinim alanının, orta düzeydeki yapıtların belirlenmemişliğinden çok daha ileri ölçüde kapsam ve derinlik taşımasıdır. Bunu görebilmek için Hamlet'e ya da Faust'a değin gitmeye bile gerek yoktur; güzel sanatlar alanında da bu eğilimlerin özellikle Leonardo, Michelangelo ve Rembrandt'da en belirgin biçimde algılanabilmesi, bir rastlantı değildir.

Bu bağlamın doğru anlaşılabilmesi için yine günlük yaşam içersindeki düşünce ve duygulara bir göz atmak gerekmektedir. Eğer iç ve dış arasındaki diyalektik ilişki bunların görünüş biçimlerinin tüm çelişkililiğine karşın son çözümlemede aralarında bulunan özdeşlik yaşamın nesnel bir olgusu olmasaydı, o zaman insanlar arasında bir ilişkinin varlığı da düşünülemezdi. Sözü edilen düşünce ve duyguların insanın bilincindeki yansıması, zorunlu olarak nesnel diyalektik yapının az çok uygun bir görüntüsünü de içerir. Bundan ötürü de insanlar arasındaki ilişkiler için dış'ın yorumunda (buraya doğal olarak eylemler, anlatımlar vb. dahildir), bu yorum aracılığıyla iç'i gerekçelendirme girişiminde varolan belirlenmemişlik öğesi varlığını korumaktadır. Günlük yaşamda insanları tanımak diye adlandırılan, çoğu kez güvenilir olmaktan alabildiğine uzak bir durumdur; bu duru-

mun birtakım sonuçlar sağladığı yerde ise gerçekte bu sonuçların kaynağı deneyimlerin ve gözlemlerin birikmesiyle erişilen, tek tek olayların irdelenmesine ilişkin bireşimsel-bireysel bir yetenekte aranmak gerekir. (Bu sorunun ruhbilimsel yanı üzerinde başka bağlamlar içersinde daha ayrıntılı olarak durulacaktır.) Lavater'den Klages'e varıncaya dek bugüne kadarki genelleştirmelerin sonuç vermiş olduğu pek söylenemez; zaten gerçekten bilimsel nitelikte bir genelleşme gerçekleşebilseydi bile, bu ancak belirlenmemişliğin devinim alanının sınırlarını daraltabilir ve bu alan içersinde birtakım çıkış noktaları gösterebilirdi; ayrıntıların kategorik egemenliği ise varlığını yine sürdürürdü. Çünkü burada dirimsel ve tıp bilimlerinin sonuçlarının doktor tarafından teşhisi gereken belli bir olaya uygulanmasından farklı bir durum vardır. Tek hastanın bir altalamanın (Subsumption) konusu olduğu yerde, tekliği bilimin gelişmesiyle gidecek bir erey-değere (Grenzwert) yaklaşır. Ancak bu hastanın kişisel tekliğinin genel yasalar ve tıp saptamaları karşısında belli ölçüde sürekli bir yanılgılar kaynağı rolünü üstlenir gibi görünmesine karşın, bu teklik yine de pratik tıbbın son nesnesi olarak kalır. Günlük yaşamda ise insanın tikel tekilliği, kişiliği ile bir bütün olarak katıldığı eylemlerinin öznesidir. Ve bu tekillik yine böyle kaynaklardan çıkarak eylemde bulunan, yine bu yaradılışa sahip olan insanlarla, bu insanların kendi eylemleri ve başkalarının eylemlerine gösterdikleri tepkilerin vb. karşısında yer alır. Demek ki yaşamda iç'in bu türden bir belirlenmemişliğinin oluşması, kimi zaman bireyin kendi iç'i açısından bile önlenemez ve ortadan kaldırılamaz bir olgudur.

Güzel sanatlar alanında iç'in belirlenmemişliğinin değerlendirilmesi için çıkış noktası yapılacak yaşam temelinin kaba çizgileri, işte bunlardır. Bu yaşam temeli doğal olarak sanat aracılığıyla birtakım değişikliklere uğrar. Bir defa dış, salt görsele indirgenmiştir; yaşamda bu dış yüzeyi oluştu-

ranların tümü burada eksiktir. İkinci olarak, dış'ın içle olan ilişkisi geniş ölçüde genelleştirilmiş bir özyapı taşır. Yaşamda her şey somut ve doğal olarak kimi zaman epey dolaylı pratik ereklerle bağıntılıdır (dostluğa ya da aşka ilişkin en nazik sorunlar söz konusu olduğunda bile durum böyledir); ancak sanat yapıtının karşısında bu türden ereksel saptamaların ertelenmesi durumu vardır. Yapıtın kişileri en dramatik bağıntılar içersinde bulunabilirler hiç kuşkusuz; ancak izleyici, doğrudan uygulama açısından, salt izleyici olarak kalır. Görsel olarak biçim kazanmış dış'ın aracılığıyla yaşanabilen iç, bu yüzden bireysel tikelliğinden çok şey yitirir; sözü edilen iç, belli bir genelleştirmenin atmosferine yükseltilir ve tipleştirmeye ilişkin sanatsal çalışma, alımlayıcılığın bu tutumunda daha katıksız bir hazır olma durumuyla karşılaşır. Üçüncü olarak alımlayıcı, yaratı ve biçimleme konusu olan nesneler dünyasıyla da (doğa görünümleri, hayvanlar, bitkiler, kapalı uzamlar vb.) yaşamda insanlarla kurduğuna benzer bir ilişki içersine girer. Sanatın insanbiçimleştirici özü en açık biçimde sanatın nesnelerini salt kendindelikleri içersinde değil, ama insanla olan bağıntıları içersinde biçimlendirmesi olgusunda belirginleşir. Daha önceden de bildiğimiz gibi, bu bir öznelleştirme anlamını taşımayıp, günlük yaşam içersinde ortaya çıkan atmosferlerin bir göstergesidir. Bu türden bir atmosfer, örneğin bir doğa görüntüsüne ya da odaya egemen olur; doğal olarak bu atmosfer bir bölümü açısından kaynağını kendi nesnel —çoğu kez anlık, geçici nitelikteki— yapısında bulur. Ama söz konusu atmosfere asıl önemli içeriğini insana ilişkin yaşantı kazandırır; bu, o atmosferin *içersinde* ya da o atmosferden *ötürü* gerçekleşen yaşantıdır. Bu yaşantının öncesi, sonrası ya da anısı burada söz konusu olan çevreye az çok rastlantısal nitelikte, nedeni andırır biçimde kenetlenir. İnsana ilişkin bulunmayan çevrenin betimlenmesinin sanatta o çevreye insanın çevresi görünümünü kazandırdığı söylendiğinde, bunun nedeni sanatta bu tür bir

bağıntının sık sık sanatın genesis'inin bir koşulunu (ve daha sık olarak sanatın etkisinin bir sonucunu) oluşturmasıdır; ancak burada doğrudan bağıntılar kurmak, sorunu ilkel biçimde yalınlaştırmak olur. Çünkü yaşamdaki atmosferlerin tam tersine, insana özgü atmosfer burada nesnelerle (nesnelerin birbiriyle olan bağlantısıyla, bu nesnelerin somut birlikteliği ile) bir ayrılmazlık ilişkisi (Inhaerenz) içersindedir. Nesnenin yansıtılmasına ilişkin sanatsal savaşımın önemli bir bölümünü, insanın nesneler dünyasına yönelik olan bu insanbiçimleştirici bağıntısını betimleme çabası oluşturur; ancak amaç, bu bağıntıların betimlenen nesnelerin salt görsel özellikleri, birbirleriyle olan görsel ilişkileri biçiminde belirginleşmelerini sağlamaktır. *Bilmiyorlar, ama yapıyorlar,* özdeyişi burada da geçerlidir. Sanatçının bilinçli çabasının nesnelerin tamı tamına yeniden üretilmesi ya da kendi öz kişiliğinin belli bir konumunun canlandırılması, anlatımı amacına yönelik bulunması, bu sorun açısından doğrudan bir önem taşımamaktadır. Bu bakımdan Cima de Cinegliano ile Vuillard'ın kapalı mekân resimleri arasında ilke açısından bir başkalık bulunmamaktadır.

Şu sonucu doğurmaktadır bu anlatılanların tümü: Yaşamda kopuk kopuk ve pratik amaçlar doğrultusunda dağılmış görünen, güzel sanatlar alanında tümellik düzeyine yükselmekte, böylece de her yapıtta kendi başına yetkin bir bütün oluşturan bir «dünya»ya dönüşmektedir. Gelgelelim bu durumdan ötürü belirlenmemiş nesnellik, somut içerik açısından yaşamdakinden nitel olarak farklı belirlenmiş bir devinim alanına kavuşmaktadır: Alımlayıcının karşısında —salt görünebilir biçimde— tam olarak belirlenmiş bir nesnel dünya, hiç kuşkusuz insanın olan bir dünya yer almaktadır. Bu dünyanın içeriksel yapısı ve özellikle görsel biçimlenişi salt tek tek her sanat yapıtı açısından değişik bir belirlenmişlik ve belirsizlik alanı oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda belirsiz kalmak zorunda olanın özgül nitelikle-

rine de kaynaklık eder. Demek ki sanattaki belirlenmemişliğin nedeni, yaşam karmaşasından ve belli ereklerden bağımlı insanoğlunun kendi özel içeriğini hiç ya da yeterince ortaya çıkaramaması değildir. Sözü edilen belirsizlik, somut olaylarda doğal olarak değişik görünümlerde olan, ama çok açık bir belirlenmişlik taşır: Bu belirsizlik özellikle —en kaba içeriksellikte bile— biçimlendirilen nesne karmaşasının içeriksel özünce belirlenmiştir. Ancak içeriğin rolü, bu soyut yön vermenin sınırlarını çok aşar. Belirlenmemişin belirlenebilirliği bir manzara resminde, bir ölüdoğada ve dinsel bir sahnede başka başkadır. Daha kurucu bir yoldan içeriğe dönüşen ise, biçimlendirmenin özgül niteliği olmaktadır. Bu konuda daha önce de üzerinde durduğumuz bir örneği, Rilke'nin, Cezanne'ın elmalarının yenilebilir türden olmadığı yolundaki sözünü anımsatmamız yeterlidir; elmaları betimleyen ölüdoğanın kaba içeriksel belirlenmişliği, sınırları açık seçik çizilmiş bir düşünce ve duyum değeri olarak somutlaşmaktadır. Ancak Rilke'nin bu gözleminin de yalnızca belirlenmemiş bir nesnelliğe ilişkin bulunduğunu unutmamak gerekir. Görünür biçimde betimlenen somut «süje»si somut ve belli bir içerik taşıdığında, bu sorun doğal olarak daha da karmaşık bir konuma girmektedir. Sanat tarihinin bir dalı, ikonografi, —kuşkusuz alabildiğine soyut bir düzeyde olmak üzere— tümüyle bu sorunu konu almıştır. Çünkü ikonografik içerik gerçek sanatsal yaratıştan soyutlandığında, böylece elde edilen içerik, başka deyişle estetik etki yaratan yapıtlarda geçerlilik kazanan içsellik, soyut bir dışsallığa dönüşmektedir. Hegel böyle soyutlayıcı ayırımlar konusunda doğru olarak şöyle der: «Bu nedenle yalnızca *içsel* olan, aynı zamanda yalnızca *dışsaldır* da.»[28] Demek ki burada özden uzaklaştırıcı soyutlama, kendini aşırı bağımsız kılan ikonografinin bir noktayı unutmasında yansımaktadır.

---

[28] Hegel: **Enzyklopaedie**, paragraf 140; 8, 274.

Unutulan da şudur: İkonografinin irdelediği içerik, ancak —güzel sanatların, örneğin ortaçağdaki geniş ölçüde içeriksel vurgu taşıyan gelişmelerinde olduğu gibi— somut biçimlendirmenin somut nitelikte belirleyici bir bileşkesi olabildiği ölçüde sanat için önem taşıyabilir. O zaman içerik, kompozisyona ilişkin bir göreve dönüşür; tümüyle kompozisyonda, uyandırıcı biçimler dizgesinde eriyen öğelerle, böyle bir kompozisyonun sonucu olarak böylece belirlenen belirsizlik niteliğine bürünen —kapsam, yoğunluk, nitelik vb. açısından sözü edilen kompozisyon tarafından sanat yapıtının içeriksel yaşanabilirliğinin somut bir devinim alanına dönüştürülen— öğelere ayrılır. Ancak bu yapıyla ortaya çıkan, artık mutlak anlamda bir belirsizlik değil, ama görsel olarak biçimlenen dış'a diyalektik-çelişkili biçimde, zorunlu olarak bağımlı olan iç'tir.

İçselleşmiş içeriğin bu türden bir belirli belirlenmemişliğinin oluşabilip oluşamayacağı, oluşacaksa bunun nasıl gerçekleştiği sorularının yanıtı, yalnızca belirlenmiş dış'ın görsel dünyasındaki biçimlenişin gücüne ve türüne bağlıdır. Bu dünyada egemen olacak bir belirsizlik —ki bu belirsizliğin sanatsal açıdan bir yeteneksizliği, acemiliği ortaya koyduğu kuşkusuzdur— içselin alanını da hemen hemen ortadan kaldırır, o alanı tümüyle öznelci nitelikteki boşluğun ya da başına buyrukluğun pençelerine bırakır; böyle bir durumda yönetme yeteneği de zorunlu olarak yitip gider. Öte yandan görsel belirlenimlerin aşırı belirlenmişliği de belirsiz içsel'i büyük sakıncalarla, özellikle anlam açısından yoksulluk ve kuruluk gibi sakıncalarla karşı karşıya bırakır. Böyle bir aşırı belirlenmişlik —doğal olarak birbirlerine sımsıkı bağlı— içeriksel ve biçimsel temellere dayanabilir. Resmin bir bütün olarak anlatıma kavuşturduğu her yaşam içeriğinin aşırı somutlaştırılması, içeriksel temeli oluşturur. Dinsel konuların güzel sanatlar açısından taşıdığı, önemi küçümsenemeyecek yararlardan biri de, üstesinden gelinmesi

öngörülen görevlerin —tüm ikonografik kurallara karşın— aşırı belirlenmişlikten kaçınmaya olanak verecek ölçüde genel ve esnek tutulmuş olmalarıydı: Michelangelo'nun çeşitli Pietà gruplarında[29] iç'in belirlenmişliğine ilişkin ne denli geniş bir devinim alanının açık bırakıldığı ve etkinlik kazandığı görülmektedir. Yolların nerede ayrıldığını ancak bu içerikselliği özgür bir seçimin konusuna dönüştüren daha sonraki gelişme açıkça göstermektedir. Örneğin Giorgione'nin «Üç Bilge»si, ikonografik içeriği bilinmeyen bir resimdir.[30] Ama buna karşın kompozisyon, yalnızca renk açısından, çizgi

---

[29] Pietà: Meryem Anayı, kucağında çarmıhtan indirilmiş İsa ile canlandıran betimler. (Ç.N.)

[30] Giorgione (1478 ? - 1510): Geç Rönesansın ilk büyük Venedikli ressamı ve tarihin en büyük ressamlarından biri. Çok genç yaşta ölmesine karşın, daha sonra Venedik resim sanatının bir yüzyıl boyunca izleyeceği yönü saptadı. Giovanni Bellini'nin öğrencisi olan Giorgione, hocasından yağlı boya resim yapma tekniğini ve renkleri birleştirici bir öğe olarak kullanmayı öğrenmişti. Giorgione'nin yapıtlarının konularını saptamak çoğu kez olanaksızdır; ayrıca konunun kendisi bu sanatçıda zaten ikinci derecede bir önem taşır. En ünlü yapıtı olan «Fırtına»nın (yapılışı 1508, şimdi Venedik Güzel Sanatlar Akademisi'nde) neyi betimlediği kesinlikle saptanamamıştır. Aynı durum, «Konser» (yapılışı 1510, şimdi Louvre Müzesi'nde) adını taşıyan yapıtı için de geçerlidir. Görünüşe bakılırsa Giorgione'nin resimlerinin başlıca teması, insan ile manzara arasında yaratılan uyumdur. Gombrich, şöyle der bu konuda: «Giorgione'nin yapıtlarının da bilmeceli kimi öğeler taşıması tuhaftır. Bunlardan en başarılılarından birisi olan **Fırtına**'nın neyi betimlediği konusunda kesinlik yok... Figürlerin aşırı bir özenle çizilmiş ve kompozisyonun basit olmasına karşın tablo, kendini saran ışık ve hava sayesinde birliğe kavuşuyor. Bu ışık, fırtınanın giz dolu ışığıdır ve belki de ilk kez, kişilerin hareket ettiği doğa görünümü, basit bir arka düzlem değil, özerk bir şeydir, tablonun gerçek konusunu oluşturmaktadır. Figürlerden, bu küçük tablonun çoğunu kaplayan manzaraya geçip, aynı işlemi tersine uygularsak, Giorgione'nin, önceki ve çağdaşı sanatçılardan farklı olarak, nesneleri ve kişileri sonradan mekâna yerleştirmek üzere çiz-

açısından ve başkaca açılardan tam bir görsel açıklık ve bütünlük oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda belirlenmemiş olana ilişkin olağanüstü bir şiirsel güzelliği sergiler. Resmin içeriğinin doğrudan günlük yaşamdan alındığı yerlerde bu söylediğimiz çok daha açıktır. Burada durumu belirginleştirmek için Vermeer'i anımsatmak yeterlidir. Buna karşılık 19. yüzyılın resim sanatında bu konular açısından neredeyse aşırı bir belirlenmişlik vardır. Bunun sonucu ise yukarda sözü edilen yoksullaşma ve sığlık olmaktadır. Görülebilen dünya, özü açısından «yazınsal» bir konunun salt resimlenmesine dönüşmektedir. Önemli ressamlar —burada Leibl'i[31] anımsatmak yeterlidir— alegorileştirmenin sığ bir yandaşı olan bu eğilimin dışında kaldıklarında, sanatsal üstünlükleri kendini «süje»nin içeriksel belirlenmemişliğinde de göstermektedir.

Bu nokta aynı zamanda biçimsele geçişi de sergilemektedir. Daha önce güzel sanatlar alanındaki zamanbenzerinin bağlamı içersinde, Lessing'in üretken öğe kavramını ele almıştık. Ayrıca bu tür öğelerin seçiminin tapıncaklaştırmadan arındırıcı bir eğilimi temel aldığını da göstermiştik:

---

mediğini, tersine, ilk başladığı andan itibaren doğayı her zaman gözönünde tuttuğunu duyumsarız. Toprak, ağaçlar, ışık, hava, bulutlar, kent ve köprüler, hepsi bir bütün olarak kavranılmıştır. Bir bakıma, bu perspektiften daha az önemli olmayan yeni bir buluşa doğru atılan bir adımdı. O zamandan başlayarak resim sanatı, çizim ve renk toplamından öte bir şey oldu. Kendine özgü yolları ve gizli yasalarıyla bir sanat oldu.» (Bak. E. H. Gombrich: **Sanatın Öyküsü**, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976) (Ç.N.)

[31] Wilhelm Leibl (1844-1900): Sanat öğrenimini Münih ve Paris'te yaptı. 1873'ten sonra kendi resim sanatının kaynağını Yukarı Bavyera köylerinde buldu. Gelişme süreci açısından, resim sanatında romantizmin son kalıntılarını da yok eden gerçekçiliği doruk noktasına erdirmiş olan ressamdır. Aynı zamanda 19. yüzyılın en önemli portre ressamları arasında yer alır. (Ç.N.)

Sözü edilen eğilim, aynı zamanda hem dinginlik yerine devingenliği, hem de yalıtılmış konumdaki tek bir bakış açısı yerine somut belirlenimlerin devingen bir bütünselliğini kapsama ereğine yöneliktir. Şimdi —tapıncaklaştırmadan arındırma sorununa rastladığımız her yerde olduğu gibi— şu nokta çıkmaktadır ortaya: Yaratmaya ilişkin bu eğilim, görünebilen nesnelliğe, zorunlu olarak belirlenmemiş kalan içsel öğeleri zengin, derin anlamlı ve şiirsel kılan, canlı ve devingen bir belirlenmişlik kazandırma ereğine yöneliktir. Bu bağlam belki de en açık biçimde Marcus Aurelius'un Roma' daki atlı heykelinde belirgindir; sözü edilen yapıtta, devinim içersindeki coşku öğesinin yapıtın tümünü 19. yüzyılın monarşik anlayışının tasarımladığı o içerikten yoksun görkemin donuk alegorisi ile sardığı bir benzer dış motifteki durumun akademik değişkelerinin karşıtı bir görünüm dile gelmektedir. Alegorizmi her yerden önce sanatın ilkel dinsel evrelerinde aramak gibi bir alışkanlığımız var ve bu alışkanlık tarihsel bakımdan doğru bir temele de dayanmakta. Oysa içeriğin görünür nesnellikten bağımsız aşkınlığı ve uyandırıcı olmayan, düşünsel özyapısı, estetik açısından bakıldıkta, ne dinsel bir genesis'e, ne de kurgusal (gerçek ya da yapay) bir derin anlama bağlıdır. Türsellik (Genrehaftigkeit) ve süslemeci akademizm, bu bakımdan öncü sanatın —aşkın içerikleri hiç kuşkusuz bir «hiçleyen», ya da bunu bile yapmayan bir hiç olan— birçok yapıtları ölçüsünde alegoriktir.

Bunun tam karşıtı bir durumla müzikte karşılaşmaktayız. Müzikte, başka deyişle seslerin biçimlendiği dünyada içsel olan, düşünülebilecek en üst belirlenmişlik düzeyine ulaşırken, her yerde olduğu gibi burada da içsel'in oluşumunun nedeni ya da en azından yol açıcı öğesi olan dışsal, en yüksek belirlenmemişlik düzeyinde kalmak zorundadır. Burada ortaya çıkan karşıtlık, sürekli olarak müziğin özü üzerine yürütülen tartışmaların odak noktasını oluşturacak denli

çarpıcıdır. Biçimciliğin en uç noktasında yer alanlar, bu Gordiyon düğümünü müzikte böyle bir belirlenmemişlik öğesinin bulunmadığını ileri sürerek çözerler. Bu görüş, en uç anlatımını Eduard Hanslick'te bulur: «Çocukluğunda kaleydoskopun sürekli değişen renk ve biçim oyunlarından zevk almamış olanımız yok gibidir. İşte müzik, ölçüsüz denebilecek bir yüksek düzeyde yer alan böyle bir kaleydoskoptur. Müzik, sürekli gelişme süreci içersindeki bir değişimle, yumuşak geçişler gerçekleştiren, çarpıcı karşıtlıklar oluşturan, hep simetrik olan ve kendi içersinde yetkin biçimler ve renkler çıkarır ortaya. Aradaki ana fark şudur: Kulağımıza seslenen böyle bir kaleydoskop, mekanik bir oyuncaktır.»[32] Kendimi müziğin somut estetik sorunları üzerine temelli açıklamalar yapma konusunda yetkili görmüyorum. Ancak yukardaki görüşün saçmalığını anlamak için bir müzik uzmanı olmak gerekli değildir. Hanslick, müziğin estetik yanını anlamsız ve rastlantısal nitelik taşıyan oyundan ayırmayı kesinlikle başaramamıştır. Bu konuda müzikte etkin olan yasaların katı dizgesine başvurmak boşuna olur. Kaleydoskopla oynayan çocuk, müzik sanatçısından farklı olarak, önünde etkinlik kazanan değişik bileşimleri yaratan fiziksel yasaları ne bilir, ne de bu yasalara egemendir; bu doğrudur. Buna karşılık çok sayıda oyun da, az çok bilinen «yasalardan» (daha doğrusu oyun kurallarından) oluşma bir dizgedir; ama durum böyle diye bu oyunları estetik anlamda bir sanatla karşılaştırmak, özellikle şu nedenden ötürü doğru değildir: Oyunlar içersinde oyun kurallarının etkinliği oyunun sınırlarını aşmazken, her sanatta bu türden bir yasalar dizgesi (çeşitli sanatlardaki perspektif, orantı, şiirde ölçü) bir araçtır yalnızca. Bu araç bir yandan yansıtma içersinde gerçekliğe yaklaşmak, ilgili sanat türünün özgül nesnelliğini yo-

---

[32] Alıntı: H. Pfrogner. **Musik. Geschichte ihrer Deutung** (Müziğin Yorum Tarihi), Freiburg-Münih 1954, s. 301 vd.

ğunlaştırmak için, öte yandan da yapıtın uyandırıcı gücünü artırmak, yönetici işlevini daha güvenceli ve çokyönlü kılmak için kullanılır. Müziğin de gerçekliğin yansıtılmasının bir türü olduğu yolundaki savın karşısında nasıl bir tutum alınırsa alınsın, müziğin tarihsel rolü üzerine en yüzeysel bilgi sahibi olan bile müzikal kompozisyonun uyandırmaya götürücü rolünü yadsımayacaktır. Antik çağ estetiği Platon ve Aristoteles gibi başkaca konularda bunca karşıt temsilcilerinde bile, toplumsal-eğitsel etkisini kararlı biçimde gözlemlerin odak noktası yapar; çağımızda da Tolstoy'un *Kroyçer Sonat*'ının bu görüşe atıf yapması, Thomas Mann'ın *Faustus*'unun da müziğin yazgısı için dönüm noktası niteliğinde olan böyle bir bağlama geçerlilik tanıyarak noktalanması, salt rastlantı değildir.

Müziğin özü somut olarak nasıl alınırsa alınsın, bu sanatın salt biçimselin sınırlarını aşan, estetik açıdan yasal etkisinin —etkinin doğal olarak çok değişik yorumlara konu edilmesine karşın— ciddi olarak yadsındığı hemen hiç olmamaktadır. Bu da sorunumuzun şu andaki konumunun aydınlığa kavuşturulması için yeterlidir. Bundan ötürü müziğin salt duyulabilirliğe göre yönlendirilmiş bağdaşık ortamını dinamik bir düzenleme, yönetme, bu yüzden de içselliğin, duyguların, duyumların, bunlar içersinde eriyen düşüncelerin vb. düzenli biçimde kendi kendini sonuna değin yaşaması olarak anladığımızda, başka sanatlarda olduğundan çok daha kesin nitelik taşıyan biçimsel belirlenmişliğin karşısında, bu yaşantıların nesnesine ilişkin —ve yine öteki sanatlardakini aşan— bir belirlenmemişlik yer alır. Görünüşte neredeyse başka sanatlarla nitel bir karşıtlık oluşturan bu belirlenmemişliğin kuraldışı sayılabilecek yüksek derecesi, doğal olarak toplumsal-tarihsel gelişmenin bir ürünüdür. Hanslick, bu belirsizliğin «arı» görünümünün yalnızca çalgılı müzikte bulunduğunu benimsemekle, bu belirsizliğin estetik bakımdan büyük değer taşıdığı kuşkusuz olan geç

dönem ürünlerinden birini, hemen tüm geçmişin ve çağımızdaki önemli eğilimlerin karşısına metafizik bir katılıkla ve dışlar biçimde dikmiş olmaktadır. Çünkü müziğin yalnızca büyüyle koşullanan genesis'in zamanında değil, ama uzun ve her türlü ilkellikten artık uzaklaşmış olduğu dönemlerde de söz ve davranışa ilişkin öykünmeci eğilimlere bağlı kaldığı, tartışmasız bir olgudur. «Arı» müziğin tümü, tarihin oldukça geç bir sonucudur. Ayrıca çağdaş müziğin de öykünmeci öğe ile olan bu bağlılığa hiçbir zaman köktenci bir tutumla son vermediğini kimse yadsınayacaktır. Operayı ve Lied türünün 19. yüzyıldaki yükseliş dönemini bir yana bırakalım; ama senfonik kompozisyonların doruk noktalarının —içerik bakımından kesinlikle belirlenmiş olan ve bu belirlenmişlikten ötürü de müziği etkileyen— bir şarkı metniyle (IX. Senfoni'den, Mahler'in «Toprağın Şarkısı»na değin) birleştirilmesi, salt rastlantı ya da gelişigüzel bir istek ürünü sayılabilir mi? Bir kez daha yinelemek isterim: Burada ortaya çıkan, çoğu kez karışık bir yapı taşıyan müzik estetiği sorunlarını somut olarak çözümlemek ve bu sorunlara ilişkin çözümler önermek konusunda yetkili görmüyorum kendimi. Ama müziğin hiçbir zaman (ya da, daha dikkatli konuşmak gerekirse, hiçbir zaman tümüyle) başlangıçtaki içeriksel-öykünmeci bağımlılığından kurtulmadığı, dahası kurtulmak istemediği yolundaki açık tarihsel olguyu saptayabilmek için müzik kuramı alanında bir uzman olmak gerekli değildir. Bu bağımlılığın eskiden egemen olan katılığının son yüzyıllarda geniş ölçüde gevşediği, sanatın tüm gelişmesine ilişkin ve genel bir toplumsal-tarihsel olgudur; örneğin Lied kompozisyonunun Schubert'ten bu yana, Mozart ve Beethoven'de görüldüğünden çok daha yoğun düzeyde metnin biçim ve içeriğine bağlı olmasına karşın, durum böyledir. Toplumsal açıdan kesinlikle saptanmış, öngörülmüş anakonudan bağımsızlaşma, öykünmeci sanatların tümü için belirleyici bir özelliktir; sınırları yazınsal olarak çizilmiş bir içeriksellikten

uzaklaşma, daha önce gördüğümüz gibi, güzel sanatlar alanında en yakın zamanlarda bile saptanabilmektedir.

Ancak yine daha önce görmüş olduğumuz gibi, sanatsal olarak işlenen içeriğin kendi başlarına ele alındıklarında çok önemli olan bu gibi kapsam, nitelik vb. değişiklikleri, biçime ve içeriğe ilişkin temel sorunları köklü bir değişime uğratmamaktadır; bizim irdelediğimiz durum açısından bakıldığında bu, belirli ve belirsiz nesnellik sorunlarında da köklü bir değişim gerçekleşmediği anlamını taşır. Gelgelelim sanat yoluyla biçimlemede her zaman bulunan tehlike öğeleri, başka deyişle duysal alanın belirlenmemişliği ya da aşırı belirlenmişliği, tüm sonuçlarıyla birlikte bir düzenleşme içersindeki belirlenmemiş nesnellik için giderek korkutucu bir nitelik olmaktadır; bunun nedeni, yaratıcının toplumsal temele dayanan içgüdüsel direnme gücünün, alımlayıcının düzenli ve denetleyici nitelikteki alımlamaya açık tutumunun giderek yönünden sapmasına koşut olarak sözü edilen tehlikeler karşısında azalmasıdır. Müziğin program müziği denen türü, sözü edilen aşırı belirlenmişliğin belki de en tipik örneğidir. Müzik söze ve sözlerle oluşturulmuş bir sanat yapıtına bağlı olarak ortaya çıktığı yerde bile bu yapıtın gerçekliği ayırtılarıyla yansıtan tek tek öğelerinden çok daha ileri ölçüde —ve kararlı bir tutumla sürekli genelleştirerek— bütüne ilişkindir: Müziğin gerçekleştirdiği genelleştirme her şeyden önce bu bütünün, söz konusu bütün ister bir Lied, ister bir sahne ya da başkaca bir şey olsun, edimsel olarak yaşanan, etkinliğini tümüyle ortaya koyan bir duygusal doruğa yükseltilmesinde dile gelir. Sözü edilen duygusal doruk noktası sözlerle oluşturulmuş sanat yapıtını, eğer ortada gerçekten bir sanat yapıtı varsa, ancak çağrıştırabilir ve o yapıtın kendisine uygun düşen belirlenmemiş nesnelliğe geçişinde aracı olabilir; buna karşılık kendi kendisini bam anlamıyla gerçekleştirmesi, ancak müzik düzeyinde olabilecek bir iştir. Çok orta düzeyde, dahası kötü metinler

böyle bir bağlam içersinde önceden kestirilmesi olanaksız bir duygu atmosferine erişebilirler. Oysa program müziği, yetkin bir belirlenmemişlik içersindeki bu yapının nazik belirlenmişliğini bozabilir. Eğer bir müzik parçasının tek tek öğeleriyle yaşamın tek tek olguları arasında doğrudan nesnel koşutluk bağıntısının kurulması öngörülmüşse, o zaman kısmen yaşam olgularının işitsel yansılamalarının müzikal yapıya temel alınması, kısmen ayrı ayrı yalıtık konumdaki motiflerin tek tek tiplere, olaylara vb. sürekli olarak bağlı kılınmaları (Richard Wagner), kısmen bütünün görece olarak bağımsız bölümlere ayrılması ile dış dünyadaki olayların ardardalığı arasında koşutluk bulunması vb. zorunludur. Böylece program müziğinin sözlüğü ile dilbilgisi tüketilmiş olmamaktadır hiç kuşkusuz. Ancak bu noktada her yerde geçerlilik kazanan ilke, aşırı belirlenmişlik tehlikesiyle karşılaşmaktadır. Amaç, yaşamın en köklü müzikal yaşantılara kaynaklık eden ve müziğin belirlenmemiş yansıtma aracılığıyla —biçimi ve duyguya ilişkin belirlenmişliği açısından müzik tarafından tasarımlanan bir yansıtma aracılığıyla— ancak kabataslak sergileyebileceği düzeyin bir açıklık, bir kesinlik kazanmasıdır. Bu düzey uğruna bağdaşık ortamın uyandırdığı yaşam akışından ayrılınabilir, ilke olarak belirlenemez nitelik taşıyan bir öğe belli bir biçim taşımayan, düz bir kavramsallığın diline dönüştürülebilir. Aynı şeyi başka sözcüklerle ve güzel sanatlarla yazının gidişine somut bir koşutluk içersinde anlatmak istersek, şöyle diyebiliriz: Burada Adorno'nun Wagner'de doğru olarak saptadığı gibi, bir alegorileştirme ortaya çıkmaktadır;[33] bu, daha önce de açıklandığı gibi, doğal olarak özgül, çağdaş-kentsoylu doğrultuda bir alegorileştirmedir. Sorunun çözümlenmesi ve sınırlarının belirtilmesi, bu konuda yetkili müzik estetikçile-

---

[33] Th. W. Adorno: **Versuch über Richard Wagner** (Richard Wagner Üzerine Deneme), Berlin ve Frankfurt 1952, s. 126 ve 130.

rinin işidir. Sözü edilen ilkenin daha aydınlığa kavuşturulması için şunu da ekleyelim ki, burada gösterilen yol ayrımı, hiçbir şekilde metafizik bir ayırma çizgisiyle özdeş değildir. Müzikal biçimler dünyasının belirlenmişliği varlığını ona bağımlı olan, onun etkisiyle uyandırılmış bir belirlenmemiş nesnellik dünyasıyla organik bir birliktelik içersinde sürdürür. Burada da kesin bir belirlenmemişlik değil, ama somut, bir ölçüde belirlenmiş bir belirlenmemişlik söz konusudur; doğal olarak bu belirlenmemişlik, program müziğinin alegorileştirmesiyle uzaktan yakından bir bağıntı kurmaksızın, ortaya çıkış biçimi açısından birbirinden çok farklı düzeylerden yansıyabilir. «Eroica» ya da «Pastorale» gibi yapıtlar, bu sınırların sözü edilen uç noktaya dönüşmeye gerek kalmaksızın ne denli genişleyebileceğini gösterirler. Gelgelelim yine bu tür yapıtlar, bu belirlenmiş belirlenmemişliğin özünün ne denli esnek olduğunu da koyarlar ortaya; çünkü bu yapıtları belirlenmemişliğin bu türden somut bir belirlenmişlik düzeyine kavuşmadığı yapıtlardan ayırabilecek genel nitelikte bir sınır bulunmamaktadır.[34]

---

[34] Debussy'nin Pastorale'i kötü program müziği olarak nitelendirmesi, bu sınırların ne denli değişken olabileceğini göstermektedir. Bak.: **Musiker über Musik** (Müzisyenlerin Müzik Üzerine Düşünceleri), Josef Rufer, Darmstadt 1956, s. 135 vd.

İKİNCİ CİLDİN SONU

Altalama ya da **Altakoyma** (Subsumption, idraç) : Bir mantık terimidir ve a) bir kavram altında toplama, bireylerin türler, türlerin cinsler altına konması, b) önermelerde konunun yüklem altına konması anlamına gelir. Verilen her yargı, bir nesnenin bir kavram altına konmasıdır. «Bu kutu tahtadan yapılmadır» yargısında, kutunun «tahta nesneler» kavramı altına konması söz konusudur. — 42, 183, 194, 195, 202, 265, 314.

Ayrılmazlık (Inhaerenz, lazım-ı gayr-i müfarik) : Niteliklerle, bu niteliklerin taşıyıcıları arasındaki ilinti. Birbirleri olmadan varolamayanların bağıntısı. Örneğin doğada öz ve biçim, birbirleri olmadan düşünülemeyeceklerinden, bu ikisi birbirleriyle ayrılmazlık durumundadırlar. — 170, 194 - 202, 204, 206, 295, 316.

Buyruk (Imperativ, emir) : Kant'ta, **Pratik Aklın Eleştirisi**'nden bu yana, kişisel ilkelerin (Maxime) karşıtı olarak, genel geçerliliği bulunan, aktöresel bir kural. Bu kural, bir «olması gereken»i (Sollen) dile getirir. **Koşullu yargı** (hypothetischer Imperativ), yalnızca belli koşulların varlığı halinde geçerlidir; ısının belli bir derecenin altına düşmesiyle suyun donması gibi. **Koşulsuz buyruk** (kategorischer Imperativ) ise, mutlak nitelikte bir «yapılması gereken»i öngörür, eylemin (davranışın) uyacağı biçim ve ilkeyi saptar. **Koşulsuz buyruk** ya da **aktörenin gerektirdiği buyruk,** (Imperativ der Sittlichkeit), Kant tarafından şöyle açıklanmıştır: «Öyle davran ki, istencinin ürünü olan (kişisel) ilke, her zaman aynı zamanda genel nitelikte bir yasallaştırmanın ilkesi

olarak geçerlilik kazanabilecek konumda olsun.» — 139, 280, 305.

Çokçuluk (Pluralismus, eski türkçesi : kesretiye) : Gerçekliğin açıklanmasında, temelde birden çok ilkenin bulunduğunu kabul eden öğreti. — 236, 237, 243, 244, 264, 268, 310.

Derinlik Çizimi (Perspektive, perspektif, menazır) : Oylumun ve bu oylum içersinde yer alan nesnelerin, gerçek oylumda algılandıkları görüş koşulları altında belirginleşmelerini sağlayacak biçimde resmin düz yüzeyinde betimlenmeleri. — 51.

Dipdüzey (Hintergrund) : Derinlik (oylum) yanılsaması yaratması öngörülen resimde, grafikte ya da rölyefte oylum, önyüzey, ortayüzey ve dipdüzey olmak üzere üç yüzeye ayrılır. Bu yüzeyler renk, çizgi, figür ve nesnelerle birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmış olabilecekleri gibi, birbirlerine geçme biçiminde de olabilirler. Bu nedenle Avrupa resim sanatında **dipdüzey**, ancak yüzeyin oylum yanılsamasını yaratacak biçimde işlenmesinden, yani 14/15. yüzyıldan bu yana görülür. Resimde dipdüzey, en arkada kalan yüzeyi dile getirir. — 37, 49, 89.

Duyumsamazlık (Apathie) : Yunanca **apatheia,** yani **duyumsamama** sözcüğünden gelir. Normal koşullar altında bir bedensel ya da ruhsal bitkinliğin ürünü, çoğunlukla da ağır hastalıkların ön belirtisidir. Felsefede ise Stoa Okulundan bu yana, bireyin kendi kendisini aktöresel açıdan eğitmesi amacıyla duyum ve tutkulardan arınması anlamına gelir; başka deyişle **istenç ürünü** bir tutumu belirler. — 25.

Erekbilim (teleoloji) : Ereğin ya da ereğe uygunluk ilkesinin öğretisi. Bu öğretiye göre yalnızca insanın eylemleri değil, tarih ve doğa olayları da ereklerle belirlenir ve yönetilir. **Aşkın erekbilim'e** (transzendente Teleologie) göre, tüm olayların ereğe (amaca) uygunluğu, «dış»tan gelir, başka deyişle maddi dünyadaki bu ilke, madde-dışı bir varlık tarafından konulmuştur (dinsel içerik). (**Anaxagoras** ve **Herakleitos,** dünyadaki düzeni ve ereğe uygunluğu, **Nous** ya da **Logos** diye adlandırdıkları bir güce sağladığını ileri sürerler. **Sokrates'e** göre de bu güç, Tanrıdır. Erekbilim, her şeyin insan için varolduğunu savunduğunda **insançıl** (anthropozentrisch), evrene egemen bir son amacın var-

lığını benimsediğinde de **metafizik yapıdadır.** — 108, 113, 116, 181.

Heryerdelik (Ubiquitaet) : Aynı zamanda her yerde bulunma. Metafizikte Tanrıya ilişkin olarak kullanılan bir nitelik. — 43.

Kerteleme (Steigerung) : Tiyatroda oyunun duygu akımında yoğunlaşması. — 19.

Koşullu Tepke (bedingter Reflex) : Bir tepkenin, normal durumda onu uyandıramayacak bir uyaran karşısında koşullandırma yoluyla uyanmasının sağlanması. Türk Dil Kurumu'nun **Ruhbilim Terimleri Sözlüğü**'nde buna örnek olarak köpeğin, zil sesi ya da ışık karşısında et görmüşçesine davranması gösterilmiştir. — 14 - 16, 61.

Ortakduyu (Gemeinsinn, hiss-i müşterek) : 1. Aristoteles ve skolastik felsefedeki anlamı : Çeşitli duyu organlarının verilerini birleştiren, başka deyişle, aynı nesneden duyuların her biri ile alınan türlü duyumları düzenleştirerek o nesneyi tek ve aynı nesne olarak algılanır kılan yeti. 2. a - Belli bir çevrede edinilmiş ve herkesçe kabul edilebilir diye düşünülen kanıların toplamı. b - Özellikle İskoçya Okulunda : Bilgi ve ahlâkın kaynağı olarak sağlam insan anlığı. (Prof. Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, TDK, 1979). — 161, 162.

Özdeşleyim (Einfühlung) : Kendini bir başkasının tasarımlar dünyasına koyabilme yeteneği. Ruhbilimsel anlamda, kendi ruhsal durumlarını dış dünyada algılanana yansıtabilme. **Estetik anlamda** özdeşleyim, kendini bir sanat yapıtının içinde duymayı, örneğin bir oyunda sahnedeki kişilerle bu doğrultuda bir özdeşleşmeyi dile getirir. **Yabancılaştırma** (Verfremdung) yoluyla bu tür bir özdeşleyimi engellemek, böylece de izleyiciyi sahnede sergilenen yaşam parçası üzerinde nesnel bir tutumla düşünmeye götürme, **Brecht**'in epik tiyatro kuramının temel öğelerinden birini oluşturur. — 25.

Özton (Lokalfarbe) : Resimde bir nesnenin, varolan başkaca renklere ya da egemen bir tona uydurulmasına çalışılmaksızın olduğu gibi bırakılmış olan kendi doğal rengi. — 48.

Sıcaklık büyüsü (sempatik büyü) : Bir bütünü oluşturan parçalardan biri üzerinde yaratılan etkinin, herhangi bir değişime uğramaksızın öteki parçalarla bütüne de geçeceğini öngören büyü. — 96.

ADLAR DİZİNİ

Adorno, W. Theodor — 298.
Aiskhilos (M.Ö. 6 - 5. yüzyıllar): Yunanlı ozan ve tragedya yazarı. Kaleme aldığı doksan oyundan bugün elimizde yalnızca yedi tragedya bulunmaktadır. Yunan tragedyasında klâsik biçimin yaratıcısı olan Aiskhilos, tragedya yapısına ikinci oyuncuyu da sokarak, anlatı bölümlerini diyaloglara dönüştürmüştür. Yarattığı Prometheus ve Klytaimestra tipleri, bugün dünya yazınının en güçlü tipleri arasında yer almaktadır. — 73, 171, 188.
Andersen, Hans Christian — 281.
Aristoteles — 153, 251, 259 - 263, 268, 269, 275, 323.
Armand, İnessa Fedorovna — 266.
Arnold, Matthew — 272.

Balzac — 130, 131, 143, 175.
Beecher-Stowe, Harriet — 221.
Beethoven, Ludwig Van — 172, 247, 299, 324.
Berenson, Bernard — 82, 124.
Blake, William — 147.
Bloch, Ernest — 138.
Boas, Franz — 43, 44.
Botticelli, Sandro Di Mariano Filipepi — 81.
Brueghel, Pieter (1525/1530 - 1569) : Hollandalı ressam. Köylü ve çiftçilerin dünyasını yepyeni bir betimleme alanı olarak yapıtlarına almıştır. Mevsimler ile, insan yaşamının trajik ve komik yanlarının derin bir anlayışla işlenmesi, yapıtlarının ağırlık noktasını oluşturur. Oğulları Pieter ve Jan da babalarının yolundan gitmişlerdir. — 87, 124, 240, 242, 243, 245, 268.
Brecht, Bertold — 188, 248, 249.
Buffon, Georges-Louis Leclerc — 130.

Caudwell, Christopher — 156.
Cezanne, Paul — 317.
Childe, Gordon — 28, 32, 34, 35, 41, 68, 72.
Cinegliano, de Cima — 316.

Çehov, Anton — 188.

Dante, Alighieri — 277.
Darwin, Charles — 278.
Dickens, Charles — 309.
Diderot, Denis — 124.

Einstein, Albert — 248, 249.
Eliot, Thomas Stearns — 160.
Engels, Friedrich — 143, 145, 154, 277, 279.
Epikür — 95.
Euklid — 188.
Euripides — 175.

Feuerbach, Ludwig — 130.
Flaubert, Gustave — 123, 141.
Fiedler, Arthur — 189, 223, 285.
Fourier, Charles — 145.
Fra Angelico — 103, 277.
Francesca, Piero della — 124.
Frazer, sir James George — 29.

Galilei, Galileo — 248, 249.
Gehlen, Arnold — 24 - 28.
Ghirlandaio, Domenico Bigordi — 88, 89.
Giorgione, Giorgio Da Castelfranco — 87, 319.
Giotto, di Bondone — 89, 103, 171.
Goethe — 23, 58, 59, 61, 63, 96, 103, 105, 140, 142, 151, 158, 189, 249, 260, 306, 311.
Gorki, Maksim — 142.
Grünewald, Mathis Gothard — 103.

Hartman, Nicolai — 252-256, 295.
Hebbel, Friedrich — 309.
Heine, Heinrich — 140, 165.
Hegel — 53 - 56, 107 - 109, 111, 112, 125 - 127, 137, 153 - 157, 163 - 165, 170, 181, 182, 190, 195 - 197, 201, 204, 213, 238, 239, 244, 259, 264, 265, 281 - 284, 287, 289, 297, 311, 314.
Herakleitos — 159, 238, 280, 294.
Hildebrand, Lukas von — 189.
Hoernes - Menghin — 23, 33.
Homeros — 44 - 46, 73, 74, 176, 277.
Hemsterhuis — 103-106, 290-292.
Hume, David — 304.

Kafka, Franz — 231.
Kant, İmmanuel — 57-59, 80, 91, 96, 116, 135, 161, 162, 167, 216, 217, 254, 281, 282, 285, 304.
Keller, Gottfried — 309.
Kepler, Johannes — 296.
Klages, Ludwig — 160, 314.
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724 - 1803) : Ünlü Alman ozanı. Gerek şiirleri, gerekse oyunları çoğunlukla dinsel konuları işler. Oyunları başarılı olmamış, buna karşılık şiir tekniği, genç Goethe'yi ve «Fırtına ve Coşkunluk» akımını (Sturm und Drang) derinden etkilemiştir. Bu etki, Alman klâsik akımını da kapsamına almıştır. — 91-95, 106.
Kopernikus, Nicolaus — 247.
Kühn, H. — 23, 37.

Lavater, Johann Caspar — 314.
Lenin, Vladimir İliç — 117, 145, 175, 190, 213, 214, 265, 266, 280, 302, 303, 309.
Lessing, Gotthold Ephraim

(1729 - 1781) : Alman ozan ve yazarı. Aydınlanma çağının tamamlayıcısı, Alman klâsik akımının da hazırlayıcısı ve öncüsüdür. Gerek dil açısından çok üstün bir düzeyde olan düz yazıları, gerekse şiirleri, zamanına göre bir tür «öncü yazın» niteliğini kazanmıştır. Özellikle yazın ve sanat alanının konularına değinen eleştirel nitelikteki denemeleri çığır açıcı olmuştur. Bunlar arasında özellikle **Yeni Yazın Üzerine Mektuplar,** sanat türlerinin birbiriyle karıştırılmaması gereğini dile getirdiği **Resim Sanatıyla Şiir Sanatının Sınırları** ve **Hamburg Dramaturgisi** adlı yapıtları çok önemlidir. — 158, 220, 286, 290-292, 307-309, 320.

Lévy - Bruhl Lucien — 39, 96, 197, 198.

Manet, Edouard — 310.

Mann, Thomas — 297, 323.

Marees, Hans von — 189.

Marx, Karl — 44, 46, 72, 108 - 112, 115, 128 - 133, 137, 145, 149, 165, 177, 190, 270 - 274, 283, 297.

Michelangelo, Buonarotti (1475-1564) : İtalyan heykeltraş, ressam, mimar ve ozanı. Petrarca doğrultusunda şiirler kaleme aldı. Lorenzo de Medici ile Dante'nin şiirlerinin geniş ölçüde etkisi altında kaldı. Yazdığı sonelerin bazılarını Dante'ye ithaf etti. Resim, heykel ve mimarlık çalışmalarından arta kalan zamanlarında, özellikle 1534 - 1564 yılları arasında dinsel içerikli şiirlerle Yeni Platon'cu akım doğrultusunda soneler kaleme aldı. Yazınsal yapıtları öğrencisi Ascanio Condivi tarafından toplandıktan sonra, ilk kez 1623 yılında torununun torunu tarafından yayımlandı. — 78, 235, 247, 313, 319.

Molière — 277.

Morus, Thomas — 145.

O'Neill, Eugene — 188.

Oppenheimer, J. Robert — 248.

Pavlov, Ivan Petroviç (1849 - 1936) : Rus fizyoloji uzmanı. Kalbin sinirlerle beslenişine ve sindirim bezlerinin çalışmasına ilişkin yeni buluşlar yaptı. Bu buluşları sonucu koşullu tepke kuramını (tepkebilimi) geliştirdi. 1904 yılında tıp dalında Nobel Ödülünü kazandı. — 14, 16, 40.

Platon — 197, 238, 275, 323.

Plotinos — 95.

Poe, Edgar Allan — 255.

Popper, Leo — 240 - 244, 268.

Pythagoras — 296.

Raabe, Wilhelm — 165.

Raffael — 78, 184.

Rathenau, Walter — 160.

Rembrandt. Asıl adı: **Rembrandt Harmenesz van Rijn.** — 78, 81, 85, 86, 171, 246, 249, 313.

Rilke, R. Maria — 317.
Ruysdael, Jacob — 312.

Schelling, Friedrich Wilhelm Josef — 297.
Scheltema — 22, 23, 32, 69, 70, 71.
Schiller, Friedrich von (asıl adı : **Johann Christoph Friedrich**) (1759 - 1805) : Alman ozanı ve oyun yazarı. İlk kez 1882'de Mannheim'da oynanan **Haydutlar** adlı yapıtıyla ün kazandı. Goethe'nin yanı sıra hem klâsik akımda, hem de idealizm akımında yer alır. Yapıtlarında gerek Barok, gerekse gerçekçi öğeler vardır. İdealist tutumu önceleri eleştirilere yol açmışsa da, çağımızda Schiller'in tarihsel oyun yazarlığı yeniden değerlendirilmektedir. **Don Karlos, Wallenstein, Maria Stuart, Orleans Bakiresi, Wilhelm Tell** büyük sahne yapıtları arasında yer alır. Estetik görüşünde gerçeği ve iyiyi birlikte kapsayan güzel, Schiller için en üst yasadır. — 96, 142, 147, 158, 160, 189, 249, 306, 307, 309.
Schopenhauer, Arthur — 281.
Shakespeare — 241, 268.
Shelley, Percy Bysshe — 147.
Sokrates — 95, 100.
Spencer, Herbert — 38.
Spinoza — 98, 149.
Stendhal — 26, 165.
Tintoretto — 89.
Tizian, asıl adıyla **Tiziano Vecelli** (1476/77-1576) : Venedik'li ressam. Çok genç yaşta geldiği Venedik kentinin yetiştirdiği en büyük ressam olarak tarihe geçmiştir. Önceleri Giorgione ve Bellini'nin etkisi altında kalmış, daha sonra geliştirdiği bağımsız biçemle Rönesansın doruk noktasındaki ressamlar arasına girmiştir. 1530-50 yılları arasındaki dönemde yalnızca portre üzerinde çalışmış, bu çalışmalarında kişilerin karakter özelliklerini, görünüşte rastlantısal, ama gerçekte çok bilinçli kullanılmış araçlarla çok yetkin biçimde yansıtmıştır. Yaşamının son dönemlerinde yeniden büyük kompozisyonlara dönen Tizian, bu çalışmalarında özellikle ışık ve gölgeyi kullanışıyla sivrilmiştir. — 103, 184, 247.
Tolstoy, Lev Nikolayeviç — 142, 323.

Van Eyck, Jan — 310.
Vergilius — 175, 176.
Verworn — 33, 34, 39, 41.
Vinci, Leonardo da — 51, 52, 80, 88, 89, 291, 292, 312.
Vuillard, Edouard — 316.

Wickhoff — 48, 49, 51.
Worringer — 70, 71.
Wölfflin — 80, 81, 88, 89.

Zenon — 213, 287, 289, 293, 294.

İÇİNDEKİLER

İkinci Cildin Önsözü 9

BEŞİNCİ BÖLÜM

Mimesis'in Sorunları II

Sanatın Dünya Yaratmasına Giden Yol 13

I. Eski Taş Çağı Mağara Resimlerinin Dünya Yaratmaktan Uzak Oluşu 16

II. Sanat Yapıtlarının Dünya Yaratmasının Koşulları 45

ALTINCI BÖLÜM

Mimesis'in Sorunları III

Özneyi Estetik Yansıtmaya Götüren Yol 90

I. Estetik Öznelliğin Önsorunları 90

II. Dışlaşma ve Dışlaşmanın Özneye Geri Dönüşü 107

III. Tikel Bireyden İnsan Türünün Özbilincine 128

YEDİNCİ BÖLÜM

Mimesis'in Sorunları IV

Sanat Yapıtının Kendine Özgü Dünyası 181

I. Estetik Alanın Sürekliliği ve Kesikliliği (Genel Olarak Yapıt, Tür, Sanat) 181

II. Bağdaşık Ortam, Günlük İnsan ve Nesnelleşmeye Yönelik İnsan 205

III. Bağdaşık Ortam ve Estetik Alanının Çokçuluğu 230

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Mimesis'in Sorunları V

Sanatın Tapıncakçılıktan Arındırıcı İşlevi 270

I. Insanın Doğal Çevresi (Uzam ve Zaman) 275

II. Nesneye Ilişkin Belirsizlik 301

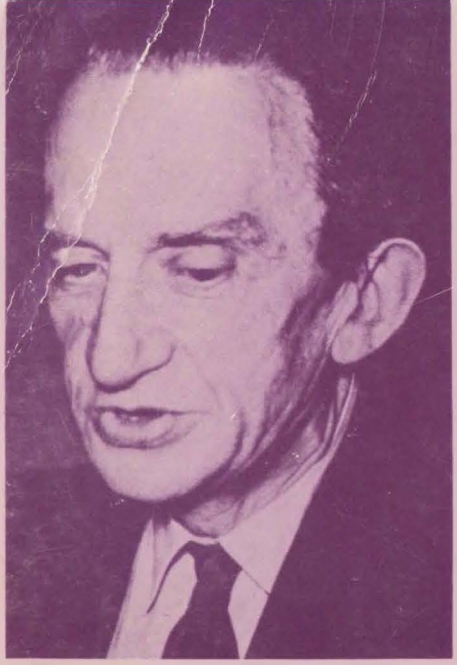
Kavramlar Dizini 328

Adlar Dizini 331

PAYEL YAYINEVİ — Nuruosmaniye Cad.
Atasaray No: 405 Çağaloğlu

P.K. 889 - İSTANBUL

Tel: 28 44 09



Georg Lukacs, "Estetik" adlı dört ciltlik büyük yapıtının bu ikinci cildinde, mimesis'in çeşitli sorunlarını irdelemeyi sürdürmekte, sanat yapıtı ve sanatçı kavramlarına değişik açılardan somut biçimde yaklaşmaktadır. Günlük yaşamdan alınan kesitlerin nasıl sanatsal düzeyde işlendiği, bu işlemden sonra yine günlük yaşam akışına bırakılan yapıtın yaşamı neden ve nasıl zenginleştirdiği ve değiştirdiği, günlük insan'ın nesnelleşmeye yönelik insan'a dönüşme süreci içersinde sanatçının oluşumu, sanat yapıtlarının kendilerine özgü dünyaları ve bu dünyanın alımlayıcıyı nasıl etkilediği, bu cildin ağırlık noktasını oluşturan konulardır. Böylece, üçüncü cildin konusu olan "Estetiğin Genel Bir Kategorisi Olarak Katharsis" ele alınmazdan önce, canalıcı önem taşıyan bazı önemli sorunlar çözüme bağlanmış olmaktadır.

PAYEL
600 Lira