Estetik'in Kısa Tarihi

Estetik'in Kısa Tarihi

Hakkı Hünler

modern kültür ve sanat üzerine
felsefi bir tartışma

Paradigma

Hakkı Hünler

Estetik'in Kısa Tarihi

modern kültür ve sanat
üzerine felsefî bir araştırma

Paradigma

Estetik'in Kısa Tarihi
Modern Kültür ve Sanat
Üzerine Felsefî Bir Araştırma
Hakkı Hünler

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Paradigma Yayınları'na aittir.

Baskı
Engin Yayıncılık

Birinci basım
İstanbul, Mayıs 1998

PARADİGMA YAYINLARI
Cankurtaran mah. Seyit Hasan sok. 12/4
Sultanahmet/İSTANBUL
Tel: (0 212) 638 64 46

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

GİRİŞ: Zamanlara İlişkin Tehlikeli Bir Bakış 15

Hangi Aydınlanma 15

'İnsanîleşme' Sürecinde 'İnsansızlaşma': *Homo Rogans (Soru Soran İnsan)* ve Düşünücü *(Reflective)* Kültür 17

Modern Dünyanın Görünümü ve Modern Düşünme Yolları 22

Hangi Yol? 31

Asrî 'Zaman'lar 33

Üç Zaman: Modern 'Gelecek', Postmodern 'Şimdi' ve Premodern 'Geçmiş' ya da Üç Kavram: 'Tasarı', 'Unutma' ve 'Hafıza 37

BİRİNCİ BÖLÜM: Geleneğin Tahribi ve *Aesthetica* 'ya Giden Yollar 43

Cartesian Açmazlar 43

Katastroph 'un Politikası 51

Estetik'in *Cartesian* Babaları 56

Politik *Plasenta* 64

İKİNCİ BÖLÜM: Baumgarten ve *Aesthetica* 67

İki Okuma 67

i. Marxist Okuma 68

ii. 'Autonomist' Okuma 71

Modern Akılsallık ve Belirsiz-Anlamlılık 81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: 'Estetik'in Tarih-öncesi' veya Akıl *versus* Duy(g)u 89

İkiye Bölünen Modern Özne: Klasisism ve(ya) Sentimentalism 89

Sanattan Politikaya: Rousseau'nun Politik Sentimentalismi 125

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: 'Moral Duyu'dan 'Beğeni'ye 149

Bedenin Duygulanımları 149

Shaftesbury 153

Hutcheson 167

Hume 178

i. Beğeninin Belirsiz-Anlamlılığı 197

ii. 'Beğeninin Skandalı' (I) 212

BEŞİNCİ BÖLÜM: Kant 227

Öznenin '*Reformation*'u 227

Bilginin Ötesi 236

Kantçı Estetik: Bir Mutluluk Vaadi 249

'*Self*'(ler)in Bağı: Anlatılamayan Hisler ya da 'Bir yer var' Bilmiyorum, Hissediyorum 256

Estetik ve İdeoloji 273

i. 'Beğeninin Skandalı' (II) 274

ii. Gayrışahsî Şahsîlik 289

'Deha'nın Sanatı ve Ete Kemiğe Bürünmüş 'Cin'ler 295

ALTINCI BÖLÜM: Avant-Gardism'den Postmodernism'e 303

Tarihsel ve Toplumsal Bağlam Perspektivi İçerisinde

Avant-gardism 303

Avant-Gardism'in Krizi ve Postmodernism'in İhyası 333

SONSÖZ 345

Referans Kaynakçası 353

ÖNSÖZ

Estetik ve güzellik denildiğinde, ilk elde akla estetik cerrahî, *haute couture*, parfümeri ve kozmetik, mankenlik ve reklâm ajansları, endüstri tasarımcılığı ve modacılık gibi büyük sermaye ve kâr şebekelerinin geldiği bir zamanda yaşıyoruz. Güzellik gibi bir değer hemen kolayca parayla satın alınabiliyor; estetik denen ürünler sıradan metalar gibi piyasada salt mübadele değerine tahvil edilebiliyor. Sanat, içerisinde üretildiği ve tüketildiği kurumlar aracılığıyla tamamen bir meta haline dönüştürülmüş durumda. Sanat, artık tarihsel geçmişte toplumsal *ethos* içerisinde oynadığı geleneksel rollerden kurtarılmış ve *polis*'in, kilisenin, sarayın ve devletin somut tikel bağlamsal çerçevesinden sıyrılıp pazar yerinin anonim serbestiyetine gönüllü olarak dalmış ve sımsıkı sarılmış görünüyor. Artık sanat, sözgelimi kendine özgü değerlerin taşıyıcıları olan *polis*'in yurttaşları gibi somut, tikel ve özgül bir izleyici topluluğu için değil, fakat kültürler-arası bir şekilde herhangi bir ürünü beğenen ve onu satın alacak parası olan herhangi bir kimse için mevcut.

Ama yine de sanatın ve güzelliğin, kısaca estetik-olan'ın özünde *kendisi için* mevcut olduğu iddia edilebiliyor. Fakat burada ortaya çıkan paradoksal durumda şaşılacak fazla bir şey yok; çünkü sanat ve güzellik, tikel ve somut olarak teşhis edilebilir hiçbir şey ve hiçbir kimse ya da topluluk için mevcut değilse, onlar o halde tutarlı ve akla uygun bir şekilde *kendileri için* mevcut olmalılar. Bu durumda sanatın ve güzelliğin piyasada onları tüketebilme gücüne sahip *eşkalsiz herhangi bir kimse için* mevcut olduklarını söylemek *ile* onların her şeyden önce *kendileri için* mevcut olduklarını söylemek arasında hemen hiç fark yok gibi görünüyor; tıpkı paranın değerinin onu cebinde taşıyabilen veya bankada biriktirebilen herhangi bir kimse için mevcut olduğunu söylemek ile soyut mübadele düzeyinde aslen *kendisi için* mevcut olduğunu söylemek arasında kaydadeğer bir fark olmaması gibi.

Yalnızca sanat ve güzellik değil, bilim ve hakikat bile modern çokuluslu kapitalizmin gönüllü müttefikleri olmaya mecbur bırakılmış görünüyor. Bu konuda sadece Feyerabend ismini zikretmek dahi yeterli olur sa-

nırım; ama ben bu isme *Postmodern Durum*'un yazarı Jean-François Lyotard'ın şu pasajını da eklemek istiyorum:

> ... bilimsel bilginin pragmatiği geleneksel bilginin ya da ilham üzerine temellenmiş bilginin yerini aldıkça kanıta duyulan ihtiyaç çoğalarak güçlenmektedir. *Metod Üzerine Risale*'nin sonunda Descartes zaten laboratuar sermayesi peşindeydi. Burada yeni bir sorun gözükmektedir: Kanıt üretme amacıyla insan bedeninin işlerliğini optimal kılan araçlar ilave harcamalar gerektirmektedir. Para yoksa, kanıt da yoktur; önermeleri doğrulayacak araçlar ve hakikat de. Bilimsel dil oyunları zenginin oyunları olmuştur. Kim ki en zengindir, haklı olmanın en iyi şansına sahiptir. Böylelikle zenginlik, yeterlilik ve hakikat arasındaki denklem kurulmaktadır.*

Ahlâka ve 'İyi'ye gelince, insanî toplumu tinsel olarak paylaşılan ortak değerler ve erdemler etrafında birarada tutan bir nesnel *ethos*'u telaffuz etmenin bile insanı 'dinozor'a dönüştürmeye yettiği ve büyük harfli 'İyi'nin yerine her bireyin ya da grubun 'öz-çıkar'ına (*self-interest*) göre belirlenen çoğul ve küçük harfli 'iyiler'in geçirilmesiyle ne büyük toplumsal kazançlar sağlanacağının saya saya bitirilemediği bir manzarayla karşılaşıyoruz. Bireylerin ya da grupların 'iyiler'i arasındaki çatışmaları çözmenin temel biçiminin ahlâktan hukuka devredildiği bir dönemden geçiyoruz, çünkü artık temel toplumsal ilişki tarzı, ortak 'iyiler' etrafındaki bir dostluktan çok, çatışma; ve çoğul 'iyiler'e ilişkin olduğu ölçüde toplumsal çatışmalar mahkemelerin bağlayıcı kararları ve onların gerisindeki devlet aygıtının zorlayıcı gücü olmaksızın hiçbir şekilde çözülemez görünüyor. Ahlâk ve iyilik, geçmişte kamusal alanda oynadıkları başrolü, positiv yasalarla işgören hukukun bağlamsızlaştırıcı, soyut olarak eşitleyici ve yabancılaştırıcı yaptırımlarına terkedip, toplumsal düzeyde suyasabuna dokunması yasaklanan bireylerin özel inanışları, kişisel kanıları, şahsî değerleri ve amaçları ve tercihleri gibi mahrem bölgelere sürülmüş önemsiz figüranlar olarak duruyorlar. Toplum ve devlet bütünüyle ahlâkdışı ve ahlâklarüstü bir şekilde varoluyor ve kendisini meşrulaştırıyorken, bireylerinden ve uyruklarından 'iyi' ahlâklı bireyler ve 'iyi' ahlâklı yurttaşlar olmalarını istiyor ve bekliyor. Ama acaba toplum ve onu ayakta tutan kurumlar 'iyi' olmadan bireyler kendi başlarına 'iyi' olabilirler mi? Acaba toplum kendisini ortak bir ahlâkın dışında veya düpedüz ahlâkdışılıkta temellendirdikçe, somut varoluşları içerisindeki bireylerin ahlâkî bir şekilde davranma imkânı kalır mı? Modern toplum, gün geçtikçe bir topluluğun ortak 'iyiler'ini içeren büyük harfli 'İyi'yi tek tek bireylere, tek tek bireysel ter-

---

* Lyotard, J.-F., *Postmodern Durum: Postmodernizm*, Türkçesi: Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, Temmuz 1990, İstanbul, s.59.

cihlere göreli hale dönüştürerek, 'iyiler'e ve aslında 'öz-çıkarlar'a indirgeyen karşıçıkılmaz mekanizmalar üretiyor ve bu ölçüde de dünyayla ve toplumla tek ilişki tarzı öz-çıkar doyumu olan yeni-moda bireylerin, özel sermaye sahiplerinin ve müteşebbislerin kendilerini zahmetsizce politik iktidarda bulacakları toplumsal koşulları hazırlıyor; çünkü tıpkı sanat ve bilimde, güzellik ve hakikat alanlarında olduğu gibi, zenginlik ve satın alma gücü, ahlâkî açıdan çoğul ve çatışkılı 'iyiler' arasından kendi 'iyi'sinin en üstün olduğunu ve dolayısıyla yönetme hakkının da kendisinde olmak zorunda olduğunu *a priori* kanıtlıyor.

Böylece modern düşünce tarafından birbirinden yalıtılması ve yollarının ayırılması amaçlanan kadîm hakikat, iyi ve güzel'in birliği, kapitalist piyasa pratiği içerisinde yeniden kuruluyor, fakat bu sefer düşünme ve akılyürütmenin kendi başlarına değer sayıldığı bir topluma hitabeden parlak felsefî argumanlar aracılığıyla değil, aklı tamamen araçsallaştıran işbitirici 'kafasız bir dünya'nın gündelik yavanlıkları aracılığıyla.

Kuşkusuz kendi kültürünü, toplumunu anlamaya çalışan felsefeyi de bu yavanlıklar meşgul ediyor ve etmek zorunda da. Sözgelimi zamanın ruhuna uygun bir mesaj taşıyan 'Özel toplum, güzel toplum!' sloganı bu kafasız dünya tarafından her yerde kafalarımıza bir kurşun gibi sıkılıyor. Bu slogan belki de felsefî düşüncenin ince süzgeçlerinden geçmesi imkânsız bir kütük gibi kafamıza çarpıyor, fakat onda aynı zamanda politikanın, estetiğin, ahlâkın ve hatta bilimin esrarengiz bir ittifakı gizli. 'Şöyle şöyle bir toplumun üyesi olan bir birey olarak benim için ve şöyle şöyle bir birey olarak içerisinde yaşadığım toplum için *en iyi yaşama* nedir?' sorusunun tamamen konu-dışı hale geldiği, her bireyin kendine göre bir 'iyi'sinin (öz-çıkarının) bulunduğu 'iyiler' çokçeşitliliği arasından en zengin 'iyi'nin yönetme hakkına ve gücüne sahip olduğu, bilgiye ve hakikate ulaşmanın sermayenin bir imtiyazı olarak göründüğü, sanata yönelik toplumsal ilginin ancak eserlerin alınıp satıldığı müzayedelerde yoğunlaştığı bir toplum —işte size 'özel toplum'. 'Özel' ama aynı zamanda 'güzel' bir toplum da bu, çünkü modern filozoflar ve düşünürler tarafından anlaşıldığı şekliyle tıpkı estetik bir nesne gibi kavramlaştırılamaz bir tarzda varoluyor, tıpkı bir estetik ürün ya da yaratım gibi tanımlanabilir bir amaç ya da yasa kavramı olmaksızın 'amaçsız amaçlılık' ya da 'yasasız yasalılık' kategorileri altında işlevde bulunuyor. Bir tür 'küçük güzeldir' mentalitesi altında, insanî toplumu bütünleştirici bir 'insan doğası' kavramının yerine, parçalanmış, atomik ya da monadik zerreler halinde ayrışmış güçlü bireylerin etkin olduğu bir toplum anlayışı geçiriliyor; felsefî tümellikler tarihin ve metafiziğin çöp sepetine atılması gereken 'büyük anlatılar' (*grands récits / grand narra-*

tives / meta-narratives) olarak aşağılanıyor ve onların yerine atomik bireyin kendisini atomik birey olarak tam bir serbestiyet içerisinde ifade etme şansına sahip olacağı 'küçük anlatılar'ın *(petits récits / little narratives)* geçirilmesi öneriliyor. 'Güzel' artık özerk tekilliği içerisindeki bireyin 'küçük anlatısı'nın perspektivine göreli bütünüyle şahsî bir tercih konusuna dönüştürülüyor ve 'Özel toplum, güzel toplum!'da olduğu gibi kendi meşrulaştırımını daha öte akılyürütmelere gerek duymaksızın kendi özerk statüsü içerisinde taşıyan herhangi bir 'dil oyunu'nun nesnesi haline geliyor.

Bu koşullarda büyük harfli 'Kültür'le ve büyük harfli 'Estetik'in 'Kültür' ile bağıntısı ve 'Kültür' içerisindeki konumuyla ilgili felsefî bir araştırma yapmak ve bu araştırmanın sonuçlarını akademik bir çalışma aracılığıyla yazıya dökmek çok zor görünüyor, çünkü ortaya çıkan metnin de bizzat bir 'dil oyunu' olarak ya da bir 'dil oyunu'na katılan bir şey olarak algılanması kuvvetle muhtemel. Fakat felsefe, bugünlerde insanlığın kurtarıcıları olarak görülen çoğulculuğun *(pluralism)* ve sezgiciliğin *(intuitionism)* iddialarının tersine, çoğulculuk ve sezgicilik de dahil, bizzat 'dil oyunları' teorisi de dahil tüm dil oyunlarının ortak olarak anlamlandırılabileceği ortak olarak paylaşılabilen kriterler etrafında gerçekleştirilmesi gereken bir modern 'Kültür' ve 'Estetik' tarihi okuması talebediyor. Bu talebe kulakasmak belki pek moda değil ama, elinizdeki çalışma gücü yettiğince az ya da çok felsefenin bu talebine karşılık vermeye gayret ediyor, yani 'Modern' başlığı altına sokulabilecek tek tek kültürel ürünleri, tek tek sanatçıları veya tek tek eserleri kendi tekniğiyle çözümlemeye çalışmaktan çok, onların hepsinde ortak olarak öne çıkan ideleri felsefî bir şekilde ortaya koyabilmeye uğraşıyor.

Bu çalışma, kimilerine Descartes ve Rousseau gibi doğrudan estetikle ilgili bir mesaîde bulunmamış filozofları konuya dahil ettiği için fazlasıyla safra yüklü, kimilerine ise Burke, Schiller ve Nietzsche gibi neredeyse bütün mesaîlerini estetiğin sorunlarına adamış filozofları dışarıda bıraktığı için fazlasıyla eksik ve ortak olarak her iki gruptakilere de fazlasıyla gelişigüzel görünebilir. Birinci gruptakilere cevabım: Modern düşüncenin, yalnızca estetiğe ilişkin değil, fakat bilişsel, ahlâkî ve politik alanlar da dahil genelde kültüre ilişkin ortak bir referans çerçevesini gösterebilmeyi amaçladığım için, ilki bilgi ikincisi ahlâk ve politika sorunlarında modern düşünceyi en saf haliyle karakterize eden bu iki filozofa, Descartes'a ve Rousseau'ya yer açmayı zorunlu gördüm. İkinci grubun itirazını ise daha haklı bulmakla birlikte, sözgelimi Shaftesbury'de ve 'moral duy(g)u' ekolü içerisinde bir Burke'ü, Kant'ta bir Schiller'i ve Hume'da ve Rousseau'da bir Ni-

Nietzsche'yi keşfetmek kanımca pek zor olmayacağı için, her birinin kendine özgü hakkı ve katkısı saklı kalmak koşuluyla, gereksiz tekrarları da içerebilecek bir hacim şişkinliğine yol açmamayı daha uygun buldum. Yine estetik, sanat ve güzellik sorunlarına dair olağanüstü eserler miras bırakmış olmalarına rağmen, iki filozof, Hegel ve Heidegger, bana bu çalışmada çizmeye çalıştığım modern kültürel paradigmanın genel manzarası içerisine sığdırmadığım ve dolayısıyla *bu* çalışma çerçevesinde hakkını veremeyeceğim önemli yönlere —özellikle antik sanata bakışlarında ortaya çıkan yönler— sahip göründükleri için, kendilerine daha uygun düşecek bir yerde ele alınmak üzere gelecekteki bir çalışmaya ertelendiler. Yine temelde aynı sebeple, ama aynı zamanda özgül olarak burada hakkını veremeyeceğimiz şekilde aralarındaki somut tartışma bağlamlarının ayrıntılı ve zengin bir dökümü yapılmadıkça söylemlerinin anlaşılamayacağı sebebiyle, kendileri olmaksızın 'Marxist' diye nitelenen bir estetiğin asla telaffuz bile edilemeyeceği Lukács, Adorno, Marcuse, Benjamin gibi filozof ve düşünürleri ve onların doğrudan mirasçılarını ve takipçilerini de bu çalışmaya ayrı bir bölüm olarak dahil etmedik. Nihayet bu çalışmada gerçekleştirdiğimiz, estetik sorunlar çerçevesinde bir modern kültür okuması temelinde ayrı ve kapsamlı bir araştırmanın konusunu oluşturacakları için, Habermas, Lyotard, Rorty, Derrida, Jameson gibi özellikle postmodern kültür sorunsalı bakımından öne çıkan çağdaş filozof ve düşünürlere yalnızca bir kaç atıf yapmakla yetindik.

Bu çalışma, antik Grek kültürüne ve postmodernism sorununa ayrılacak başka iki çalışmayla tamamlanmayı bekleyen daha kapsamlı bir projenin ilk adımı olarak duruyor. Yukarıda andığımız filozofların büyük bir kısmı, zaten, yazmayı tasarladığımız bu iki çalışmanın konusunu oluşturacakları ölçüde kendi yerlerini bulacaklar. Bu yüzden bu çalışma, şimdilik yalnızca kendisine koyduğu sınırlı hedefler dahilinde okunmayı, değerlendirilmeyi bekliyor, umudediyor; fakat her şeye rağmen kendi içerisinde sahip olduğu bir bütünlük iddiasından vazgeçmeden.

Son olarak, çalışmamı sunmaya geçmeden önce, farkında olsun ya da olmasınlar, bu çalışmanın ortaya çıkmasında kendimi borçlu ve müteşekkir gördüğüm bazı insanların adlarını anmak istiyorum. Öncelikle, felsefî eğitimimi üstlenen ve yeri geldikçe ayrı ayrı her birinin etkisini kendimde duyduğum Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim üyelerine, *hocalarıma*; kurucumuz Prof. Dr. Ahmet Arslan'a, Prof. Dr. Tülin Bumin'e, Kürşat Bumin'e, koşullar ne olursa olsun her bakımdan dostluk desteğini eksik etmeyen Prof. Dr. Doğan Özlem'e ve özellikle de lisans eğitimimden beri bana sahip çıkan, lisans tezimden bu ana kadar tüm tez da-

nışmanlıklarını üstlenen ve hâlâ da üstlenmekte olan Prof. Dr. Taylan Altuğ'a; sonra, gerçekten de zor koşullara rağmen gelip eleştiri ve katkılarını esirgemedikleri ve sunmuş olduğum tamamlanmamış çalışmayı tamamlanmaya layık buldukları için jürimin üyeleri Prof. Dr. Afşar Timuçin'e, Prof. Dr. Adem Genç'e ve Doç. Dr. Ahmet Cevizci'ye; son olarak ve başka herkesten çok da, okudukları, araştırdıkları ve yazdıklarıyla beni derinden etkileyen ve bu sayede benim çalışmamın gitmesi gerektiği yönün ufkunu açan eşim ve candostum Solmaz Zelyût Hünler'e borçluyum ve teşekkür ediyorum.

30.12.1997

Karşıyaka - İZMİR

GİRİŞ

Zamanlara İlişkin Tehlikeli Bir Bakış

Hangi Aydınlanma?

Çağ karanlık görünüyor. Öyle ki son ikiyüz yıldır her tarafta hayaletler görmeye alışacak kadar aydınlıktan yoksunuz. Aristoteles'in, Descartes'm, Hume'un, Kant'ın, Hegel'in, Marx'ın, Nietzsche'nin hayaletleri, 'katı olan her şeyin buharlaşıp havaya karıştığı' bu kasvet verici sisli atmosferde kitap sayfaları üzerinde bir o yana bir bu yana başıboş dolaşıyorlar. Bu toz duman içerisinde koşuşturanlar yalnızca felsefenin karakterleri değil, aynı zamanda bu karakterlere musallat olan kavramlar da boşlukta uçuşuyorlar: özne, Tanrı, demokrasi, adalet, gelenek, özerklik (*autonomy*), özgürlük, beğeni, yargı, meşruiyet, devrim, erdem vbg. Gelişigüzel sıralanmış bu kavramlar, serpildikleri tarihsel dönemlerin, yeniden ve yeniden üretildikleri toplumsal yapı ve kurumların, zihinlerinden çıktıkları ve zihinlerine tutundukları karakterlerin bağlamsal uzamı ve zamanı dışında neye işaret ediyorlar? Onları bir kağıt yaprağının iki boyutlu uzamı içerisinde rastgele hizaya sokan motiv ne ola ki? Bugünkü dünyanın sakinleri olarak hepimizi ilgilendiren, ister teorik ister pratik düzlemde olsun, ethik, estetik, politik, bilişsel, dinsel, toplumsal problemlerin çözülmesine yönelik arayışlarda neden bu kavramlar çoğu kez aynı hizada yanyana dolaşıma sokuluyorlar? Yoksa çağın düşüncesinin yolundan çıkartıp şaşırttığı bu kavramlar, yine bu çağın pragmatik amaçları uğruna düşünce tarihinde oynadıkları eşsiz rolleri feda mı ediyorlar? 'Özne', şu ünlü *cogito* 'da eksiksiz temellendirilmemiş miydi? Tanrı ölmemiş miydi? Devrim yapılmış, özgürlük gerçekleşmiş, adalet dağıtılmış, demokrasi yaşatılmış değil miydi? Gelenek zaten terkedilmiş, her alanda özerklik (*autonomy*) talebi meşru temeller üzerinde inşa edilmiş görünmüyor muydu? Çok uzak bir geçmişe ve kadîm bir dünyaya

ait olan *erdem* kavramı, çok farklı kılıklarda ve bütünüyle karşıt an lamlarda olsa bile, modern olan her ethik'e klavuzluk etmemiş miydi? Be ğeni yetimizin evrenselliği ve beğeni yargılarımızın tümelliği, bütün ta rihi, bütün kültürleri, geçmişte veya gelecekte olsun bütün zamansal mesa feleri yanıbaşımıza getirip, kıtalararası olsa da bütün uzamsal uzaklıklar aynı yakınlık ve *'empathi'* duygusu içerisinde bize seyrettirmemiş miydi?

Seçilen kavramlara göre sorular listesi uzatılabilir. Liste uzadıkça emin olalım ki, etrafımızı çeviren kasvet verici sis tabakası daha da yoğun laşacak, daha da kararacaktır. Soruldukça çoğalan sorular yığınının faili ve sorumlusu acaba kim? Havayı karartan kim? İşte bizim modern dünyamızır tragedyasından doğan ironik veya komik öge bu sorunun yanıtında gizleni yor. Bu soruya hiç tereddüt etmeksizin 'aydınlık' yanıtını vereceğiz 'Aydınlanma çağı', 'aydınlanmış toplum', 'aydınlanmış zihinler' 'Aydınlanma düşüncesi', 'aydınlık gelecekler', 'aydınlatılacak kitleler' 'Aydınlanma geleneği(!)' vbg. Öyle görünüyor ki, ta onyedinci yüzyılır başlarına, hatta daha da öncelere *Renaissance* ve *Reform* hareketlerinin baş gösterdiği onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllara, hatta hatta bu hareketleri hazırlayan nüveleri barındıran ondördüncü yüzyıla kadar geri giden 'Aydınlanma'mızın parlak zaferleri ve kazanımları, şu meşhur yirminci yüzyıldan yirmibirinci yüzyıla geçişin eşiğinde bir bir elden gidiyor ve yenilgilerle karanlığa sürüklenip kayboluyor. Sakın bu kayıplar da 'Aydınlanma'nın hep gizlenmiş 'silip süpürme', 'temizleme', 'beyaz sayfa açma' (*tabula rasa* ?), 'boşluk yaratma' vbg. yananlamlarıyla ilişkili olmasın?

Acaba aydınlanma yüzyıl dönümleriyle, şu ya da bu tikel tarih düşmelerle ifade edilebilir mi? O sadece belli bir tikel çağın karakteristiği olabilir mi? Parmenides'e veya Herakleitos'a, Sokrates/Platon'a veya Aristoteles'e, Epikuros'a veya Plotinos'a ve bütün öteki kadîm düşünürlere baktığımızda ya da ortaçağların hristiyan ve müslüman kültürlerini ele aldığımızda, onlarda alev alev yanan bir meşalenin şerarelerinden hiçbir iz bile bulunmadığını ve aydınlığın hep aynı ışıltıyla ve bir an bile kararmadan kalmadığını kim iddia edebilir? Ama gel gör ki, geleneğe karşı en şiddetli ve geridönülmez mücadeleyi sürdürmüş 'Aydınlanma'nın bakışından, bunları söyleyen bizler, hâlâ fazlasıyla ilkel, muhafazakâr ve aydınlanmamış, eğitilmemiş kimliklere sahibiz.

Daha da öncesine gitmek belki mümkün, ama Homeros, İonialı fizyologlar, Atinalı filozoflar, Romalı humanistler; *Akademia* 'nın Bizans'tan sürgün edilen son temsilcileri, Arap ya da müslüman filozoflar, *Summa theologiae* 'nin yazarı Thomas Aquinas ve daha pek çokları; bunların hepsi

kendi dönemleri ve toplumları için birer 'aydınlanma' meşalesi yakmamışlar mıydı? Burada bir ilerleme îması yapmıyoruz, sadece her biri kendi özgül bağlamında bazı olaylardan söz ediyoruz. Peki, nasıl oluyor da bugün tek bir 'Aydınlanma'dan bahsedebiliyoruz? Tüm bu adı geçenlerde karanlık olan ne idi ki, onlara karşı bir 'Aydınlanma'nın zorunluluğundan dem vurabiliyoruz veya bir zamanlar vurabildik? Herkesi karanlığa boğan ortak düşmana karşı herkesin topyekûn bir seferberlik içerisinde ortak aydınlanmasını talebediyoruz? İyi ama dost kim düşman kim? 'Aydmlanmış'lar birbirinin dostu muydu? Düşman 'aydınlık' bir geçmişten ve gelenekten gelmiyor muydu? Yoksa düşmanın aydınlığı, *aydınlananlara göre* yeterince ya da mükemmel ışık mı saçmıyordu? Neden herkes için eşit ve ortak Aydınlanma? İddiaya göre herkes için tek ve gerçek Aydınlanma'nın köşetaşlarını oluşturan ve büyük harfle 'Modern' diye adlandırılan çağın büyük filozofları birbirleri hakkında hakikaten aydınlanmışlar mıydı? Voltaire'i, Descartes'ı, Locke'u, Hume'u, Kant'ı, Nietzsche'yi ve öteki modern filozofları hangi ortak 'aydınlanma' ideali birleştiriyordu? Ulusları, dönemleri, toplumsal ve politik koşulları ne kadar farklı, zihinsel '*konstellation*'ları ne kadar mesafeli olursa olsun, bu filozoflar aynı idealin prizmasından kırılan aynı ışığı aynı perspektivden aynı şiddette aynı saydamlıkta mı görüyorlardı? Kısaca, 'Modern Aydınlanma'yı, onun tarafından reddedilen tüm öteki aydınlanmalardan ayırdeden neydi? Bu topyekûn Aydınlanma seferberliğine ilişkin sorular hâlâ yanıtlanmayı bekliyor. Hatta bu sorular cephesinden sorguya çekilip yargılanan Aydınlanma, 'post-' ama 'modern' düşünürler tarafından mahkûm ve tasfiye bile ediliyor: sorgusunda yirminci yüzyıl tarihinin büyük suçları denen olaylar silsilesi içerisinde kendisini açıkça ihbar edip ele veren evrensel anonim sanık olarak. Şimdi gelin, çoğu kez itham eden mi yoksa edilen mi olduğunu anlama güçlüğü çektiğimiz bu belirsiz-anlamlı modern aydınlanma motifini daha sonra dönmek üzere yol üstünde bırakalım.

'İnsanîleşme' Sürecinde 'İnsansızlaşma': *Homo Rogans* (*Soru Soran İnsan*) ve Düşünücü (*Reflective*) Kültür

Fakat şuna dikkat edelim ki, merkezinde 'modern' kavramının yer aldığı tartışmada itham hangi cepheden gelirse gelsin, ister pre-modern'den moderne, ister modernden post-moderne, ister post-modernden moderne vbg. yöneltilsin (*versus* bağlacıyla kurulacak karşıtlıklar dizisi seçilen terimlere ve değişik adlandırmalara göre devam ettirilebilir; şimdilik bu terimleri, mümkün olabildiğince herhangi bir değer yüklemeksizin adeta yansız

(*neutral)* kronolojik olguları adlandırıyorlarmış gibi kullanıyoruz), sorular sorgulanan kadar sorgulayanın da soruları olarak kalır. Ne kadar kafakarıştırıcı, hatta çoğumuza ne kadar saçma gelse de, aslında hepimiz hergün bu ve benzeri soruları şu ya da bu özgül kılıkta kendimize sormaktayız, dahası günlük sohbetlerimizde, iletişim ortamlarında sonu gelmez bir şekilde tartışmaktayız da. Bu soruların özniteliği, kimilerince idealize edildiği gibi sadece sorulmuş veya etrafında tartışılmış olmaları değildir. Sorular, temelde ve öncelikle gerektiği gibi cevaplanmak ve akılsal (*rational)* tartışma içerisinde bir çözüme kavuşturulmak amacıyla ortaya atılırlar. Bizim için manzara hiç de böyle görünmez. Luc Ferry'nin haklı olarak ifade ettiği gibi,

> sorular ne kadar artarsa, önceden-tesbidedilmiş kriterlerden yoksun olduğumuz için, onları cevaplamak o kadar az tatminkâr olur; bu kriterler ne kadar kararırsa, bireysel soruşturma alanına giren entellektual —fakat aynı zamanda gündelik— hayat yönleri o kadar çoğalır.[1]

Şu işe bakın ki, artık neredeyse hegemonik bir resmiyet kazanmış bir benzetmeyle söyleyecek olursak, 'rekabetçi toplum' ve 'hakem devlet' arasında hayatlarımızı 'tartışmalı pozisyonlar'dan enstantaneler olarak yaşamaktayız.

Fakat şöyle bir istisna var ki, liberal oyun teorisyenleri tarafından bizzat oynandığı iddia edilen oyunun kural-dışı bir zeminde meşrulaştırıldığı hissediliyor, fakat açıkça kabul ve itiraf edilemiyor. Bu his, ister bir moral anlamında 'insanlıktan çıkma' isterse bir başka moral anlamında 'insanî olandan arınma' diye çevirelim, tam da '*dehumanization*' hissidir. Ortega y Gasset'nin tarafsız bir edayla sanatta izini sürdüğü '*dehumanization*',[2] aslında kültürün tek bir ögesine değil, böyle ögelerin bir bütününü oluşturan insanî işler dünyasına hegemonik bir tarzda damgasını basmış görünüyor. Bunda bizi hayretler içerisinde bırakan bir yan var: Dört bir taraftan îlan edilen 'insanîleşme' —ki aynı zamanda 'aydınlanma' diye de okunabilir— süreci, bu '*dehumanization*' süreciyle kolkola gider ve aynı kaynaklardan beslenir. Fredric Jameson şöyle yazıyor:

> Kural-dışı bir durumla karşı karşıyayız ve bu durum hakkında uzun uzun düşünüp taşınmalıyız; öylesine kural-dışı bir durum ki bu: ancak en eksiksiz biçimde insanî kılınmış çevre içerisinde, yani büsbütün ve apaçık insan emeğinin, insan

---

[1] Ferry,Luc, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, trans. Robert de Loaiza, The University of Chicago Press, 1993, s.4.

[2] bkz. Gasset, Jose Ortega y, *The Dehumanization of Art*, Doubleday Anchor Books, 1956, s. 3 -50.

> üretiminin ve insanî dönüştürmenin nihaî ürünü olan bir çevre içerisinde hayat anlamsız hale geliyor; ve yine bu çevre içerisindedir ki, varoluşsal umutsuzluk, ilk kez, insanî-olmayan veya insana-karşıt olan doğanın yokedilişiyle, insan yaşamını tehdit eden her şeyin hızla geri dönüşüyle ve dış evren üzerinde neredeyse sınırsız bir denetim manzarasıyla doğru orantılı görünüyor.[3]

Bu insanîleşme / insanî-olandan-uzaklaşma dialektiği teması, Heidegger'in ünlü "Tekniğe Yönelik Soru" başlıklı yazısında ve Adorno ile Horkheimer'in birlikte kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Dialektiği* adlı eserde, farklı üslûplarda olsa da, aynı dozda yakıcı ifadelerde dilegetirilir. Modern dünyaya ilişkin eşsiz içgörülere sahip bu filozoflar, aydınlanmacı aklın insanî maskesinin altında gayrı-insanî bir çehrenin gizlendiğini teşhis ettiler. Şu sözler Heidegger'e aittir:

> Doğanın enerjilerini sömürmek için zaten kendi payına insana meydan okunduğu ölçüde ancak, bu düzenleyici gizini açma vuku bulabilir. Fakat bunu yapmak için, insana meydan okunur da insan düzenlenirse, bu durumda insanın kendisi, el-altında-duran'a, doğadan çok daha kökensel olarak ait olmaz mı? Bugün yürürlükte olan insan kaynakları hakkındaki, bir kliniğe hasta tedariği hakkındaki konuşmalar bunun kanıtını verir. Ormanda kesilip biçilmiş kerestenin ölçüsünü alan ve görünüşte büyükbabasıyla aynı tarzda aynı orman yolunda gidip gelen ormancı, bilsin veya bilmesin, günümüzde orman endüstrisinde kâra geçmenin buyruğu altındadır. Ormancı, dergilere ve gazetelere dağıtılan kağıda duyulan gereksinimce kendi payına meydan okunan sellülozun düzenlenebilirliğine bağımlı kılınmıştır. Gazeteler ve resimli dergiler de, sırası geldiğinde, basılı olan şeyi yiyip yutacak bir kamuoyu oluştururlar; öyle ki böyle oluşturulan bir kamuoyu şekillenmesi, gazete ve resimli dergilere gösterilen talepte ele geçirilebilir hale gelir.[4]

Adorno ve Horkheimer da birlikte kaleme aldıkları eserde,

> araçsal aklın başarılı bir tekemmülünün akıl-sahibinden öcünü aldığını ileri sürerler. Onlar, dışsal doğanın akıl tarafından boyunduruk altına alınmasının bir koşulunun içsel doğanın bastırılması olduğunu; güdülerin ve arzuların yasaklanmasının ve tahakküm altına alınmasının da diskursiv aklın başarılı kullanımının bir koşulu olduğunu iddia ederler. Dahası, içsel doğanın bu aynı baskılandırılışı, bireyselleşmiş *self* veya öznenin oluşumunu çabuklaştırır; bu yüzden, dışsal doğaya karşı kazanılan her bir zaferin bedeli, içsel doğanın bozguna uğ-

---

[3] akt. Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell Pub., 1992, s. 71.

[4] Heidegger, Martin, "The Question Concerning Technology", *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt, Harper&Row Pub., New York, 1977, s.18. Bu metnin Türk diline bir çevirisi yakınlarda bir kitapçık olarak yayınlandı: karş. Heidegger, M., *Tekniğe Yönelik Soru*, çev. Doğan Özlem, Afa Yayınları Felsefe Yazıları Ansiklopedisi, Ocak 1997, İstanbul, s. 73.

> ramasıyla ve özne olarak *self* in kuvvet kazanmasıyla ödenir, kuşkusuz aynı zamanda bozguna uğrama da olan bir kuvvet kazanmadır bu.[5]

Diyebiliriz ki, en insanî malzemeyi en insan-dışı biçimlere sokan gizli bir simyacı el ortalıkta kol geziyor. Bu el, ilâhî olduğu kadar insanî içeriğini de kaybeden sanat eserlerinden 'insansız bankacılık'a kadar her şeye dokunur.

Böyle bir dünyada modern bireyler olarak kendimize sorduğumuz sorular ve başkalarıyla yaptığımız tartışmalar, ortaya çıktıkları bugünlük bağlam içerisinde kuşkusuz anlamlı, tutarlı ve akılsal görünebilirler. Fakat bizzat bu bugünlük bağlamın anlam-aşındırıcı özelliği, bir akılsal modeli hemen bir başkasıyla eşitleme veya değiştirme yönelimi ve tutarlılığı da içerikten yoksun ilkeler düzeyine aktaran analitik bir tavıra teslim etme motivasyonuna önayak olması, içerisinde bulunduğumuz 'insanlık durumu-'nun daha tam ve daha derin bir farkındalığına ulaşabileceksek, hemen dikkatimizi çeker ve aslında dikkatimizi çekmelidir. O halde, biz 'bağlam olmayan bir bağlam'dan söz ediyor ve böyle 'bağlam olmayan bir bağlam' içerisinde düşünüyor, konuşuyor, sorular soruyor, iletişime giriyor, tartışıyoruz, kısaca yaşam sürüyoruz. Sorular daha sorulmadan veya soruldukları anda hem bir anlam kaybına uğruyorlar hem de bu sayede onlara verilebilecek mümkün anlamlı yanıtları temelden çökertiyorlar.

Ondokuzuncu yüzyılın başlangıçlarında, Hegel, kendi çağını 'düşünücü' *(reflective)* diye nitelemişti[6] —ki bu niteleme Kant'ın aslen estetik bir yeti olan 'düşünücü yargıgücü' *(die reflektierende Urteilskraft)* dediği şeye çok şey borçludur. Kuşkusuz o dönemde Hegel, kendi çağı hakkında bugün bizim kendi çağımız hakkında beslediğimizden daha sarsılmaz bir ümit ve güven besliyordu. Ve aslında, Hegel, bu düşünücü kültürün, dramatik bir akış içerisinde sahnede boygösteren başka ve farklı kültürlerin tarihsel ardışıklığına bir son 'jest' olarak bizi selamladığına hükmetmişti; öyle ki bu 'tarihin sonu', çoğu kez yanlış anlaşıldığı gibi, insanî işlerin birdenbire varolmaktan kesilivereceği, insanî mücadele gerektiren her türlü eylem akışının kaynağından kuruyacağı ve genelde zamanın kozmik bir mutlak şimdi içerisinde donakalacağı '*apokaliptik*' bir evreyi değil; fakat entellektual bir ölümü, her hakikat arayışının'sonunu imliyordu; yani bu düşünücü kültür içerisinden, bu kültürün akılsal kriterlerinden farklı ve bağımsız olarak,

---

[5] Bernstein, J.M., *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, 1992, s. 219. İtalikler bana ait.

[6] bkz. Hegel, G.W.F., *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Cilt I, çev. Taylan Altuğ&Hakkı Hünler, Payel Yay., 1994, s. 10-1.

tıpkı bu kültürün yaptığı gibi kendi kriterlerini kendisinden yaratan bir tarihsel gelecek tasarlamanın veya tasarlama görevinin olanaksızlığını imliyordu. Başka bir deyişle, Hegelci 'tarihin sonu', geleneksel entellektual araştırma modellerinin gözüyle bakıldığında görülen dünyanın sonuna işaret ediyordu. Bu, Hegel'in kendi çağını tam da 'modern çağ' diye adlandırmasının nedeniydi. Buna göre, düşünücü olmayan 'pre-modern' çağlar, kendi akılsal kriterlerini gelenek yoluyla geçmişten nakleden ve bu ölçüde de geleceğe ilişkin bir tarihsel zaman ufkunu akılsal olarak güvence altına alan dönemlere işaret ediyordu. Bu çağlarda Tarih, hâlâ içerisinde gelecek ögesini barındırıyordu ve henüz bitmemişti. Fakat şimdi 'modern çağ', kendi akılsal kriterlerini —tıpkı modern sanat eseri gibi— kendisinden yaratan ve geleneksel akılsallıkların *(rationalities)* çizgisel ya da döngüsel olsun sınırlı gelecek zaman ufkunu bir sıçrayışta mutlak olarak aşan bir dönem olarak karakterize edilmekle, tarihsel gelecek ögesini silip atar. Daha sonra göreceğimiz gibi, bu anlamda modern tam da postmoderndir. Çağın 'düşünücü' karakter taşıması bununla ilişkilidir. Çünkü o, artık kendisine yönelebileceği belirlenimli bir gelecek tasarımı veya bir *telos* barındırmamaktadır. Bu çağın izini taşıyan bilinç, kendi üzerine döner; kendinin-bilinci olur; gelenekten ve kendisine dışsal olan her şeyden kendisini ayırır; kendi dışında hiçbir otorite tanımaz ve kendi otoritesini meşrulaştıracak akılsal kriterleri kendisinden hareketle 'düşünür'; kendisinin ve aslında kendisine bağımlı her tikelliğin mutlak hakikatini haykırır.

Hegel ile aramızdaki yaklaşık ikiyüzyıllık zaman mesafesine karşılık, biz bugün hâlâ onun tarafından karakterize edildiği şekliyle bir 'modern çağ' ve bir 'düşünücü kültür' içerisinde yaşamayı sürdürüyoruz, fakat aynı positiv anlamda ve aynı iyimserlikle değil. Bu, Hegel'in karakterizasyonunun hâlâ bir ölçüde geçerlilik taşıdığına tanıklık eder, fakat ister istemez dayatması altında kaldığımız modern bilincin —kendisini kendisinde temellendiren bilincin— kusurlarını ve belki de kökten eksikliğini aynı ölçüde ihbar etmez.

Bugün tarihte eşine rastlanmadık bir şekilde dörtbirkoldan en yaygın iletişim ortamlarında her türlü sorunu her vesileyle tartışıyoruz: sanattan dine, ahlâktan politikaya, teknolojiden kültüre, hukuktan modaya, devletten sivil topluma, aileden cinselliğe, çevreden nükleer felâkete, ekonomiden gündelik hayata, kadın hareketinden çocuk haklarına vbg. kadar kılıkırkyarıcı ve bir hizaya dizilmiş söylevlere boğulmuş durumdayız. Yine de tartışmaları derinleştirdiğimiz ölçüde artan bir eksiklik hissine kapılıyoruz. Yukarıda andığımız '*dehumanization*' bu hisse ilişkin bir belirlemeyse, romantik 'ironi', Hegelci '*prosaiche* (düzyazıya özgü / şiirsel olmayan)

dünya durumu', Weberci 'çelikten kafes', Brechtçi 'bir şeyler eksik' sezgisi Baudelaire'in 'devasa cansıkıntısı', Lyotard'daki *Zeitgeist* 'a (çağın ruhuna özgü acı ve bu yöndeki daha pek çok şey de başka belirlemelerdir; ve bunla rın hepsi, hep bu bunaltıcı duygulanımdan çıkar ve bu hissin arkaplanındak dünyaya *ilişkindir*. Bu tür deyişlerde ifade bulan Sezgi'yi her alanda akılyü rütmenin yerine koyma girişimi, bir şeylerin yolunda gitmediğini, bir kri: durumunu haber verir gibidir. Pek çok düşünürün kavramsal düzeydı 'modernliğin krizi' diye adlandırdığı şey, herbirimizin kendi hayatları mızda şu ya da bu şekilde deneyimlediğimiz bu eksiklik hissinin bir bütü olarak dünyadaki yansımasıdır.

Modern Dünyanın Görünümü ve Modern Düşünme Yolları

Bu kriz durumunu gözlerimizin önüne daha iyi getirebilmek için, Alasdai MacIntyre'ın *After Virtue* 'nün ilk sayfalarında adeta bilim-kurgu öyküle rinden çıkagelen *katastrophik* kurmacasını ödünç alacağız.[7] Orada betimle nen hipotetik dünya durumuna bakalım. Hayaledeceğimiz dünya, içerisind doğabilimlerinin *katastroph* 'a uğradığı bir dünya. Bu dünyada genel kamu oyu bilimadamlarını bir dizi çevre felâketinden sorumlu ve suçlu görüyor Büyük bir hengâme kopuyor, laboratuarlar yakılıyor, fizikçiler linç edili yor, kitaplar ve âletler imha ediliyor. Nihayet bilimadamlarının araştırma larında bilinecek hiçbir şey olmadığına inanan bilgi-karşıtı bir politik hare ket iktidara geliyor; okullarda, üniversitelerde bilim öğretimini lâğvedi yor, bilimadamlarını hapisanelere tıkıyor ve idam ediyor. Sonraları bı bilgi-karşıtı harekete bir tepki doğuyor ve *aydın* insanlar bilimi ihya et meye çalışıyorlar, ne var ki bilimin ne olduğunu hemen hemen unutmuşlar Onlar yalnızca parçalara (*fragments)* sahipler. Ellerinde yalnızca teorik anlam bağlamlarının bilgisinden kopuk deney bilgileri, biri diğeriyle ya d deneyle bağıntısız teori parçaları, kullanmayı unuttukları âletler, yırtıl mış ve yakılmış kitaplardan okunması bile güç olan yarımyamalak bölüm ler, makalelerden tek tük sayfalar var. Ama her şeye rağmen tüm bu parça ların ihya edilmeye çalışılan fizik, kimya, bioloji gibi adlar altında yenider derlenip toparlanmasına girişiliyor. Yetişkinler birbirleriyle görelilik te orisinin, evrim teorisinin, '*phlogiston*' teorisinin herbirinin kendine göre üstünlüğünü tartışıp duruyorlar, fakat bu teorilerin yalnızca kısmî bir bil gisine sahipler. Çocuklar elementler tablosunun elde kalan bölümlerin ezbere öğreniyorlar, Euklides'in teoremlerinden bazılarını sihirli sözle

---

[7] MacIntyre, Alasdair, *After Virtue*, University of Notre Dame Press, second ed. 1984, s.1 vd.

gibi ezberden okuyorlar. Hemen hiç kimse yaptığının asıl anlamında doğabilim olmadığını farketmiyor. Çünkü yaptıkları ve söyledikleri her şey belli tutarlılık yasalarına uyuyor, fakat yaptıkları işi anlamlı kılmak için gerekli bağlamlar belki bir daha ele geçirilemeyecek şekilde kaybolup gitmiş.

Böyle bir atmosferde insanlar, 'nötron', 'kütle', 'özgül ağırlık', 'atom ağırlığı' gibi ifadeleri, bilimsel bilginin kaybolmasından önceki zamanlardaki kullanımlarına az çok benzeyen sistematik ve birbiriyle bağıntılı tarzlarda kullanıyorlar. Ne var ki, bu ifadeleri kullanmanın öngerektirdiği inançların büyük bir kısmı yitip gitmiş ve bu ifadelerin uygulanmalarında bir keyfîlik, hatta bir *tercih (preference)* ögesi olduğu ortaya çıkıyor. Ortalıkta artık başka argumanlara dayandırılma gereği duyulmayan bir rakîp öncüller yığını dolaşıyor. Tam da doğabilimin dilinin ya da onun parçalarının ağır bir kargaşa durumu içerisinde kullanılmayı sürdürdüğü bir dünya bu.[8]

Şüphe yok ki, MacIntyre, bu hayalî dünyayı, içerisinde yaşadığımız gerçek dünyada moralitenin —veya moral araştırmanın— dilinin o dünyadaki aynı kargaşa durumunu yansıttığı hipotezine açılım kazandıran bir analojik arguman sunmak amacıyla kurmuştur. Fakat moraliteyi Kantçı biçimsel *(formal)* anlamında değil de —ki bu anlamda moralite zaten hayaledilen bu dünyanın geçirdiği krizin bir yapıtaşını oluşturur—, Hegelci *Sittlichkeit* (nesnel *ethos)* anlamında alırsak, bu argumanı, yalnızca moral araştırmanın dilinin bugünkü durumunu değil, aslında tüm entellektual araştırma alanlarının —sanat ve sanat üzerine düşünme de dahil— dillerinin akılsallık *(rationality)* düzleminde maruz kaldığı felâketi betimlemek için genişletme ve kullanma hakkına sahip oluruz.

Evet söyleyelim, MacIntyre'ın bu hayalî dünyasında yaşanan felâket tasarımı aslında bizim gerçek dünyamızın içerisinden geçtiği ve hâlâ geçmekte olduğu bir tarihsel evreyi îma eder. Bu evre, kimilerinin 'Aydınlanma', kimilerinin 'Modern', kimilerinin 'Yeniçağ' diye adlandır-

---

[8] Berman, Marshal, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Verso, 1983)adlı eserinde böyle bir *katastrophik* dünya durumunun edebiyatta bıraktığı izleri sürmeyi denemiş ve özellikle Goethe'nin *Faust*'unu hayranlık uyandıracak bir titizlikle benzer bir *katastroph* sürecinin anlatısı olarak irdelemiştir. Ayrıca bu eserin Türk diline bir çevirisi de yayınlanmıştır: Berman, M., *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ&Bülent Peker, İletişim yay., 1995.

dıkları tarihsel süreci kapsar,[9] ki Estetik adı verilen araştırma alanının ve dilinin doğuşu tam da bu tarihsel sürecin başlangıçlarıyla zamandaştır. Hatta daha da ileriye giderek, bu krizin farkına varan düşünürlerin büyük bir kısmının şu ya da bu şekilde öne sürdüğü gibi, ileride ele alacağımız sebeplerden dolayı, Estetik'in, yukarıda betimlenen hayalî dünyada yaşanan kargaşayı besleyen, dahası temelde bu kargaşaya meşruiyet zeminini sağlama görevini üstlenen bir entellektual girişim olduğunu şimdiden söyleyebiliriz. Eğer bütün bunlar doğruysa, Aydınlanma'nın ve Estetik'in bize bir felâketten arta kalan parçaları yanyana getirme ve tutarlı bir şekilde sunma girişimleri olduğu, fakat aynı zamanda bu kavramsal parçalara anlam veren arkaplandaki toplumsal akılsallık bağlamlarının temeline dinamit yerleştirdiği söylenebilir. Baudrilliard'ın karakteristik terimiyle söyleyecek olursak, bize bırakılan miras sadece bağlamı içerisinde anlamlı olan kavramsal şemaların '*simulacra*'sıdır:

> Daha şimdiden gerçeği tahayyül etmek, tarihi, zamanın derinliğini, üç boyutlu uzayı tahayyül etmek bizim için gittikçe daha zor hale geliyor —tıpkı vaktiyle, gerçek dünyadan hareketle, virtual evreni ya da dördüncü boyutu tahayyül etmek ne kadar zor geliyorduysa o kadar zor.[10]

Şimdi başlarken sorduğumuz soruya o anda verdiğimiz tereddütsüz cevapta çağın karanlığından sorumlu olduğunu söylediğimiz Aydınlanma'nın nasıl bir kriz evresi yaratmış olabileceğini MacIntyre ile birlikte kurmaca bir analoji yoluyla imgesel düzeyde gözlerimizin önüne getirerek, o cevaba bir ölçüde açılım kazandırdığımızı ümidediyoruz. Fakat sadece bunu söyleme düzeyinde kalmak, Hegel'in Schellingci 'Mutlak' idesine karşı yönelttiği meşhur deyişle 'yüreğe sıkılan kurşun'dan öteye gitmez. Bu itibarla, bize düşen görev, bizi tam da Hegel'deki ve bir ölçüde Marx'taki an-

---

[9] Adorno ve Horkheimer da, *Aydınlanmanın Dialektiği* 'nde 'tamamen aydınlanmış yeryüzünün muzaffer bir felaket saçtığı'ndan söz ederler; fakat onlar, bu felaketi, MacIntyre gibi yalnızca *geleneksel* akılsallığm '*deformation* 'u olarak değil, dialektik tarzda aklın tarihdışı ve evrensel özgürleştirici doğasının zorunlu içkin bir ögesi olarak da kavradıkları için, Aydınlanma'ya yönelik tüm eleştirel bakışlarına rağmen, felaket sürecine katkılarını samimî ikrarla itiraf eden Aydınlanmacılar olarak kalırlar. Çünkü onların tasarımına göre Aydınlanmanın programı, 'ilerlemeci düşüncenin en genel anlamında, *daima*, insanları korkudan kurtarmayı ve insanların egemenliğini tesis etmeyi amaçlamıştır... [Program,] dünyanın esrardan-arındırılması; mitlerin kaybolması ve hayallerin yerine bilginin geçirilmesiydi.' (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yay., 1995, s. 3. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.)

[10] Baudrillard, Jean, "Disneyleşmek", çevirmeni belirtilmemiş, *Express*, 19 Ekim 1996, yıl: 3 sayı:139, s. 3.

lamında tarihe dönmeye davet eder: kavramların ve onların gerisindeki bağlamların tarihini 'müstahkem' bir mevkîden okumak.

Böyle bir tarihin tarafsız bir kronoloji olmadığı ve kendi durduğu yerin standardlarınca belirlenen bir narrativ yapı yoluyla aktarılmayı beklediği, yani bir başı, ortası ve sonu olan bir anlatıyı gerektirdiği ilk bakışta görülür. Hegel'in 'felsefî', Marx'ın 'materialist' tarih diye adlandırdıklarına benzer bir *genre* 'dır bu. Çok açıktır ki ne MacIntyre'ın anlattığı hayalî *katastrophik* dünyada ne de bizim şu anda içinde bulunduğumuz fiilî dünyada bu tür bir tarih okuması pek rağbet görmemektedir. Çünkü her iki dünyada da, tartışmaların çevresinde döndüğü kavramların tarihine bakış adeta yokluğa bir bakıştır; böyle bir bakış olanaklı olsa bile, geçirilen krizin izlerini taşır. Bunun modernitenin zaman kavrayışı *(conception)* ile yakından ilişkisi vardır. Buna döneceğiz. Tartışmanın tarafları artık varolmayan bir dünyanın, tam da geçip gitmiş olduğu için geçmişin beslediği kavramların tartışılan sorunlara ilgisiz ve kayıtsız kaldığı konusunda hemfikirdir. Hatta çoğu kez böyle bir tarihin farkına bile varılmaz. Yokluğa bakışın anlamı budur. Bu bakış, tıpkı Babil kulesi öyküsünde olduğu gibi, yaşanan felâketin unutkanlık doğuran atmosferinin yol açtığı bir sonuç olarak ortaya çıkmış gibidir. Tartışılan kavramlar, içerisine sıkıştırıldıkları dar bir 'şimdi'nin perspektivinden tarihsiz görünür. Onları anlamlandırmanın tek yolu bir dizi '*Prolegomena*' yazmaktan geçer; '*epilog*'lar es geçilir. Dolayısıyla böyle bir kavram tarihi okuması gereksiz ve hatta olanaksız sayılır.

Bugünkü akılsal araştırmanın belki de en güçlü tartışma kolu olan analitik felsefe, bu dehşet verici unutkanlığın en uygun örneği olarak alınabilir. Her şeyden önce analitik felsefe, 'anlatıcı' değil, 'betimleyici' yansız bir dil kullandığı ve bu dilin olanaklarının yalnızca şimdi içerisinde betimleme yapmakla sınırlı olduğu iddiasındadır. Bir analitikçinin akılsal araştırma tekniği, ele aldığı kavramı, ait olduğu bağlama göndermek yoluyla değil, fakat şimdi olduğu şekliyle, yani ona anlam veren bağlamın parçalanıp dağılmasından sonraki bir zaman içerisinde göründüğü şekliyle betimlemek yoluyla anlamlandırmasına izin verir. Fakat durum buysa, analitikçi, bir kavramın anlamına hiçbir zaman ışık tutamaz ve katıldığı tartışmaya hiçbir katkıda bulunamaz. Yerinde bir deyişle, analitik felsefenin önerdiği çözüm, aşmayı amaçladığı krizin bir semptomu olarak kalır. Hatta aslında o bir semptom olmaktan da çıkmış, düpedüz öldürücü bir hastalığa da dönüşmüştür ve onun taşıdığı açık yaraların izleri *para-entellektuallerin* 'analitik habercilik' anlayışlarına kadar sürülebilir.

Dahası, kavramları analitik felsefeninkinden farklı tekniklerle anlamlandırmaya yönelik başka girişimler de, MacIntyre'ın belirttiği gibi,[11] tam da analitik felsefeninkiyle aynı hastalığa yakalanmışlardır. Fenomenoloji gibi, varoluşçuluk gibi son yüzyılın akılsal araştırmasının tartışma kolları, kavramları tarihsizleştirirler. Onlar, anlam problemini, şimdi olduğu şekliyle '*intentionalite*' yapılarına indirgerler veya anlamı 'şimdi' içerisinden çıkaracakları daha geriye götürülemez bir 'sıfır noktası' icadederler. Örnekleri daha da uzatmaya gerek yok. Görülecektir ki, bugünün modern dünyasının akılsal araştırma ufku, yalnızca anılan bu örnek girişimlerde ve bu girişimler tarafından değil, fakat bir bütün olarak modern bilinçte ve bu bilinç tarafından daraltılır. Modern bilincin modern bilinçle yaptığı devasa ölçekli tartışmanın, aslında bir şike olduğu ve izleyenlere de katılanlara da keyifli bir seyirden ve eğlendirici bir oyalanmadan fazlasını veremeyecek kadar doğuştan sakat olduğu anlaşılır. Bu tartışmanın hem katılımcıları hem taraftarları ve hem de izleyicileri olarak biz modern bireyler, bu etkinlikte, bize tanınan verimli üretim-dışı boş zaman hakkını kullanabileceğimiz bir sportiv faaliyete katılır veya bir hobi ile ilgilenir görünürüz. Girdiğimiz tartışmanın aslî değerini adeta bu tür faaliyetlerin değerinde bulur ve onların değer standardlarıyla ölçeriz veya şu da aynı kapıya çıkar ki akılsal olduğunu iddia ettiğimiz argumanları aslî değer alanlarından dışlarız.

Tüm açmazlarıyla bugünün dünyasının, Max Weber'in 'çelikten kafes'i veya Adam Smith'in 'görünmez el'i tarafından şekillendirildiğini söyleyebiliriz. Bir zamanlar anlamlı bir bütün sunan dünya tablosunun bir 'yapboz' oyununa dönüşmesinden sonra elimizde kalan sadece 'parçalar' (*fragments)* ve onları nereye yerleştireceğimizi asla bilmiyoruz, çünkü onları kendilerine karşılık gelen yerlere yerleştirmemizi mümkün kılacak bir çerçeveden yoksunuz. Kendimizi tam da *spectacle* 'ın yerini *simulacra* 'nın, *authenticité*'nin yerini *parodi* 'nin, *aura*'nın yerini *pastiche* 'in aldığı bir dünyada buluyoruz. Başka deyişle 'büyüsü bozulmuş' veya 'Tanrısı ölmüş' bir dünya bu.

Peki ama, böylesi yerdeğiştirmelerin olup bittiğinin şaşmaz bir kesinlikle ileri sürüldüğü bir dünya ve bir zaman içerisinden, *katastroph-* öncesi (*pre-catastrophic)* tarihe nasıl dönülecek ve böyle bir tarih yazma imkânı nereden çıkarılacak? MacIntyre, moralite alanında kendisine görev olarak koyduğu böyle bir tarih yazma girişimine yöneltilebilecek benzer bir iti-

---

11 MacIntyre, A., *a.g.e.* s. 2.

razdan söz eder.[12] *Katastroph-* sonrası *(post-catastrophic)* dünyanın sakinleri öyle bir noktaya ulaşmışlardır ki, artık uğradıkları felâketin bir felâket olarak doğasının farkına varamazlar. Fakat böylesine dünya çapında yaşanan bir olay bu kadar sessiz sedasız kaybolup gider mi? Bu olaya ilişkin hiçbir hatıra veya tarihsel kayıt yok mudur? Eğer bu olay bizim içinde yaşadığımız real dünyada olmuş olsaydı, hepimiz mutlaka onun hakkında bir şeyler bilirdik. Hatta bu bizim temel tarihsel olgularımızdan biri olurdu. Ama biz tarihimizi açıkça görüyoruz, diye itiraz edilecektir, gelin görün ki ne böyle bir olay yaşanmış ne de ortada böyle bir *katastroph* 'a ilişkin bir kayıt var. Dolayısıyla böyle bir tarih yazma görevi anlamsız ve hatta gereksizdir. Söylemeye bile gerek yok ki, her tarafta bu olay konuşulmaktadır ve her araştırma vokabuleri bu olayın kayıtlarıyla doludur. Bu yüzden bu itiraza verilebilecek belki de en açık yanıt, itirazcıların 'dogmatik uyku'sunun tam da felâketin kıyamete dönüşmek üzere olduğunun alâmeti sayılabileceği olurdu. Fakat MacIntyre daha ihtiyatlı bir yanıt verir: hayalî dünyada olsun real dünyada olsun, yaşanan felâket öyle olmuş olabilir ki, o —belki bir kaç istisna dışında— bir felâket olarak görülmemiş, tanınmamış, kabul ve itiraf edilmemiştir. Aranan, bir kaç çarpıcı olay değil, fakat çok karmaşık ve kolaylıkla saptanamayacak derinde yatan bütün bir süreçtir. Demek ki ana uğraklarında bu sürecin izini sürebileceğimiz ve kendileri de bu sürecin hem izini süren hem de karakteristiklerini taşıyan metinlere ulaşabildiğimiz ölçüde, böyle bir tarihe bakılabilir ve böyle bir tarih yazılabilir. MacIntyre'a göre, kuşkusuz bu tarih, tam da doğası gereği, kendi hakikat iddiasından vazgeçmeksizin rakîp tarih yorumlarına açık olacaktır.

MacIntyre'ın anladığı şekilde bir tarih, felsefe tarihi veya akademik bir disiplin olarak tarih değil, fakat felsefî bir tarihtir; başka deyişle bir akılsal araştırma geleneğinin tarihidir. Bu yüzden onu, kuruluşu ikiyüzyıldan daha eskiye gitmeyen akademik tarihin müfredatlarında aramamak gerekir. Çünkü herhangi bir akademik tarih —buna sanat tarihi de dahil— bizzat bugün hâlâ yaşanmakta olan düzensizlik ve kargaşanın içerisinden doğmuştur, tıpkı o hayalî dünyadaki fizik, kimya, bioloji gibi. Böyle bir akademik tarih, değer konusunda yansız bir tavır takındığı iddiasındadır. O, içerisinde doğduğu dünyanın nasıl bir düzene —ya da düzensizliğe— sahip olduğunu merak etmez ya da müfredatı gereği bir kaç yüzyıl sonra merak edecektir. Eğer merak etseydi, kendisinin değerlendirici önvarsayımlarının, içerisinde doğduğu *katastrophik* bir dünya durumunun formlarından çıktığını ve o formları yansıttığını keşfederdi. Dolayısıyla akademik tarihin değer konu-

---

[12] MacIntyre, A., *a.g.e.*, s. 3.

sunda yansız bakışaçısından böyle bir felâketin görülebilmesi büyük ölçüde imkânsızdır.

Tarihçi hakkında söylenebilecek bu karakteristik, aynı zamanda genelde insanbilimleri denen alanlardaki araştırmacı hakkında da söylenebilir. Bizim açımızdan bu, sanat tarihçisi figüründe ya da sanat hakkındaki düşünceyi ve araştırmayı bağlama kayıtsız bir ideler tarihine indirgeyen felsefe tarihçisi figüründe özelleştirilmelidir. Bir sanat tarihçisinin ya da konusunun tarihini araştıran bir akademik estetikçinin, kendi disiplininin değer koyucu önvarsayımlarınca belirlenen yasalar ve kategoriler aracılığıyla algılayıp kavrayabileceği tarihsel süreçler, yalnızca birbirini takibeden sanat hareketleri ve stilleri ya da sanat kavrayışları ve ideleridir: onaltıncı yüzyıl '*mannierism*'i, onyedinci yüzyıl '*baroque*' sanatı, onsekizinci yüzyıl '*neo-klasisism*'i vbg. ya da '*klasisism*', '*romantism*', '*naturalism*', '*realism*' vbg. Gelgelelim, sanat tarihçisinin ya da akademik estetikçinin gördüğü şekliyle tüm bu hareketlerde ve idelerde olup biten şeyin özüne temas bile edemeyiz. Adeta her biri kendi içinde tutarlı ve birbiriyle düzenli bir şekilde her nasılsa ilişkili hareketler ve ideler, hiçbir karışıklık izi dahi taşımaksızın sanki gökten inermiş gibi peşpeşe dizilir. Onlar hiç de bir felâketin izi gibi görülmemekle kalmazlar, hatta bizzat düzenli ve sağlıklı bir iyiye gidişin, bir ilerlemenin en açık belirtilerini verir gibidirler. Peki o halde neden bir krizden söz ediyoruz? Nasıl oluyor da sanatta ve sanata ilişkin dilde gittikçe daha da çoğalan açmazlardan demvurabiliyoruz? Bu soruların yanıtı, artık açık olması gerekir ki, akademik müfredat formlarının, bizzat o müfredatın kabul etmediği felâketin semptomları arasında olmasında gizlenir. Öyle görünüyor ki, tıpkı genelde tarih ve insanbilimleri denen şey gibi, özelde sanat tarihi ve akademik estetik de —örneğin Gombrich'in[13] veya Lynton'ın[14] sanat tarihleri ve bir Wölfflin'in,[15] bir Hauser'in,[16] bir Worringer'in[17] ve benzeri gibilerin formal ya da içerikli sanat kavramlarına ilişkin tarihleri—, Hegel'in ve Marx'ın tarihsel duruşlarından da felsefî tavırlarından da çok uzaktır. Onlar, aslında, kendi pers-

---

[13] Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1980.

[14] Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Prof.Dr. Cevat Çapan - Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, ikinci basım 1991.

[15] Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, üçüncü basım 1990.

[16] Hauser, Arnold, *The Philosophy of Art History*, Routledge & Kegan Paul, 1959.

[17] Worringer, Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985.

pektivlerinden, değil felâket öncesini, felâketin ve felâket sonrasının bir tarihini bile yazamazlardı.

Şimdi eğer MacIntyre'ın analojik hipotezi doğruysa, aynı analoji içerisinde sanatın ve sanat dilinin de bir 'parçalanma'ya *(fragmentation)* uğradığı sonucunu çıkarabiliriz. Bu 'parçalanma'nın başlangıçlarına bir tarih düşmek gerekiyorsa, bu tarihi, Baumgarten'ın onun ilk açık formullendirmelerini verdiği *Meditationes Philosophicae de Nonnvillis ad Poema Pertinentibus* 'u (1735; *Birkaç Kalıcı Şiir Üzerine Felsefî Düşünceler*) ve *Aesthetica*'yı (1750-58) yayınladığı onsekizinci yüzyıl başlarının öncesinde —*Cartesian* yüzyılda— aramak gerekir. Estetik adıyla bağımsız bir disiplin oluşturan duyusallık ve sanat üzerine düşünüm, bu alanlarda artık bir şeylerin yolunda gitmediğinin ve daha önceden sahip oldukları bir kendinden-apaçıklık *(self-evidency)* türüne sahip olmadıklarının göstergesidir. Onsekizinci yüzyılda Estetik'in bağımsız bir felsefî araştırma alanı olarak kuruluşu, kendiliğinden-apaçık bazı duyusal kesinliklerin ve sanat eserlerinin artık kendilerini anlamlandıran bağlam çerçevelerinden kopup başıboş halde dolaştıkları olgusuna ve bu başıboşluğa bir son verme arzusuna işaret eder. Bu anlamda, Baumgarten'ın *Aesthetica* 'sı, dünya çapında yaşanan bir *katastroph*'un duyarlık ve sanat üzerindeki yıkıcı etkilerine ister istemez tanıklık eder ve bu tanıklığı açısından o, bütün kendinden emin duruşuna rağmen, maruz kaldığı felâketin duyusallığa nüfuz eden tahribatının hakikatinin ilk büyük ifadesidir. *Aesthetica*, kendi nesneleri olarak gördüğü oraya buraya saçılmış parçaları tutarlı bir şekilde sistematize edip, tekrar bir harmoniye sokmaya çabalayan hayalî dünyadaki fizik, kimya, bioloji gibi bilimlerle aynı statüye sahip görünür.

Daha sonraları, Schelling, Baumgarten'ın açtığı yoldan giderek, Estetik'in varoluş sebebini, Baumgarten'da henüz örtük kalan *de facto* 'parçalanma'da bulacak ve ünlü bir formulle, sanat felsefesi üzerine ders vermesinin esas sebebinin sanat konusunda kendi çağındaki *konsensus yokluğu* olduğunu söyleyip, değerlendirme yapmak için kabul gören hiçbir standardın ve ölçütün varolmadığı, fakat *çeşitli kanıların* savunucularının tümünün birbirlerini anlamak durumunda oldukları *yerde* ve *zamanda*, böyle bir felsefî düşünümün zorunlu olduğunu belirtecektir.[18] Genelde felsefî düşünümün ancak bilincin içerisine düştüğü çatışkılı ya da çelişik bir durumdan sonra gelmek zorunda olduğunu îlan eden Hegelci tez de, Sc-

---

[18] Schelling, *Philosophy of Art*, trans. Douglas W. Stott, Oxford Clarendon Press, 1987, s. 11. Ayrıca bkz. Bungay, Stephen, *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford Clarendon Press, 1987, s. 23.

helling'in sanat felsefesi ihtiyacına ilişkin olarak koyduğu bu argumanın genişletilmiş bir uyarlaması olarak okunabilir. Buna göre, Aydınlanma'nın ve Aydınlanma-sonrasının bütün felsefî söylemi gibi, onun kurucu bileşeni olan Estetik'in söylemi de, bilincin parçalanmasının telâfisine yönelik bir projeye katkıda bulunur.

Bu felsefî söylemin belki de en önemli yapıtaşı olan Estetik'in bu projeye katkıları iyi bilinmektedir; öyle ki hem Aydınlanma'nın mirasına sahip çıkan modern projenin taraftarları hem de dünya çapında herhangi bir büyük harfli Proje'yi reddeden postmodern muhalifler, kendi hareket noktalarını Estetik'ten devşirmektedirler. Habermas'ın 'özneler-arası akılsal iletişim' imkânını Kantçı "güzel estetiği'nden hareketle temellendirme çabası, Lyotard'ın tüm akılsallığı mahkûm etmek adına Kantçı 'yüce estetiği'ne bağlanmasıyla atbaşı gider. G. Rose'un yazdığı gibi, onlar arasındaki tartışma,

> Hegel'in Kant açıklamasına geri giden bir tarzda tanımlanır. Bu Kantçılık T. W. Adorno'nun iki eserinden alınmıştır: Habermas, kendi terimlerini, Horkheimer ve Adorno'nun birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nden (1944) alırken; Lyotard da, kendi terimlerini, Adorno'nun ölümünden sonra yayınlanan *Estetik Teori* (1970) adlı eserinden almaktadır. Hem modernist akılsallığı savunan Habermas hem de postmodernist çoğulluğu savunan Lyotard, kendilerini, Hegel'e karşı Kant'ı yeniden canlandıranlar olarak anlamaktadırlar. Habermas, Kant'ın üç eleştiride üç deneyim alanı —teorik, pratik, estetik— arasında yaptığı ayrıma dayanan 'iletişimsel akılsallık' nosyonunu savunur. Lyotard ise, üçüncü eleştiriden hareketle, açık uçlu kalacak bir estetik eğitim olanağı sunan belirlenimsiz bir yargı türü olarak 'yüce' nosyonunu savunmaktadır. Habermas *diskursiv* [gidimli] eleştirel akılsallığı savunur görünürken, Lyotard biçimsel akılsallığın ötesinde bulunan yüce'yi savunur görünmektedir.[19]

Aslında onlar, ister modern ister postmodern konumları *(positions)* savunsunlar, aynı modern —bu konuda yansız *(neutral)* bir terim olmadığı için kullanmak zorunda olduğumuz 'modern'— estetik proje içerisinde ve bu proje için yarışırlar. Başka deyişle, bugün felsefî araştırmaya musallat olan modern ve postmodern konumların büyük tartışması, tıpkı kendisinin prototipi olan *anciens et modernes* (kadîmler ile modernler) çatışması gibi —ki bu çatışma da sanatın etrafında döner—, her iki yanda da aynı *post-katastrophik* deneyimi yansıtır: bir yanda elde kalan parçalara sistematik tutarlılık vermekten öte bir kazanımı olmayan bilimleri ihya etme çabası; öte yanda bu çabanın boşunalığına işaret eden 'parçalanma'ya teslim olma ve onu daha da ivmelendirme girişimi. Fakat bu iki çatışkılı konumun orijin-

---

[19] Rose, Gillian, "Mimariden Felsefeye: Postmodern Suçortaklığı", çev. Hakkı Hünler, *Birikim*, Temmuz 94, sayı 63, s. 45-6. Köşeli parantezler bana ait.

leri ve hedefleri aynıdır: bilinçdışında mutlaka bir yer edinmiş olması gereken *traumatik* deneyimlerin etkilerini en aza indirmek —bizzat kendisi de *post-katastrophik trauma* ların bir semptomu olan psikoanaliz tarafından koyulan bir görev.[20]

Gündemde süregiden tartışma içerisinde radikal modernist ile radikal postmodernistin hasım olduğu kadar hısım da olduğu ve her iki tavrın da Hegelci anlamda tarihsel bir duruştan aynı ölçüde uzak olduğu; yani tıpkı Kant'ın yaptığı gibi, kullandıkları kavramları, o kavramların anlamını veren bağlamları ortaya koyan bir tarihsel narrativ yapının dışında adeta boşlukta sistematize etmeye çalıştıkları görülür. Genelde onlar arasındaki tartışmanın *aporetik* kalmasının sebebi budur. Demek ki ne modern ne de postmodern *perspektivler*, içerisinde bulunduğumuz krizi tarihsel bir narrativ ile aydınlatacak yolu bize gösteremezler.

Hangi Yol?

Ağır bir krize tutsak olduğunu ileri sürdüğümüz dünya durumunun tarihini narrativ bir yapı içerisinde anlamak ve anlatmak, üç zamansal uğrak içerir: 1) akılsal araştırma yapılarının filizlendiği ve akılsal araştırmayı mümkün kılan bağlamların henüz parçalanmadığı evre (geçmiş); 2) akılsal araştırma yapılarının ve onlara anlam veren bağlamların tahribedildiği evre (şimdi); 3) onların hasarlı ve dağınık bir şekilde yeniden kurulmaya / sistematize edilmeye çalışıldığı evre (gelecek). Narrativ zamansal yapıyı kuran bu üç evre, tıpkı narrativin anlatıcısının konumu gibi, müstahkem bir noktadan görülmeyi gerektirir, öyle ki her bir evre zamansal bir birlik kuracak şekilde zorunlu olarak diğerleriyle bağıntılı olsun ve anlatılan olay içerisindeki yükseliş ve düşüşleri ölçebileceğimiz anlam standardlarını o noktadan hareketle çıkarabilelim.[21]

Bu müstahkem nokta, anlatılacak hiçbir serüvenini keşfedemeyeceğimiz *tabula rasa* 'nın bakışaçısında değil, ancak bir geleneğin içerisinde bulunur. Burada bir gelenek içerisinde durmanın, Burkeçü anlamda toplumsal yapı ve kurumları bir atalet içerisinde donduran muhafazakâr bir duruş olmadığını anlamak önemlidir. Kastettiğimiz anlamda gelenek, dinamik akılsal araştırma geleneğidir, ki buna asıl anlamında felsefî gelenek de diyebiliriz. *Felsefe Tarihi Üzerine Dersler* 'inde, tarihsel miras üzerine kurulu felsefî

---

[20] Bu konudaki samimi itirafı için bkz. Lyotard, Jean-François, "Defining the Postmodern", *ICA Documents*, No. 4, 1986, London, s. 6-7.

[21] Bu konuda bkz. MacIntyre, A., *a.g.e.*, s. 3.

geleneğin canlılığını, güncelliğini ve bugün için üretici anlamını vurgulayarak, 'bu gelenek,' diye ifade ediyordu Hegel,

> alınanı yalnızca sadakatle koruyan ve kendinden sonrakilere hiç değiştirmeden teslim eden —doğanın akışı gibi, biçimlerin sonsuz değişimi ve hareketliliğiyle salt başlangıçtaki yasalarına bağlı kalan ve ilerlemeyen— bir ev sahibi değildir. Hareketsiz taştan bir resim değildir, canlıdır ve kaynağından uzaklaştıkça büyüyen güçlü bir ırmak gibi çağıldar.[22]

Anahatlarıyla bu felsefî gelenek çizgisi, tarih içerisinde Homeros'tan başlayıp, Aristoteles'ten Thomas Aquinas yoluyla Hegel'e ve günümüzde MacIntyre'a kadar uzanır. Bu geleneğin üyelerinden her biri, miras aldıkları kavramların tarihini yazmış ve kendi konumlarını geçmişle girilen bu dialog aracılığıyla belirlemiş olmakla karakterize edilir. Onların araştırmaları, kuşkusuz farklı farklı sonuçlansa da, kendi geçmişlerine ödedikleri borç sayesinde kurulan bir akılsallık ekseni üzerinde dizilir ve bu eksen etrafında bir ufuk açarlar. Ancak bu eksen etrafındadır ki, felsefî akılsal araştırma kendi başarı ve başarısızlıklarının, kazanım ve kayıplarının standardlarını verebilir ve bunları narrativ bir olay ve zaman birliği içerisinde anlayıp anlatabilir. İşte felsefî tarihin, kendisinden hareketle anlatılabileceği müstahkem nokta denen şey, bu eksen üzerinde, ve içerisinden bu eksenin geçtiği akılsal araştırma geleneğinde bulunur.

Bu çalışmada, yukarıda anahatlarıyla çizilen narrativ bir model içerisinde 'Estetik' denen söylemin dilinin tarihine bakmaya; bu söylem aracılığıyla dilegetirilen kavramların ve sorunların hangi anlam bağlamlarıyla bağıntılı olduğunu gözden geçirmeye ve bu söylemin hitabettiği sorulara verdiği cevapların başarı ya da başarısızlıklarını saptamaya çalışacağız. Kendisinden hareket etmek durumunda olduğumuzu söylediğimiz müstahkem noktadan bakıldığında, bu çalışma, ne bir 'Estetik'tir ne de bir estetik tarihidir; fakat Estetik denen kategori içerisinden Hegelci *Sittlichkeit* 'a (nesnel ethik */ethos)* bakmayı deneyen, sözcüğün en geniş anlamında 'ethik' bir araştırma olmaya uğraşmaktadır.

Bu çerçevede yazmayı deneyeceğimiz narrativ tarihin üç uğrak içerdiğini söylemiştik. Ancak kendimizi burada üç uğraklı narrativin tek bir uğrağıyla, modern uğrakla sınırlayacağız ve diğer iki uğrağı daha kapsamlı bir projenin araştırma hedefleri olarak bırakacağız. Ele alacağımız modern uğrak, yukarıdaki narrativ şemanın üçüncü uğrağına, 'gelecek'e tekabül eder.

---

[22] akt. Förster, Wolfgang, "Klasik Alman Felsefesinin Georg Wilhelm Friedrich Hegel'de Zirveye Ulaşması", çev. Mehmet Yavuz, *Felsefe Dergisi*, sayı 31, 90/1, s. 17.

Ama neden modernden, yani üçüncü uğraktan başlıyoruz? Araştıracağımız konu açısından bu üç uğrağın nasıl bir zamansal şemaya göre sıralanacağı sorunludur. Yani araştırmamızın başlangıcı, ortası ve sonu hangi uğraklara karşılık gelmeli? Başka deyişle, bu tarihi Estetik'in doğuşundan önceki bir antikiteden başlatıp, sonra içerişinde Estetik'in doğduğu evreden geçerek bugüne doğru mu takibetmeliyiz? Yoksa bizzat Estetik'in doğuşuyla başlayıp, onun 'önce'sine ve 'sonra'sına mı bakmalıyız? vbg. Estetik'in narrativ bir tarihini yazarken ne tür bir zamansal şemaya uymak gerektiğini belirlemek, onun bizzat içerisinde doğduğu 'modernite'nin zaman kavrayışına kısaca gözatmayı gerektirir. Çünkü Estetik söylemin serüvenindeki başarı ve başarısızlıklar, yükseliş ve düşüşler, gerilim ve gevşeme anları, bu söylemin henüz varolmadığı bir geçmişin anlatısal zaman standardlarına göre değil, kendisini doğuran modern bilincin zaman kavrayışına göre anlamlı bir şekilde belirlenebilir.

Asrî 'Zaman'lar

Habermas'a göre,[23] modernite kavramını bir zaman bilinci geliştirecek şekilde kullanan ilk filozof Hegel'di. Hegel, 'modern' nitelemesini, kendi tarihsel ufku içerisinde, Avrupa'ya özgü üç büyük olayın —yeni dünya'nın keşfi, *Renaissance* ve *Reformation* — meydana geldiği yaklaşık 1500'lü yıllardan kendisinin yaşadığı 1800'lere kadar uzanan üçyüzyıllık dönemi karakterize etmek ve bu dönemi Grek ve Roma antikitesi ile Hristian ortaçağından ayırdetmek amacıyla kullanıyordu. Modern, bu üçyüzyıllık süreç içerisinde adım adım geleceğe doğru açılım kazanan bir geçmişin şimdiki geçit noktasını oluşturan andı. Hegel, kendi zamanlarının bu karakteristiğini *Tinin Fenomenolojisi* 'ne yazdığı "Önsöz"de şöyle anlatıyordu:

> Bizim çağımızın bir doğuş ve yeni bir döneme geçiş olduğunu görmek güç değildir. Tin, şimdiye kadar kendi varoluşunun ve hayalgücünün dünyası olan şeyden kopmuştur ve tüm bu dünyayı geçmişe gömmek üzeredir; tin, kendisine yeni bir form vermek için işbaşındadır... Bilinmeyen bir şeyin kuruluşuna ve belirsiz kavranışına açılan havaîlik ve cansıkıntısı gelecekteki değişmenin habercileridir. Bu gitgide azar azar ufalanma... yeni dünyanın devasa binasını şimşek gibi bir çakışta açığa çıkaran şafakla kesilir."[24]

Tarihsel anlama sahip modern 'an', 'gelecek'e açılan bir 'şimdi' karakterini taşır. Bu tarihsel modernite kavrayışında, ilk bakışta, 'şimdi' baskın bir

---

[23] bkz. Habermas, Jurgen, *The Philosophical Discourse of Modernity : Twelve Lectures*, trans. Frederick Lawrence, Polity Press, 1990, s.5.

[24] akt. Habermas, J., *a.g.e.*, s. 6.

konuma sahipmiş gibi görünse de, modern çağın sürekliliğini kuran asıl zamansal öge *tasarı (project)* olarak 'gelecek'tir. Tasarı olarak gelecek, ardarda gelen en son zaman olarak şimdiki anları birbirine bağlayan modern çağa sürekliliğini verir ve bu anların zamanın gelip geçiciliğinde oraya buraya dağılıp kaybolmasını önler. Hegelci anlamında *Aufhebung*,[25] bu zaman kavrayışına göre, tasarı olarak gelecek tarafından güvence altına alınan bir dönemsel süreklilik içerisinde önceki şimdileri koruyan bir 'şimdi'nin yeniliğine varmanın eşiğini oluşturur. Bu açıdan da, Hegel, tasarı olarak 'gelecek'in belirlediği sürekli bir şimdi olarak modern çağın başlangıcını, Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nin imlediği bir *Aufhebung* anında bulur.

Başlangıçları ister onaltıncı yüzyıla ister onsekizinci yüzyıla konumlansın, modern dünya 'yeni' dünya idi; modern çağ 'yeni' çağ idi. Fakat bu dünyanın içerisinden bakıldığında, modern yani yeni dünya, ancak geleceğin dünyasının gelecek çağını imliyordu. Öte yandan ise, gelecek çağ, zaten bu dünyanın içinde başlamıştı; yani bu dünya gelecek için yaşamakta, geleceğe açılmakta, gelecek ile kaim olmaktaydı.[26] Gelgelelim, bu zaman görümünün kavramsallaştırılmasında, geleceğe doğru bu gidişin başlangıcı onaltıncı yüzyıla veya onsekizinci yüzyıla izafe ediliyordu, yani her halükârda geçmişe.

Şimdi buradan bizim çalışmamızın takibedeceği zaman ritmi çıkıyor. Bu zaman ritmi, Kojéve'in *Introduction to the Reading of Hegel (Hegel'i Okumaya Giriş)* başlığıyla İngiliz diline çevirilen derslerinde Hegel'e atfen zikrettiği zaman şemasına uyar. Şöyle yazıyordu Kojéve:

> Hegel'in kendisinden sözettiği Zaman'da, hareket, Gelecek'e yol açmakta ve Geçmiş yoluyla Şimdi'ye uzanmaktadır: Gelecek Ş Geçmişş Şimdi (Ş Gelecek). İşte bu, aslında tamamıyla *insanî* —yani *tarihsel*— Zaman'ın özgül yapısıdır.[27]

Kojéve, dersinde, yalnızca bu metafizik zaman çözümlemesini formule etmekle kalmayıp, bu zaman kavramlaştırmasını *(conception)*, narrativ bir

---

[25] Türk diline 'aşma' diye çevirmekle büyük bir anlam kaybına maruz bıraktığımız bu zorlu terim, Hegel'in ona yüklediği anlamda, '...bir önceki evrenin bir sonraki evrede hem yokedildiği hem de muhafaza edildiği dialektik geçiş' anını belirtir. 'Alman dilindeki *aufheben* sözü, aslında bu anlamların birini ya da diğerini taşıyabilir. Hegel, kendi teknik terimini kuracak şekilde bu anlamları bağlayıp birleştirmiştir.' (bkz. Taylor, Charles, *Hegel and Modern Society*, Cambridge University Press, 1979, s. 49.)

[26] Habermas, J., *a.g.e.*, s. 5.

[27] Kojéve, Alexandre, "Öncesiz-Sonrasızlık, Zaman ve Kavram Üzerine bir Not", çev. Hakkı Hünler, *Felsefe Tartışmaları*, 16. Kitap, Panorama, Ağustos 1994, s. 112.

karakterin bütünlüğüne gönderimle örneklendirir. Aynı anda bu çalışmanın takibedeceği zaman ritminden çıkarılabilecek narrativ birlik iddiasını da temellendirdiği için, Kojéve'in bu dipnotunu baştan sona alıntılayacağız:

> Bir 'tarihsel an' örneği olarak ünlü 'Rubicon' anekdotunu alalım. Gerçek anlamıyla *şimdi* içerisinde ne vardır? Geceleyin küçük bir nehrin kıyısında bir adam dolaşıyor. Diğer bir deyişle, son derece sıradan 'tarihsel' olmayan bir şey. Çünkü sözkonusu adam Caesar olsaydı bile, eğer Caesar sırf uykusuzluktan dolayı böyle bir gezinti yaptıysa, bu olay hiçbir anlamda 'tarihsel' olamazdı. Bir gece yürüyüşüne çıkan adam, bir *coup d'ètat*, iç savaş, Roma'nın fethi ve evrensel egemenlik üzerine düşünüyor olduğu için, o an tarihseldir. Ve dikkatimizi şuna yöneltelim ki: adam bunu yapmayı tasarlamakta olduğu için, o an tarihseldir, çünkü bütün bunlar hâlâ *gelecekte* dir. Dolayısıyla, sözkonusu olay, eğer real Dünya içerisinde (her şeyden önce Caesar'ın beyninde) *gelecek'in real bir varlığı* bulunmasaydı, tarihsel olmazdı. Dolayısıyla, şimdi, ancak kendisinde *gelecek* ile bir bağlantı taşıdığı veya daha tam olarak gelecek'in bir işlevi olduğu için (yürüyüşe çıkan Caesar gelecek'i düşünüyor olduğu için), tarihseldir. *Gelecek*'in tarihsel zaman içerisindeki *önceliğinden* söz edebilmemiz de bu anlamdadır. Fakat bu yeterli değildir. Varsayalım ki yürüyüşe çıkan bu kişi, evrensel egemenlik 'düşü kuruyor' olan bir Romalı yeniyetme veya sözcüğün klinik anlamında bir tasarı kuruyor olan bir 'megalomaniak' olsun, ama diğer bakımlardan Caesar'a özdeş olsun. Yürüyüş doğrudan doğruya bir 'tarihsel olay' olmaktan kesilir. Bu olay, yürüyüşe çıktığı sırada kendi tasarısı üzerine düşünüyor olan kişi Caesar olduğu için (yani gerçek Zaman ile kesin bir bağlantısı olmayan bir 'hipotez'i 'gelecek'e ilişkin' somut bir 'tasarı'ya dönüştürmeyi aklına koyan kişi Caesar olduğu için), tarihseldir. Neden? Çünkü Caesar kendi planlarını gerçekleştirme olanağına sahiptir (ama *kesinlik*'e sahip değildir, çünkü o zaman gerçek anlamıyla *gelecek* veya halis bir *tasarı* var olamazdı). İmdi, Caesar'ın *bütün geçmişi* ve yalnızca geçmişi, Caesar'a bu olanağı sağlayan şeydir. Geçmiş —yani çeşitli şimdiki zamanlarda tasarıya göre meydana getirilmiş olan savaş ve çalışma eylemlerinin bütünü—, gelecek'e göre geçmiştir. Bu geçmiş, 'tasarı'yı basit bir 'düş'ten ya da 'utopia'dan ayırdeden şeydir. Bunun sonucu olarak, *şimdi*, ancak, gelecek'in kendi yolunu şimdi içerisinde dolayımsız bir tarzda (*unmittelbar*: bir utopia durumu) değil, geçmişin *dolayımladığı* — yani *daha önceden yapılmış* bir eylemin *dolayımladığı* (*vermittelt*)— bir tarzda yaratması koşulu ile, gelecek'e göre düzenlendiğinde, bir 'tarihsel an' var olur.[28]

Kojéve'in dersinden şunu çıkarıyoruz: modernite, bu şekilde *gelecek'in önceliği* tarafından karakterize edilen bir zaman ve dünya bilincini cisimleştirdiği için, 'tarihsel' bir dönem olarak kendisini sunar. Bu dönem, bizim yazmayı hedeflediğimiz geniş narrativ tarihin ilk evresini, yani bir bütün olarak bu çalışmanın ele alacağı evreyi oluşturacaktır. Bu evre, aynı za-

---

[28] Kojéve, A., *a.g.e.*, s.121-2.

manda, sanatın akılsallık ve hakikat alanından dışlanmaya başladığı ve belki de bu olgunun bir telâfisi olarak 'Estetik'in doğduğu bir süreci kapsar.

Dolayısıyla bizim çalışmamızın paradoksal yanı veya bizim narrativimizin anakronik yanı, onun takibedeceği evrelerin akılsal standardını, kendisine göre akılsallığın artık eskiden olduğu şey olmadığı bir dünya ve zaman bilincinden, yani modern bilinçten çıkarsamasıdır. Fakat bu zorunludur. Akademik tarihyazıcılığında, dışarıdan verilen standardlara göre dönemlere ayırma *(periodization)* kendi sıfatıyla çok önemli bir sorun teşkil etmez. Çünkü araştırılacak dönemler kronolojik bir sırayla zaten önceden verilmiştir, hazırdır. Fakat felsefî bir tarih için sorun, dönemlere ayırmanın bizzat araştırılacak tarihe içkin akılsal standardlarının verilip verilemeyeceğidir. Biz bu standardları yukarıda '*post-katastrophik*' bir dünya durumu olarak belirlediğimiz modernite'nin kendisine özgü zaman kavrayışından çıkarsamaya çalıştık. O halde şu itiraz gelebilir: Acaba *post-katastrophik* bir bilincin zaman kavrayışından çıkarsanan standardlara göre ritmi belirlenen bir narrativ, bize yaşandığı iddia edilen *katastroph*'un doğasını tamuygun bir şekilde saydam kılabilir mi? Eğer kılamazsa, sözkonusu standardları, içerisinde herhangi bir *katastroph* 'un gerçekleşmediği zamanların akılsallığından, örneğin bir Aristoteles'in ya da bir Augustinus'un zaman kavramlaştırmalarından çıkarsamak gerekmez mi? Bu itiraz, ilk bakışta mâkul görünür. Ama *ilkin*, çalışmamızın amacı, akademik tarih tarafından savlandığı şekliyle 'yansız' anlamda saydam bir tarih yazmak değil, fakat belli bir akılsallık geleneğinin bize sağladığı müstahkem noktadan görünen ufuk içerisinde araştırma yapmaktır. Bu, sözkonusu ufkun olay ve olguları sınırlandırdığı anlamına gelmez, tersine araştırılacak olay ve olguların anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bağlamsallaştırılmasına izin verir. Şimdi *ikinci olarak*, varsayalım ki Aristoteles Homerik dünyaya, Augustinus da Atina'ya göre '*post-katastrophik*' bir duruşu temsil etsinler —ki onların konumu gerçekten de budur. O halde ne olacak? Bu anlamda bizim onlara geri dönmemiz, Augustinus'un Aristoteles'e, Aristoteles'in de Homeros'a geri dönmesiyle eşdeğer saçma sonuçlara götürür. Aristoteles de Augustinus da, kendi *katastroph* açıklamalarına yön gösterecek bir zaman ritminin akılsal standardlarını verme ihtiyacı taşısalardı, bu standardları '*post-katastrophik*' dünyalarında arayacaklardı; biri Atina sitesinde ve mitlere ve sofistlere karşı felsefe içerisinde, diğeri Kudüs'te ve paganlara ve felsefeye karşı Hristianlıkta. Kaldı ki bizim kendi standardlarımızı belirlemek üzere başvurduğumuz zaman kavramlaştırmasını geliştiren Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* adlı eseri, bizzat, bilincin serüveni içerisinde geçirilen *katastroph* ların narrativ bir tarihi olarak okunabilir. O, bu

tarihi yazarken, kendi standardlarını ne Aristoteles'te ne de Augustinus'ta aramıştır, fakat ondokuzuncu yüzyıl Prusya'sında ve Aristoteles'in de Augustinus'un da bir halkasını oluşturduğu akılsal bir araştırma geleneği içerisinde onların peşine düşmüştür.

Şimdi bu itirazdan konumuza dönersek, bu çalışmanın ele alacağı evrenin modernite, yani sözünü ettiğimiz tarihsel narratiV yapının ilk adımı olduğunu tekrar edebiliriz. Nasıl ki modern bilincin zaman kavrayışında gelecek'in önceliği vurgulanıyorsa, kendisinde gelecek'in önceliği karakteristiğini taşıdığı şekliyle modern dönem bu araştırmanın 'önce'sini, başlangıcını oluşturmaktadır ve Estetik bu başlangıç içerisinde başlar. İkinci evre, andığımız zaman ritmine göre, bir imkânlar deposu olarak 'geçmiş', yani 'antikite', '*pre-katastrophik*' dünya olacaktır, ki araştırmamızın 'orta'sını ya da 'merkez'ini oluşturacaktır —bu arada belirtmek gerekir ki, en azından zamanlara ilişkin konumlar olmaları bakımından modernism ve postmodernism problemi, antikite probleminden ayrı düşünülemez. Araştırmamızın üçüncü ve sonuncu evresi, sonuç bölümü ise, Lyotard'ın 'gelecek zamanın geçmişi' olarak belirlediği[29] bir 'şimdi'yi, yani ulaşılan son ve atomik zamansal öge olarak postmodern uğrağı içerecektir. Fakat bu son iki evre, belirttiğimiz gibi, başka ve sonraki çalışmalara ertelenmiştir.

Üç Zaman: *Modern* 'gelecek', *Postmodern* 'Şimdi' ve *Premodern* (Kadim) 'Geçmiş' ya da Üç Kavram: 'Tasarı', 'Unutma' ve 'Hafıza'

Şimdi, modern evreyi, 'gelecek' uğrağını biraz daha belirginleştirmek için diğer uğraklarla kısaca karşılaştıralım. Lyotard'ın karakterize ettiği şekliyle 'şimdi', 'gelecek zamanın geçmişi olarak şimdi', paradoksal yapısı gereği, modern 'şimdi' ile hem aynıdır hem aynı değildir. Modern 'şimdi', tasarı olarak gelecekteki bir dünyanın gerçekleşimine uzanan bir yolda ulaşılan en son nokta olarak kendisini geçmiş andan koparan zaman bilincinde ifade bulur. Postmodern 'şimdi' ise, tasarı olarak gelecek'in dışlanması koşuluyla, aynı 'geçmişten kopuş' anını ifade eder.

'Modern bilinç' denen şey, kendi tasarısını, ancak bu tasarı anına göre geleceği temsil ettiği bir noktadan geçmişte başlatmakladır ki, şimdi içerisinde tasarının takipçisi olarak geleceğe doğru yol alabilir. Bu çerçevede tasarının gerçekleşimine doğru adım adım ulaşılan en son zamansal anlar ola-

---

[29] Lyotard, J.-F., "An Answer to the Question, What is the Postmodern?", *Postmodern Explained: Correspondences 1982-1985*, translation ed. by Julian Pefanis&Morgan Thomas, University of Minnesota Press, 1992, s.15.

rak birbirine bağlanan 'şimdiler' arasında bir süreklilik kurulur; daha açık bir deyişle, bu farklı 'şimdiler', tasarının gerçekleşimine doğru giden zaman uğrakları olarak sürekli bir 'Şimdi' içerisinde birleşir ve bütünlenirler: İşte bu sürekli Şimdi, modern diye adlandırılan tarihsel dönemi kurar.

Postmodern denen zaman kavrayışında 'tasarı olarak gelecek'in dinamitlenmesi, aynı zamanda sürekliliği bu gelecek tarafından güvence altına alınan Şimdi'nin yıkıcı bir patlamayla ansal zerrelerine ayrılıp dağılmasına yolaçar. Öyle ki birbiri ardısıra gelen her şimdi, birbiriyle amansız bir mücadeleye girişir, birbirini reddeder ve dışlar. 'Cézanne'ın itiraz ettiği mekân hangisidir?', diye sorgular Lyotard,

> İzlenimcilerinki. Picasso ve Braque'ın meydan okuduğu nesne hangisi? Cézanne'ınki. Duchamp 1912'de hangi önvarsayımdan kopar? Kubist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiği fikrinden. Daniel Buren de, Duchamp'ın eserinde dokunulmadan kaldığına inandığı başka bir önvarsayımı sınava çeker: eserin sunulma mekânı. Kuşaklar şaşırtıcı bir hızlanmayla yıldırım gibi geçip giderler.[30]

Başdöndürücü bir sürat içerisinde, her şimdi, birbirini geçmişe, yokluğa gönderir; unutmanın atmosferi, ağır ağır bir sis gibi dünyanın üzerine çöker. Postmodern zaman, hiçbir gelecek tanımadığı gibi ve tanımadığı ölçüde, geçmişi de tahribeder. Gelecek belirsizliğe gömülmeliyse, gelecek'e belirlenimini sağlamanın imkân ve standardlarını temin eden bir denektaşı olarak geçmiş de namevcut kılınmalıdır. Bu şekilde 'tasarı' da 'gelenek' de iptâl edilir. Geriye kalan, mutlak, fakat süreksiz bir 'şimdi'dir, her an kendisini namevcut kılan Borgesvari bir vücuddur. Bu 'geçmiş'ten veya 'gelenek'ten kopuş anı olarak 'modern', fakat yine 'tasarı'dan veya 'gelecek'ten kopuş anı olarak 'postmodern' bir 'şimdi'dir. Bu postmodern zaman kavrayışı, Baudrilliard'ın tuhaf bir tersine çevirmeyle 'real zaman' diye adlandırdığı şeyin karakteristiklerini taşır:

> Gelecek real zaman tarafından yutuldu. Şimdi real zamandayız. Real zamanda sadece an gelir. Üstelik hafıza da tasarı da yoktur. Ne geçmiş ne de gelecek vardır.[31]

Modern düşüncenin kahramanları, kendi tasarılarını geleceğe erteleyen, fakat bu geleceğin bir an önce gelmesi için durdurak bilmeden —Aydınlanmacı veya devrimci veya romantik bir tarzda olsun— mücadele eden azimli ve sebatkâr karakterlerdir. Kantçı 'Aydınlanma', Marxçı 'sınıfsız toplum', hatta Nietzscheci 'büyük öğle vakti' geleceğe ertelenmiş

---

[30] Lyotard, J.-F., *a.g.e.*, s. 12-13.

[31] Baudrilliard, Jean, "Belirsizliğin Suskun Cazibesi", (Serhan Ada ile söyleşi), *Matbûat*, sayı 20, Kasım 1996, s. 30.

tasarıları ifade ederler. Hegel, farklı olarak, bir 'mutlak hakikat' anı içerisinde tasarısını kapatıp 'tarihin sonu'nu îlan etmekle, bu figürler arasında ilk bakışta bir istisna gibi görünse de, daha yakından bakıldığında, Hegel'in gerçekleştiğini iddia ettiği tasarı —Tin'in kendisini bizzat kendisi olarak tanıma anı—, zihindeki orijinde bulunan 'Kavram' açısından hâlâ 'gelecek'i temsil etmektedir. Her ne olursa olsun, bu karakterlerin, her biri kendine özgü tasarılarının gelecek ufku sınırsız değildir; onlar tasarılarını sonsuza ertelemezler. Her birinin tasarılarının gerçekleşme zamanına ilişkin, geçmiş'in kuvvetlerini hesaba katan bir *vision* 'u vardır.

Öte yandan, herhangi bir Tasarı doğrultusunda kahramanlar misali mücadeleden vazgeçen postmodern '*anti-hero*' karakterler olarak, diyelim ki, Lyotard veya Derrida da, herhangi bir tasarıyı geleceğe 'erteler'; fakat bu ertelemenin yolu tam da tasarıyı 'unutmak'tan geçer. Onlar, parça parça havaya uçurdukları 'şimdi' zerrecikleri içerisinden, herhangi bir tasarının gerçekleştirilebileceği gelecek zaman ufkunu görme gücünden kendilerini mahrum etmişlerdir, fakat bunun bir mahrumiyet değil, bir zenginleşme ve çeşitlenme olduğunu îlan ederler. Onlara göre, mevcudiyetin yegâne temelinin namevcudiyet olduğunu sanki Heidegger'den önce Hegel hiç söylemem*iş gibi* dir. Hegel'deki otantik formunda bir mahrumiyet olarak görünen '*vision*' kaybına paralel olarak, postmodern düşünce, herhangi bir tasarının veya herhangi bir geleneğin anlam ve değer imkânını sunulabilir-olmayan *(unpresentable)* bir gelecek'e, yani sonsuza ertelemekle, modern ertelemeden kendisini ayırır; fakat yine de bir erteleme anı olmakla, postmodern, moderne bağlanır. 'Peki o halde postmodern nedir?' diye sorduktan sonra, Lyotard hemen cevabı verir:

> Şüphesiz modernin bir parçasıdır: Kabul edilen herşeyden, bu daha bir gün önce kabul edilmiş olsa bile, kuşkulanılmalıdır. Bir eser ancak ilkin postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernism nihayetine varmış modernism değil, doğum halindeki modernismdir ve bu hal sürekli tekrarlanır.[32]

'Nihayetine varmış modernism' bir tasarısı olan ve bu tasarıyı gerçekleştiren bilinci temsil ediyorsa, 'doğum halindeki modernism' de Kojéve'in sözünü ettiği 'gerçek Zamanla kesin bir bağlantısı olmayan bir 'hipotez'i ve bu hipotezin öngerektirdiği kuşkuyu temsil eder. Demek ki, modern düşüncenin başına yerleştirilen *Cartesian* kuşku yolu ile, yani akılsal düşünmenin imkânını kuran bir gelenekten kopup, bilgi, değer ve anlam standardlarını kendisinden hareketle temellendirme iddiası taşıyan bilinç figürü ile, böyle

---

[32] Lyotard, J.-F., *a.g.e.*, s. 12-13.

bir temellendirmenin imkânından da kuşkulanan postmodern bilinç figürü, aynı yanlışlıklar komedyasında aynı karakterin farklı rollerini oynarlar. Sahnede görünen şizofrenik karakterlerdir. Fark şuradadır ki, *de omnibus dubitandum (herşeyden kuşkulanan)*, ilkinde —modern karakterde— *cogito (düşünüyorum)*, ikincisinde —postmodern ikizinde— *exstinguo (tahribediyorum)* etkisi yaratır.

Günümüzde modern tasarının en önde gelen savunucusu olan Habermas, gerek 'anarşist' (Lyotard, Derrida) gerekse 'yeni-muhafazakâr' (*neo-conservative* / Arnold Gehlen, Gottfried Benn) dediği postmodernite yorumlarını itham ediyor: Her iki postmodernite yorumu da, Aydınlanma'nın geleceğe yaptığı yatırımı tüketip bitiren müflis mirasçılar gibi görünüyorlar diye.[33] Bu ithamın muhatapları da seslerini yükseltiyorlar: Yeni-muhafazakâr denen yorum, Aydınlanma projesinin artık bugünün dünyasının sorunlarına hiçbir mümkün çözüm zemini barındırmadığından dem vurup, her yerde bu projenin müttefik kavramlarının 'son'unu îlan ediyor: 'Özne'nin, 'Tarih'in, 'İnsan'ın, 'Sanat'ın vbg. Bu sonlar, bu yorumculara göre, Aydınlanma'ya topyekûn bir elveda işaretini gösteriyorlar. Anarşist diye nitelenen diğer yorum, bir 'meta-narrativ' olarak Aydınlanma projesinin aslında hiçbir zaman ve hiçbir yerde mümkün bir çözüm zemini oluşturmadığını söyleyerek, onun öngördüğü tüm kültür ve toplum modellerinden eletek çekilmesini salık veriyor. Her iki ahvalde de aydınlanmacı modernite projesi, ya imkânlarını tüketip güç kaybettiği için ya da mümkün çözümler denen şeylerin maskesi düşürüldüğü için terkediliyor. Bu yorumlara göre, Aydınlanma ve bir proje olarak modernite, ya geçmişte kalmış, modası geçmiş bir şeydir ya da hiç başlatılmaması gereken ve aslında hiç başlatılmayan namevcut bir şeydi.

Habermas'a göre, bu yorumlar, Aydınlanma'nın, içerisinde kendisini anladığı derin zamansal ve kavramsal ufkun sınırlarına yapılan tecavüzler olarak görünüyorlar. Habermas bu belirlemeyi yaparken, Lyotard'ın haklı olarak ileri sürdüğü gibi, her modernitenin, doğum anında sergilediği çıplak bir postmodernite görüntüsü bu arada maskeleniyor tabiî. Bizim modernliğimizin başlangıcı olarak kabul edilen onsekizinci yüzyıl Avrupasının politik dünyası içerisinde yükselen burjuva sınıfının geleneksel hayat alanları karşısında aldığı tavır, Habermas'ın yakındığı aynı postmodern tecavüzkâr tehdidi cisimleştirir. Bugün hâlâ bu sürecin içerisinden geçiyor ve onun sıkıntılı sonuçlarını yaşar görünüyoruz. Diğer taraftan onsekizinci yüzyıl burjuvazisinin politik düzeyde mutlakî iktidara karşı yönelttiği saldırıla-

---

[33] Habermas, J., *a.g.e.*, s. 3 vd.

rın akılsallık düzeyinde meşrulaştırılması görevini üstlenmekle, bir ölçüde ideolojik bir aygıt olarak işleyen kültürel modernism ve Aydınlanma da, saldırıya uğrayan toplumsal düzenin akılsal zeminleri denen söylemleri, diyelim ki Aristotelesçi düşünce geleneğini tahribetmekle meşguldü. Bu açıdan Habermas'ın da izinde yürüdüğü Marx'ın düşüncesinin belki de en önemli paradokslarından biri, *Manifesto* 'da politik burjuvazinin mutlakçı iktidarla mücadelesinden edindiği kazanımları ve özellikle devrimci pratiği göklere çıkarırken, başka eserlerinde bu pratiğin zorunlu müttefiki olan felsefî argumanları yere çalmasıydı. Öyle görünüyor ki Habermas, modern projenin politik takipçiliğini üstlenirken bu projede daima içerilen postmodern argumanlara saldırmakla, aynı paradoksu tekrar etmektedir. Aslında bu politik ve felsefî iki süreç, birbirini ayrılmaz biçimde tamamlar. Bu iki sürecin geleneğe dönüşüp örtü arkasına gizlendikleri noktada, postmodern göz, Marx'dan ve Habermas'tan daha tutarlı bir şekilde, her ikisini de aynı maskesiz çıplaklığı içerisinde yakalar. Bu maske düşürüldüğünde, postmodernin, bırakın moderne tecavüz etmeyi, modern ile aynı suçun ortaklığını paylaştığı da ortaya çıkar. Çünkü modernitenin zamansal ve kavramsal ufku, postmodernite tarafından devam ettirilir: hep yeni bir 'sıfır noktası'ndan başlamak, biri bitmeden yeni bir 'beyaz sayfa' açmak ve her seferinde her şeyi yeni baştan düşünmek suretiyle. Deyim yerindeyse, modern ile yaşayan postmodern ile ölmektedir.

Söylemeye bile gerek yok ki, kadîm düşünce veya en azından bu düşüncenin doruğunda yer alan Aristoteles, ne modern 'gelecek'e ne de postmodern 'şimdi'ye âşina idi. Bu yüzdendir ki, o, 'gelecek'i de 'şimdi'yi de *teleolojik* bir yapı içerisinde kavrıyordu. Bir varlığın geleceği, onun şimdiki doğasının *telos* 'u olarak tasarlanıyordu. Bu yüzden her varlık, kendi doğasına göre belirlenen bir *telos*'a doğru, kendi 'şimdi'sine göre belirlenen bir 'gelecek'e doğru yol alıyordu ve şu *telos* ya da şu gelecek bu doğaya ya da bu şimdi'ye içkin bir eşzamanlılık sergiliyordu. Örneğin *polis*, kendi geleceği kendisine içkin bir *telos*'a sahip görülüyordu ve bu *telos polis* 'in geçmişten şimdiye süreklilik arzeden doğasınca güvence altına alınıyordu. Bu yüzden, diyelim ki Atina'nın *telos*'u, *hiç varolmayan (ever-absent)* bir tasarının gerçekleşimi olarak belirlenimsiz bir şekilde gelecekte yer alan bir şey değil, fakat sitenin *hep varolan (ever-present)* şimdiki doğasınca belirlenen bir demokrasi idi. Yani *polis*'in şimdiki doğası ile yolunda yürünen gelecekteki *telos*'u birbirinden belirsiz bir zaman mesafesince ayrılan iki ayrı şey değil, bir ve aynı şeydi. *Polis* 'in şimdiki doğasına bakarak onun gelecekteki *telos* 'unu belirli bir şekilde görmek ve bunun tersi aynı ölçüde mümkündü. Böylelikle Aristoteles, *Politika* adlı eserinde şunları yazabiliyordu:

> ...İçinden çıktığı daha önceki topluluklar nasıl doğalsa, *polis* de öylece mükemmel doğal bir topluluk biçimidir. Bu birlik, ötekilerin [önceki toplulukların] *telos*'udur ve bunun doğasının kendisi bir *telos*'tur; çünkü biz herhangi bir şeyin mükemmelleşme sürecinin tamamlanmış ürününe o şeyin doğası deriz.[34]

Modern zaman kavrayışının bu teleolojik zaman şemasını hafızadan silmesi ile birlikte, kendimizi geçmiş ile gelecek'i ayıran dipsiz bir uçurumun ortasında buluruz. Bu durumda boşluğa düşmemek için yapmamız gereken, kendi köprümüzü kendimizden hareketle kurmak, anlam ve değeri kendimizden hareketle çıkarmaktır. Modern düşünce bunu yapar: bilgi, anlam ve değere ilişkin akılsal standardları boşluktaki '*self*'ten (*Cartesian* bedensiz kafadan veya Kantçı *transcendental* Özne'den) yaratır ve bu *ex nihilo* yaratım (tasarı) sayesinde, asla aşamayacağı uçurumun öte yakasındaki gelecek'e doğru bir köprü kurmayı umudeder. Fakat bir köprü düşüncesi zaten iki yakanın *kendiliğinden* birleşemeyeceği şekilde ayrılmış olduklarını itiraf etmekten başka nedir? Bu ayırma, modern tarih boyunca, sadece geçmiş ile gelecek arasında yapılmakla kalmayacak, bu zamansal kopuş temelinde tümel ile tikel, özne ile nesne, duy(g)u ile Akıl, bilgi ile ahlâk, sanat ile hayat, Bilim ile Felsefe, özdeşlik ile ayrım vbg. arasındaki ayrımlar olarak her tarafa sirayet edecektir. Kullandığımız '*katastroph*' metaforu bu 'köprü' metaforuyla birleştirildiğinde daha da yerli yerine oturur, çünkü modern düşüncede olup biten şey, kadîm düşünceye kosmik teleolojik düzen sayesinde yekpare görünen arazinin bir âfetle çökmesi ve ikiye bölünmesidir. Postmodern düşünce ise, kendisini uçurumun ortasındaki mutlak şimdi içerisinde asla *sonu gelmeyecek* bir boşluğa yuvarlanmaya terkeder; fakat aynı zamanda felâketi felâket olarak görür ve deneyimler. İlki çarmıhta Tanrı'sına 'Beni neden yüzüstü bıraktın!' diye yakaran Oğul ise, ikincisi de bu yakarışın kendi hakikatini ifade etmediğini farkeden Baba'dır ve onların kaderi ancak Ruh-ül Kudüs'ün inayetine bağlıdır —hatırlayalım ki Martin Heidegger koruyucu ve kurtarıcı bir Tanrı bekliyordu.[35]

İşte şimdi tam da bu tehlike anında dondurulmuş konumlara ilişkin çizdiğimiz önçerçeveden hareketle genelde onların her birinin serüvenini ve özelde bu çalışmanın konusunu oluşturan tek birinin (modern konumun) serüvenini anlatmaya geçilebilir.

---

[34] Aristoteles, *The Politics*, $1252^{b}27$, I, ii, trans. T.A. Sinclair, Penguin Books, 1983, s. 59. biraz değiştirerek; köşeli parantez bana ait.

[35] bkz. *Profesör Heidegger 1933'te Neler Oldu? Der Spiegel'in Heidegger'le Tarihi Söyleşisi*, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., 1993, s. 30-31. Ayrıca bkz. Heidegger, M., "The Question Concerning Technology", *a.g.e.*, s. 33 vd.

BİRİNCİ BÖLÜM

Geleneğin Tahribi ve *Aesthetica*'ya Giden Yollar

Cartesian Açmazlar

Modern düşüncenin babası kabul edilen Descartes, eserine 'doğum halindeki modernism'in karakteristiği olan postmodern bir kopuş düsturuyla başlar:

> Hakikati arayan, hayatında bir kez olsun, her şeyden mümkün olduğunca kuşku duymalıdır.[1]

Bu düsturla birlikte, bütün geçmiş, bir çırpıda önyargılar ve yanılsamalar deposuna dönüştürülür. O zamana kadar akılsal araştırmaya yön vermiş olan bilgi ve hakikat standardları bir darbede yıkılır. Üstelik bu, bir kereye mahsus değildir; her hakikat arayan bu düsturdan başlamalı ve bu düsturun esinleyeceği bir süreçten geçmelidir. Artık binyıllardır süregelen bir felsefe geleneğinin kurduğu görkemli bina, içerisinde güvenle oturulamayacak bir harabeye dönüşmüş görülür. Bütün bir düşünce geleneği karşısında duyulan bu kapsamlı kuşku, Descartes'ı aynı zamanda bir ölçüde postmodern düşüncenin de babası kılar. Bu anlamda *Cartesian* anlatının ilk uğrağı postmodern bir uğraktır.

Fakat Descartes, anlatısının ilk uğrağında kuşku yoluyla gelenekle arasına mutlak bir mesafe koysa da, kendi kültürünün bir çocuğu olarak daha sonraki uğraklarda kendisini ne ise o kılan düşünce geleneğine geri döner. Bu uğraklar, ilkin bütünüyle geçmişten gelen geleneğe ait ethik bir boyuttan ve ikinci olarak da gelecekte bir geleneğe dönüşecek olan bilginin doğasına ilişkin bir boyuttan ibarettir. Descartes'ın düşüncesinde her biri kendi uğrağında baskın olan bu üç boyutun (kuşku, geleneksel ahlâk ve *cogito*) bira-

---

[1] Descartes, R., *Selected Philosophical Writings*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s.160.

rada bulunması, filozofun hem kendisini henüz tam olarak koparıp dışarıdan seyredemeyeceği bir geleneğe mensup olduğunu, hem bu gelenek uğrağından modern uğrağa geçiş figürü olduğunu, hem de ileride Kant tarafından açık bir formullendirmeyle birbirinden ayırılacak araştırma alanlarını (bilgi, moralite, estetik) belli belirsiz önceden haber verdiğini îma eder.[2]

Cartesian kuşku, yalnızca kökünden kestiği bilgi ağacının yeniden yeşertilmesinde bir ilk uğrak olmakla sınırlıdır. O, toplumsal hayatın o güne kadar kendisini sürdüregeldiği yapılara, kurumlara ve ahlâkî tutumlara elini bile sürmez görünür. Bilgi ve ahlâk alanları birbirinden ayrılır. Bilgi alanında geleneğin ilkeleri ne kadar çürük ve güvenilmez ise, geleneksel ahlâkın normları toplumsal ilişkilerin yürütülmesinde ve tutum ve davranışların yönlendirilmesinde o kadar sağlam ve güvenilir gibidir. Descartes, *Felsefenin İlkeleri*'nde şöyle yazar:

> Bununla birlikte, şu nokta gözden ırak tutulmamalıdır ki: *Bu denli genel bir kuşku biçimini hakikati gözetmeye koyulduğumuz zamandan başka anda kullanmamızı îma etmiyorum.* Çünkü hayatımızın yönlendirilmesine ilişkin şeylerde, çoğu zaman ancak doğruya yakın kanılara göre hareket etmek zorunda olduğumuz açıktır.[3]

Hakikî bilgi prosedurünün ve buna bağlı tüm anlam ve değerlerin *ex nihilo* yaratımından önce kuşku yoluyla koparılan karşıkoyulmaz fırtına, geleneksel ahlâkın sakin sularında yatışır. Çünkü bilgi prosedurünün *zamanı* başka, ahlâkî yargı ve eylemin *zamanı* başkadır. Ama acaba bu mümkün müdür ve eğer mümkünse nasıl? Tasarı olarak geleceğin önceliğiyle karakterize edildiği şekliyle modern zaman bilincinin her yanına sinen bu *Cartesian* anakronistik cepheden, kadîm düşünürler için cevabı asla anlaşılamayacak olan soru şöyledir: ikincisi (ahlâk alanı) ilkinin (bilginin) yıktığı yapı içerisinde eşzamanlı olarak nasıl ikamet edebilir? Bu sorunun farkında olan Descartes, *Yöntem Üzerine Konuşma*'da aynı metaforu kullanarak şu cevabı verir:

> Ve nihayet, nasıl ki oturduğumuz evi yeniden inşa etmeye başlamadan önce yeniden inşa süresi boyunca rahatça oturabileceğimiz başka bir ev bulmadıkça,

---

[2] Bunu söylemekle Descartes'ın bizzat bir estetik teoriye imza atmış olduğu gibi yanlış bir izlenim uyandırmak istemiyoruz; fakat göreceğimiz gibi, Estetik'in temellerinde *Cartesian* bir harç bulunduğu ve modern ve özellikle avant-garde sanatın gelenekle mücadelesinde kuşku yolunu şiar edindiği gözönünde tutulursa, kastetmek istediğimiz şey anlaşılmaz değildir. Descartes'ın akılsal bilgi (hakikat) ile duyusal bilginin (güzellik) yollarını ayırmış olması da, Estetik'in kuruluş sürecine katkıda bulunan bir başka önemli etmendir.

[3] Descartes, R., *Felsefenin İlkeleri*, çev. Mesut Akın, Say Yayınları, 1983, s.53. İtalikler ve altçizgi bana ait.

onu yıkmak ve malzeme ve mimar temin etmek (veya eğer gücümüz yeterse bizzat kendimiz mimarlık yapıp evin planını özenle çizmek) yeterli olmuyorsa, aynı şekilde *akıl beni yargılarımda kararsız kalmaya zorlarken eylemlerimde kararsız kalmamam* gerektiği ve hayatımı elimden geldiğince mutlu sürdürmeyi ihmal edemeyeceğim için, bizzat, size saymak istediğim en fazla üç ya da dört maksimden ibaret *eğreti* [geçici] *bir ahlâk* akidesi oluşturdum.

Birincisi, *ülkemin yasalarına ve göreneklerine itaat etmek*, Tanrı'nın lütfuyla çocukluğumdan beri içerisinde yetiştirildiğim *dine sebatla bağlanmak* ve başka tüm konularda mahiyeti en ılımlı ve temas kurabildiğim kimselerin *en akıllılarınca* kabul edilip hayata geçirilenler içinde aşırılıktan en uzak kanılara göre davranışımı yönlendirmekti...

İkinci maksimim, eylemlerimde elimden geldiğince kararlı ve sebatkâr olmak ve en kuşkulu kanılara bile, bir kez onlar hakkında kararımı verdim mi, en azından kuşku götürmezler*miş gibi* inançla riayet etmekti...

Üçüncü maksimim, kaderden çok daima kendimi yenmeye çalışmak ve *dünyanın düzenini değiştirmekten çok kendi arzularımı değiştirmek* ve genel olarak düşüncelerimiz dışında hiçbir şeyin bütünüyle gücümüz dahilinde olmadığına kendimi inandırmaya alışmaktı: öyle ki bizim dışımızda olan şeylere ilişkin yapabileceğimiz en iyi şeyi yaptıktan sonra eğer başarılı olamazsak, bunun kendimizdeki bir eksiklikten kaynaklanma ihtimali bulunamasın...

Ve bu ahlâkî akideyi bir sonuca bağlarken en sonuncu olarak da, aralarında en iyi olanı seçmeye çalışmak maksadıyla bu hayatta insanların çeşitli meşguliyetlerini yeniden gözden geçirmeyi kendime görev hissettim; ve başkalarının işi hakkında herhangi bir şey söylemek istemeksizin, düşündüm ki, kendimi bağlı bulduğum bir işte, yani bütün hayatımı *aklımı geliştirmeye harcamakta ve kendime koyduğum yönteme göre kendimi hakikatin bilgisinde mümkün olabildiğince ilerletmekte* devam etmekten daha iyisini yapamazdım.[4]

Şimdi Descartes hakikat arayışında bağlı kalacağını ilan ettiği bu ahlâkı 'eğreti' veya 'geçici' diye niteler. Acaba bunun anlamı nedir? Bunu araştırırken, belki de Descartes'ın düşüncesinin en önemli açmazıyla karşılaşacağız. Descartes, kendisinin formule ettiği, fakat genel havası bakımından geleneği gözeten bu ahlâkı 'eğreti' veya 'geçici' diye nitelemekle, aslında bilgi prosedüründe kuşku yoluyla çökerttiği yapının belli bir *ethos*a ait olduğunun ve bu *ethos* tarafından inşa edildiğinin az çok farkında gibidir. Descartes'ın zamanında dünyevî işler üzerinde hâlâ bir tasarrufu bulunan Kilise içerisinde Thomas Aquinas aracılığıyla Aristotelesçi gelenek tarafından felsefî bir şekilde formule edilen bu *ethos*, aynı zamanda akılsal hakikat standardlarının da toplumsal dayanağını oluşturmaktaydı. Descartes, bilgiye ilişkin bu standardlara saldırırken, aynı zamanda onların bağrından

[4] Descartes, *Selections*, ed. by Ralph M. Eaton, Charles Scribner's Sons, 1927, s. 20-4. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.

çıktığı *ethos*'a da gizli bir şekilde hücum etmekteydi. Fakat Descartes'ın büyük dehasının bilgi alanında gerçekleştirdiği büyük dönüşüme dayanaklık edebilecek kapsamlı bir ethik dönüşüm, onyedinci yüzyıl Fransa'sında, örneğin Hollanda ve İngiltere'deki kadar kuvvetli bir tabaka oluşturmayan tüccar ve zanaatkâr orta sınıfın yeni bir toplumsal örgütlenme biçimi ortaya koyabileceği şekilde gerçekleştirilememişti. Dolayısıyla Descartes'ın açmazı, herhangi bir toplumsal dayanağı olmaksızın, hâlâ hüküm süren geleneksel toplum yapıları içerisinde henüz varolmayan bir toplumun işlerini yürüteceği bilgi prosedurlerini adeta yoktan yaratmaktı.

Bu sıralarda aynı süreci tersinden yaşayan bir karakter daha ortalarda dolaşıyordu. Descartes'ın doğumundan yaklaşık on yıl sonra yayınlanan Cervantes'in eserinin Don Quijote adlı kahramanıydı bu.[5] İspanya ile Fransa'nın birbirine benzeyen dünyaları içerisinde iki şövalye dolaşıyordu. Biri artık kaybolmaya yüztutmuş bir *ethos*'un içerisinden yürürken, diğeri henüz varolmayan bir *ethos*'a doğru koşuyordu. Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de dikkat çektiği gibi, *Don Quijote* hakikate ilişkin temsil teorisinin sonunu imliyordu:

> ...çünkü işaretler (okunabilir) artık varlıklarla (görülebilir) benzerlik içinde değillerdir.[6]

Foucault'dan ödünç aldığımız terimlerle söylememize izin verilirse işaretler ile varlıklar arasındaki kayıp benzerlik şöyle bulunmaya zorlanıyordu: Don Quijote miras aldığı işaretleri varlıklara dikte ederken, Descartes icadettiklerini dikte ediyordu. Bu iki figür adeta aynı madalyonun iki yüzü gibiydiler. Birinin kimliğindeki 'eğretilik' ve 'geçicilik', ötekinin aitmiş gibi göründüğü nesnel toplumsal dünyanın 'eğreti'liği ve 'geçici'liği ile kolkola gidiyordu. Onlar, tıpkı "Giriş"te betimlenen *katastrophik* dünyada olduğu gibi, sözcükler ile şeyler arasındaki bağ koptuğunda dünyaya karşı alınması mümkün iki tavrı temsil ediyorlardı. Bu açıdan Descartes'ın icadına uymayan bir toplumun ahlâk normları ancak 'eğreti' ve 'geçici' olarak benimsenebilirdi; tıpkı sürekli kâr peşinde koşmaktan başka hiçbir yasa ve kural tanımayan ve bu anlamda asıl anarşistler olan burjuva müteşebbisle-

---

[5] Descartes 1596'da doğdu; Cervantes 1605'te *Don Quijote*'nin ilk bölümünü yayınladı. Don Quijote'yi baştan çıkaran Amadis de Gaule'ün (Galya'lı Amadis'in) serüvenlerinin Descartes'ın da en severek okuduğu eserler arasında olduğunu öğrendiğimizde hiç şaşırmamalıyız. bkz. Mehmet Karasan, "Felsefesi ve Hayatı", Descartes, R., *Metafizik Düşünceler* içinde, çev. M. Karasan, M.E.B. 1962, s. 4 ve 67.

[6] Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1994, s. 80.

rinin ve bu müteşebbislerin biçimlendirdiği hayatı model olarak alıp sanat ile hayat arasındaki kayıp bağıntıyı yeniden kurmayı amaçlayan avant-garde sanatçıların benimsediği tarzda.

Fakat, bu icadedilen bilgi prosedurlerini taşıyabilecek ve sürdürebilecek toplum tarzı şekillenmeye başladığında, *Cartesian* akıl kavramına uyan —kendisini kendisinde temellendiren— bir Ethik bu eğreti ahlâkın yerini alacaktır. Aslında Descartes'ın kariyerinde bu eğretiliğin düzeltilmesi çok uzun sürmez. 1637'de *Yöntem Üzerine Konuşma*'da taslağı çizilen 'eğreti' ahlâk, 4 Ağustos 1645 tarihli Descartes'tan Bohemia prensesi Elisabeth'e gönderilen bir mektupta farklı vurgularla formule edilir:

> İmdi, bana öyle geliyor ki, herkes, *Yöntem Üzerine Konuşma*'da söylediğim üç ahlâk kuralına ait olan üç şeye riayet ettiği takdirde, *başka yerden bir şey beklemeksizin, kendini kendinden memnun kılabilir*. Birincisi, hayatın her fırsatında, yapılması veya yapılmaması gerekeni bilmek için, her zaman elden geldiği kadar, *düşünceyi* kullanmaya çalışmaktır. İkincisi, *aklın öğütlediği* her şeyi ihtiras veya iştihalara kapılmaksızın yerine getirmek için, sağlam ve sabit bir karar sahibi olmaktır... Üçüncüsü, böylece elden geldiği kadar, *akla göre* hareket ederken, elde olmayan bütün nimetlere tamamıyla gücümüzün dışında şeyler gözüyle bakmak ve bu yolla, onları hiçbir zaman arzu etmemeye çalışmaktır.[7]

Yöntem Üzerine Konuşma'da ahlâk alanını pek dokunmadan bırakan *Cartesian* Akıl burada bu alana da sirayet etmiş görünür. Görülüyor ki, Descartes'ı 'yargılarında kararsız olmaya zorlayan' yeni akıl, el altından ahlâkî yargı ve eylemi de yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. El altından diyoruz, çünkü Descartes burada formule ettiği üç normu *Yöntem Üzerine Konuşm*'da formule edilenlerle aynı imiş gibi göstermeye çalışsa da, açıkça görünen o ki bunlar aynı değillerdir. Artık ahlâk alanında da 'eylemlerde kararsız kalmayıp elden geldiğince mutlu bir hayat sürmek' için kendisine belbağlanan gelenek bir tarafa bırakılıp, 'başka yerden bir şey beklemeksizin' kendi kendinden memnun kalınabilir. 'Dine sebatla bağlanma', 'ülkenin yasalarına ve göreneklerine itaat etme', 'en akıllıların kanılarına göre davranma' maksimleri her nasılsa sihirli bir şekilde yokedilmiş, bunların yerine anlamı pek seçilemeyen 'düşünceyi kullanmaya çalışma' buyruğu geçirilmiştir. Burada, 'en akıllılar'dan tekbiçimli 'akıl'a nasıl geçildiğini görmek hem kolay hem zordur. Kolaydır, çünkü 'en akıllıların kanıları' denen şey 'eğreti' ve 'geçici' ahlâkın bir parçasıydı ve bu kanılara, kuşkuya açık olsalar bile, 'kuşku götürmez*miş gibi*' riayet ediliyordu; ama

---

[7] Descartes, *Ahlâk Üzerine Mektuplar*, çev. Mehmet Karasan, M.E.B., 1992, s.29-31. İtalikler bana ait ve bd.

asıl önemlisi, bilen akıl, yukarıda belirttiğimiz gibi, içerisinde kendisini yurdunda hissedeceği bizzat kendi yaratımı olan ethik bir dayanağı öngerektiriyordu. Zordur, çünkü böyle bir ethik dayanağın Descartes'ın zamanında henüz eksiksiz bir şekilde mevcut olmadığını söyledik. O halde, yeni akıl, sonraları bu konuda Descartes'tan daha elverişli toplumsal ve politik koşullarda yaşayan Kant'ta açık bir şekilde ifadesini bulduğu gibi, ne olduğunun ve nasıl olacağının tamuygun bilgisine sahip olmaksızın içerisinde işgörebileceği ve kendisini yurdunda hissedebileceği yeni bir *ethos*'u (Aydınlanma idealini) vargücüyle yaratmaya çalış*malıdır*. Bu anlamda akıl, ilk formullendirmenin üçüncü maksiminde ifade edilen 'dünyanın düzenini değiştirmekten çok kendi arzularını değiştirmek'tense 'kendi arzularına göre dünyanın düzenini değiştirmek' noktasına varır. Descartes'ın ahlâk alanında çizdiği bu dönüşüm çemberi, ilk formullendirmenin ikinci maksimindeki 'kuşkulu olsalar bile kuşku götürmezmiş gibi riayet edilen kanılar'ın yerine, ikinci formullendirmenin ikinci maksiminde 'aklın öğütlediği şey'in ve üçüncü maksiminde 'akla göre davranma'nın geçirilmesiyle tamamlanır. Çünkü yeni akıl, hiçbir kanıyı kuşku götürmez bulmayıp, kendi maksimlerini kendisinden hareketle dikte edecektir. Fakat bu arada bilgide olsun ahlâkta olsun, kanıların güvenilirliğini garanti altına alan ve kanılara anlam veren tüm toplumsal bağlamlar buharlaş(tırıl)ıp havaya karış(tırıl)maktadır. Belki Marxism de dahil Descartes-sonrası felsefenin bir açmazı da, icadedilen bilgi standardlarını güvenceye alacak *ethos*'un bu standardların icadedildiği *zamana göre* hâlâ *gelecekte* ortaya çıkacak olmasıdır. Modern zaman şemasında Kojéve tarafından önceliği vurgulanan 'tasarı olarak gelecek' kavramlaştırmasında veya Lyotard'ın 'gelecek zamanın geçmişi olarak postmodern' tanımında ya da sürekli bir geleceğe erteleme olarak Derridacı *différance*'ta, yakından ve derinliğine bakıldığında, bu *Cartesian* açmazın izleri mutlaka görülecektir.

Descartes'ın moral kodunun ikinci formullendirilişinde ortaya çıkan önemli değişiklik, orta sınıfın iyice palazlandığı Hollanda'daki ve özellikle dünyanın o dönemdeki en büyük ticaret limanlarından biri olan Amsterdam'daki uzun süreli ikametin getirdiği tecrübelerden gelse gerektir. Fakat her şeye rağmen Descartes, öyle görünüyor ki, felsefesinin bütününde değerlendirildiğinde, *Felsefenin İlkeleri*'ne yazdığı "Önsöz"de taslağını çıkardığı bilimler sınıflamasına bağlı kalmıştır. Descartes, orada ahlâkı bilimlerin en yüksek noktasına taşır ve ancak bilgi ağacının diğer bölümlerini oluşturan bilimlerde mükemmelleştikten sonra ahlâkın en yüksek ve tam

bilgisine ulaşılabileceğini iddia eder.[8] Moral bilginin bu geleceğe ertelenmişliği bakımından, Descartes'ın düşüncesinde ahlâk aslında her iki formullendirmede de 'eğreti' kalır, fakat ikinci formullendirmede hemen bütün modern ahlâk felsefelerinde suyüzüne çıkacak temel noktalar açık ya da örtük bir şekilde sezdirilir.

Bir başka Amsterdam'lı filozof, Spinoza, Descartes'taki bu örtük sezgiye açık ve mükemmel ifadesini vermekte gecikmeyecek ve tamamen *Cartesian cogito*'ya dayanan bir akıl modeli etrafında ünlü *Ethika*'sını kaleme alacaktır. Spinoza'nın dehası, Descartes'taki açmazı açıkça görmesinde gizlidir. Herhangi bir *ethos*'a dayanmayan bir bilgi ilkesi icadetmenin mümkün olamayacağını ve mümkün olsa bile hakikat adına hiçbir şey ifade edemeyeceğini farkeden Spinoza, *Cartesian* bilgi ilkesinin dayandırılabileceği bir *ethos*'u tanımlamaya çalışır. Fakat *more geometrico* yazılan eser, daha başlangıçtan *cogito*'nun —aslında birinci-şahıs-bakışaçısı olan— öncesiz-sonrasız bakış anını önvarsaymakla, Descartes'ın bir kaç cümleyle geçiştirdiği bir girişimin kılıkırkyararcasına geliştirilmiş ve mükemmelleştirilmiş bir uyarlaması olmaktan öteye gitmez.[9]

Gelelim *cogito* uğrağına. Başlarken söylediğimiz gibi, Descartes'ın felsefesinde, onu tam bir geçiş dönemi filozofu kılan üç uğrak ayırdetmiştik: kuşku / postmodern; ahlâk / gelenek (veya modern perspektivden bakıldığında pre-modern); *cogito* / modern. Şimdi, *cogito*, Descartes'ta tam da modern uğrağı kuran ögedir. Çünkü *Cartesian* aklın ulaştığı bu ilk hakikat,

---

[8] bkz. Descartes, R., *Felsefenin İlkeleri*, s. 45.

[9] Descartes'ın açmazını ilk gören düşünürlerden bir başkası da Giambattista Vico-'dur (1668-1774). Vico, Descartes'ın bir kenara ittiği insanî işler dünyasına, *historia*'ya kesin bir dönüş yapar. Fakat *La Scienzia Nuova*'nın (*Yeni Bilim*) yazarı, Descartes'a bu anlamda karşı çıksa bile onunla aynı yöntemleri kullanarak, *Cartesian* kesin bilgi ilkesinin ve prosedurlerinin sadece uygulanma alanını değiştirir; onların asıl işlevini ve meşru kullanımını *phûsis*'te değil, *historia*'da bulur; *cogito*-'yu doğabilgisinden tarihbilgisine taşır. Bu itibarla, Vico'nun *anti-Cartesianism*'i, eğer Descartes'ın yöntemleri *historia*'daki meşru zeminlerine taşınırsa, hemen bir tür *Cartesianism*'e dönüşür. Dahası, ondokuzuncu yüzyıldan bugüne tarihselci felsefenin *Cartesian* bilim kavrayışına yönelttiği 'radikal' eleştirilerinde kendisinin önceli saydığı Vico'nun eseri ve bu eserde geliştirilen bilim kavrayışı, ne tuhaftır ki, miras alınmış *Cartesian* orijinlerden çıkar. Ve dolayısıyla Vico da hermeneutik felsefe de, Descartes ve modern doğabilimiyle aynı paradigmatik öncüllere sahiptirler. (Bu konuda bkz. Löwith, K., "Vico", çev. Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi* içinde, Ege Üniversitesi Edebiyat Fak.Yay., 1984, s. 177-189. Ayrıca hermeneutik felsefenin humanist gelenekteki köklerine yerleştirdiği Vico için bkz. Gadamer, H.G., *Truth and Method*, trans. Garret Barden & John Cumming, The Crossroad Publishing Co., 1984, s. 19-24.)

kendisinden çıkarsanacak bütün öteki hakikatlere de, kendisinden çıktığı kuşkuya da bir tasarı ve imkânlar dialektiği içerisinde bütünlük ve süreklilik kazandıran ilkedir. O, kuşkunun yarattığı imkânlardan hareketle tasarlanan gelecekteki tek hakikî bilimin kendisinden zorunlu olarak çıkarsanacağı eksendir. Kendi başına bizi boşlukta bırakacak olan kuşkuya da, kendisinden çıkarsayacağımız güvenilir bilgilere de anlam ve değer veren, *cogito*-'dur. Başka her şey, artık kendi doğal yerlerinde kendiliğinden-apaçık bir anlama sahip olmak yerine, düşünen öznenin bu ilk hakikatinin etrafında yeniden düzene sokulmalıdır. Yeniden tanımlanacak ve riayet edilecek bütün anlam ve değerler, kuşkunun sağladığı *tabula rasa* üzerine kazınan bu ilk emirden yola çıkarak, onun altına tutarlı bir şekilde tek tek hakkedilmelidir. Böylelikle geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kuran *cogito*, sonradan özne felsefelerinin başarı ve başarısızlıklarının tarihi olarak kabul edilecek modern felsefe geleneğinin tarihine ilk hareketini verir.

Fakat hakikatin tek kaynağı olarak belirlenen *cogito*, geriye kendi imkânlarıyla çözemeyeceği esaslı bir sorun bırakmıştır: Her şeyi kuşku yoluyla tahribettikten sonra geride kendisinden başka hakikatin kalmadığını gören 'düşünen özne', kendi dışındaki şeylere nasıl olup da hakikî bir varlık yükleyecek, içerisinde ikamet edebileceği bir dünyanın ve ilişkiye girebileceği diğer *cogito*'ların varlığını ve nesnel hakikatini nereden kazanacaktır? Descartes'ın düşüncesinde nihayet bu noktada Tanrı dolayımı işin içerisine girer ve aşılmaya çalışılan *katastroph*'a tam yeniden düşüleceği anda sistematik tutarlılık adına soruna müdahale eder. Bu an, *Cartesian* drama içerisinde, tam da antik tragedyada ulaşılan çözülmez çatışmayı çözmek için değil, ona son vermek için *deus ex machina*'nın birdenbire sahneye çıkıverdiği anı temsil eder. Descartes'ın radikal bir şekilde reddettiği geleneksel evrene ve topluma varlık ve düzen veren yaratıcı ve garantör bir Tanrı kavramına başvurmasında o kadar da şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü bu Tanrı artık geleneğin Tanrı'sı değil, sadece yerinden edilmiş veya bağlamından kopartılmış ve kendisine eklemlenebileceği uygun bir yer aranan bir 'parça'dır (*fragment*) sadece. Tanrı, artık, evreni yaratan, kuran, düzenleyen ve sürekli kılan Hristianlığın veya bütün faaliyeti kendisini temaşa etmekten ibaret olan Aristoteles'in Tanrı'sı değil, fakat bizzat *cogito*'nun kurup düzenleyeceği ve içerisinde kendisini seyredeceği bir evrenin hakikatini ister istemez temin etmek zorunda bırakılan bir aracıdır. Dolayısıyla *Cartesian* Tanrı kavrayışı da, *cogito*'nun giriştiği evren çapında öznelleştirme hareketinin kuşatması altında bir çıkış yolu gösteremeyecek kadar âciz ve soluk bir Tanrı imgesi verir. Geleneksel olarak ait olduğu yerden azledilen Tanrı, ancak anlam ve değerin öznelleştirilmesi teşebbüsü içerisinde faydalı olabile-

ceği bir göreve tayin edilmek suretiyle, büsbütün devredışı bırakılmaktan kurtulabilecektir. Düşünen özne, ilahî-olanın Babil'de yaşanan kavgada insanî-olana tattırdığı yenilginin intikamını almak üzeredir ve sonradan Nietzsche'nin vuracağı acımasız öldürücü darbeye ramak kalmıştır.

Katastroph'un Politikası

Bu noktada, Hegel, Heidegger, Gadamer gibi filozoflarla birlikte, modernitenin kapsamlı bir öznelleşme sürecini imlediği tezini teyid etmek ve en azından felsefede bu sürece ilk hareketi ve modeli sağlayanın Descartes (veya öyle dersek *Cartesian* metod) olduğunu saptamak durumundayız. *Cartesian* metodun bilgi öznesi modelinin profili, birbirini sistematik olarak bütünleyen (bir başka) üç uğrakta çizilebilir ve bilen öznenin işgördüğü bu uğraklar, felsefî ifadeleriyle hemen hemen aynı dönemlerde filizlenen politik bir dönüşümün uğrakları olarak da ifade bulurlar.

İlk uğrak, yukarıda da gördüğümüz gibi, modern-olanı an be an içeriden kemiren postmodernin yolunu açan 'kuşku' prosedurüdür ki, 1789'un devrimci ideolojisinde tüm politik değerlerin öznelleştirilmesinde politik yankısını bulacak bir arketip oluşturur. Nasıl ki felsefî üslûpta antikiteden kopuş, geleneği temsil eden hakikat standardlarının ve akılsal yapıların boş kanılar ve önyargılar olarak kuşku yoluyla yürürlükten kaldırılmasında ve bunların elimine edilmesi sayesinde geleneğin bilgi tablosunun *boş bir levha* haline getirilmesinde cisimleşiyorsa; aynı şekilde politik üslûpta Devrim yoluyla *ancien régime*'den kopuş da, geleneğin toplumsal ve politik kurumlarının yıkılmasında ve kendisinden yeni bir örgütlenme tarzının çıkarsanacağı politik açıdan 'yansız' (*neutral*) bir *doğa durumu*'nun tasarlanmasında gerçekleştirilir. *İkinci uğrak* ta, temelden çökertilen bilimsel ve felsefî bilgi yapısını yeniden inşa edecek ve ilk uğraktaki kuşkuyu da iptal edecek dayanak noktası arayışında ortaya çıkan *cogito*, tüm girişimi üstlenecek olanın yalnızca kendi kesinliklerinden hareket eden *birey* ya da *bireysel özne* olarak koyulur, ki buradan eylemlerinin tek faili ve sorumlusu olarak modern politik özneye geçiş hiç de zor değildir. *Üçüncü uğrak*, kendisini kendisinden hareketle kavrayan öznenin mutlak kesinliği üzerinde tam bilgi *sistem* inin inşa edilmesidir. Descartes'ta 'sistem' sözü geçmemekle birlikte, pek yakında Leibniz bunu kullanacaktır. Göreceğimiz gibi, Estetik denen disiplin, uzaktan da olsa Leibniz'in küçümsenmeyecek katkılarıyla *Sistem*'e entegre edilecektir. *Cartesian* bilgi projesinin bu son uğra-

ğını oluşturan *radikal konstruktivism* ögesi, felsefî açıdan evrenin, politik açıdan toplumun kuruluşunu *(construction)* haber verir.[10]

Cartesian metodun bu üç adımı —*boş levha, tek kesin ve mutlak ilke olarak özne* ve *radikal konstruktivism* —, kendisinden sonraki hemen her felsefenin sistematik başarı ya da başarısızlığını sınayacağı bir dansın temel figürlerini çizer. İster felsefî ister politik isterse estetik açıdan bakılsın, modern denen her proje, bu ritmik hareketi tekrarlayacaktır. Fakat bu projenin gerek tasarlayıcıları gerekse uygulayıcıları, daha Descartes'taki ilk felsefî ifadesinde gördüğümüz gibi her adımda tökezlemeden edemezler.

Luc Ferry'e göre,[11] *Cartesianism*'in kurumlaştırdığı veya en azından tematize ettiği alabora edilmiş düşünme biçimlerince yaratılan problemin yüreğine varmak için, ilkin şunu kavramalıyız: felsefî anlamında kadîm düşünceyi ve politik anlamında *ancien régime*'i imleyen 'kadîmler'in dünyasında, insanlar için değerlerin geçerliliğini tesis eden ve böylelikle insanlar arasında mümkün bir *iletişim* uzamı kuran bir *geleneksel kosmik düzen* var iken; Descartes ile birlikte, başkalarınca da paylaşılacak değerleri *münhasıran tek bir bireysel öznenin kendisinden* hareketle tesis etmenin nasıl mümkün olacağı problemi başgösterir. Gördüğümüz gibi, Tanrı'nın müdahalesi düşüncesi, bu probleme hakikî bir çözüm oluşturmaz, çünkü bu müdahale öznenin kendisi hakkındaki düşünümünün dolayımından geçmekte ve dolayısıyla özneye bağımlı kalmaktadır. Ferry, problemin bir başka formulünü de verir: Değerlerin öznelliğe radikal 'içkinlik'i *(immanence)* içerisinde, hem kendimiz hem de başkaları için onların 'aşkınlık'ını *(transcendence)* tesis etmek nasıl mümkündür?

Bu problem, modern politik felsefeye musallat olan iktidarın meşruiyeti problemiyle elele gider. Ferry'e göre, karşıdevrimciler bu problemi devrimcilerden daha seçik bir biçimde görmüşlerdir. Özellikle *Jacobin* ideolojide çarpıcı bir tarzda ifade bulan modern politikanın özünü oluşturan şey, 'politik humanism' diye adlandırılabilecek hareketin meydanokuyucu saldırısıdır. Bu hareketin anlamı, iktidarın meşruiyetinden başlayarak tüm politik değerlerimizi, ilahî veya doğal bir temele gönderim yapan gelenek üzerinde değil, tek başına insan üzerinde tesis etme girişiminden çıkar.

Fransız devrimine karşı monarşiyi ve kilise otoritesini savunan *Legitimist*'lerin önderlerinden Vikont Louis-Gabriel-Ambroise Bonald, *La Legislation primitive* (*İlkel Yasama*; Paris: Le Clère, 1802) başlıklı eserinde,

---

[10] bkz. Ferry, Luc, *a.g.e.*, s. 15-8.

[11] bkz. Ferry, Luc, *a.g.e.*, s. 15 vd.

Fransız Devrimi'ni bir '*katastroph*' olarak takdim etmektedir. Bir 'kanlı felâket' dediği bu olayın nedenlerini soruşturan Bonald şöyle yazar:

> Bu zamana kadar, Hristianlar, *iktidarın Tanrı'dan geldiğini* ve dolayısıyla iktidarı kullanan insanın tikel iyiliği her ne olursa olsun, iktidara daima saygı gösterilmesi gerektiğini okutmuşlardı...: iktidarı kullanan insanın görülebilir bir şekilde ilahîlikten kaynaklanan bir düzen tarafından tayin edilmesi anlamında değil, fakat Tanrı'nın yaratıcısı olduğu toplumsal düzenin doğal ve temel yasalarını takibederek kurulduğu için, iktidar meşrudur.

Fakat Bonald'a göre onbeşinci yüzyılda Luther ve Calvin'i haber veren

> *Wiclef, iktidarda yalnızca insanı gördü*; o, gücün, hatta politik iktidarın ancak onu kullanan insanın kendisi iyi ise iyi olduğunu ve inayete mazhar olmuşsa güçsüz bir kadının sefih bir prensten daha fazla yönetme hakkına sahibolduğunu ileri sürdü. Buradan, mecburî sonuçlar gibi, Thomas Hobbes'un ve Locke'un uzlaşımsal ve koşullu iktidar öğretileri, Jean-Jacques Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*, Jurieu'nün halk egemenliği vbg. çıktı. İktidar yalnızca insandan geliyordu: iktidar, meşru olmak için, insanlar tarafından empoze edilen belli koşullara veya insanlar arasında yapılan belli uzlaşmalara riayet ederek kurulmalı ve kullanılmalıydı, öyle ki [bu koşulların veya uzlaşmaların] ihlâl[i] durumunda, iktidar, insanların zoru yoluyla insanlara geri verilebilsin.[12]

Hemen hemen aynı dönemlerde, Fransa'daki Devrim'i İngiltere'den dehşetle izleyen Edmund Burke, *Reflections on French Revolution*'da (*Fransız Devrimi Üzerine Düşünceler*; 1790), değişen iktidarın yeni bir 'yüce' kavrayışını şekillendirmeye başladığını sezmişti. Nasıl ki Bonald'a göre Devrim iktidarın meşruiyeti açısından bir sapmayı imliyorsa, aynı şekilde Burke'e göre 'sahici yüce'den de (*the authentic sublime*)—ki bu 'sahici yüce', Burke'ün düşüncesinde, politik iktidarın temel bir karakteristiğidir— bir kopuşa işaret ediyordu. Daha M.S. birinci yüzyılda Grek yazar Longinos'un *Peri Hupsous* (*On the Sublime /Yüce Üzerine)* adlı eserinde tanımlandığı şekliyle politik hayat ile sıkı bir bağlantısı olan 'yüce' kavramı, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beatiful*'un (*'Yüce' ve 'Güzel' İdelerimizin Orijini Hakkında Felsefî Bir Araştırma*; 1757) yazarı Burke için, bizi savunmasız bırakan ve bu yüzden acı verici olan, fakat bize yönelik tehdidi hep belli bir mesafede kalan bir şeye gönderiyordu. Bu Burkeçü anlamında sahici yüceyle girdiğimiz ilişkiden çıkan deneyimin merkezinde, tıpkı tek tek bireylerin bir bütün olarak devlet ile girdiği ilişki deneyiminde olduğu gibi, insanî sınırlılık veya sonlulukla karşılaşmanın farkındalığı yer almaktaydı. Oysa Burke'e göre, Fransa'daki olaylarla birlikte, bütünüyle yeni, sahte ve çarpık, fakat gelecekteki politi-

---

12 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s.16. Köşeli parantezler bana ait.

kanın bir alâmet-i fârikası olacak bir yüce taslağı çıkmaktadır. Burada radikal olarak yeni olan, yücenin 'insanîleşmesi'dir. Bu deyiş, daha sonra ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl sanat ve edebiyatındaki belli eğilimlerde ortaya çıktığı tarzda yüceyi karakterize etmek için kullanılmıştır. Stephen K. White'ın belirttiği gibi,

> Bu anlamda insanîleşme, yüce deneyiminin nesnesinin gitgide insan öznelliğinin olağanüstü maharetleriyle birleştirilmesi anlamına gelir —örneğin Romantiklerin gözünde dehanın veya izleyicilerinde şok yaratmayı amaçlayan avant-garde sanatçının maharetleri. Artık bizzat insanların kendileri, önceden sonsuz, Tanrı veya kader denen şeyin yerini alan bir *insanî sonsuzluk* türü *meydana getirirler.*[13]

Devrim sonrası muhteşem politik ve toplumsal seremonilerde cisimleştiği şekliyle bu insanî 'sahte' *(false)* yüce[14], Burke'e göre yeni bir tiranlık türünü ortaya çıkarır ve geleneksel toplumun vakarıyla bağdaşmaz. Bonald'ın ve Burke'ün düşüncelerinde aynı sapmaya işaret eden yeni bir kavram şekillenir: insan. İlk kez Burke'te ifade bulan ve daha sonra ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl estetik teorilerinde yankılanan bu 'yücenin insanîleşmesi' süreci,[15] Bonald'ın düşüncesindeki iktidarın insanîleşmesi süreciyle içiçe örülmüştür. Fakat bu iki süreç, aslında gördüğümüz gibi *Cartesianism* tarafından temellendirilen bilginin ve ethik-olanın insanîleştirilmesi ve öznelleştirilmesi projesinin yan-ürünleridir ve bu projeyle aynı olguya işaret ederler: geleneksel toplumsal gerçeklikten düşmanca bir kopuş.

Bonald'da ve Burke'te görüldüğü şekliyle, insanı, toplumsal yapının kilittaşı kılan politik humanism, Luc Ferry'e göre, *Cartesianism* ile aynı üçlü şemayı sunar:[16]

1. İlkin, kuşku yoluyla geçmişin önyargılarının silinmesi suretiyle kazanılan boş levha, *jus naturae (doğal hukuk)* teorisyenlerinin 'doğa durumu' diye adlandırdıkları şeye tekabül eder. Bu 'doğa durumu', iktidarın meşruiyeti konusundaki bütün geleneksel kavrayışları bir kalemde silen politik olarak güvenilir bir sıfır derecesi oluşturur. Fakat aslında insanın kurgusal bir hipotez olan bu durum içerisinde sürekli kaldığını düşünmek,

---

[13] White, Stephen K., "Burke On Politics, Aesthetics, and the Dangers of Modernity", *Political Theory*, vol.21, No.3, August 1993, s.520.

[14] Stephen K. White'a göre, Burke bu 'sahte' (*false*) terimini kullanmaz, fakat bu terimin yabancı kalmayacağı bir kavramlaştırma geliştirir.

[15] Burke, henüz 'estetik' terimini kullanmaz. Bu terim İngiltere'de 1800'ler civarında kullanılacaktır.

[16] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s.17-8.

Cartesian kuşku durumunda sürekli kalmak kadar boş ve imkânsızdır, hatta tehlikelidir. Onun aşılması gerekir. 2. Descartes'ta kuşku veya boş levha anının aşılmasını olanaklı kılan *cogito*'ya başvuru, Hobbes ve Rousseau'da kendini belirleme yeterliği taşıyan *özgür politik özne*nin icadedilmesine doğru açılım kazanır. Tıpkı Descartes'ta *cogito*'nun öznesinin bütün bilimler sistemini ta en baştan kuracak fail olması gibi, özgür politik özne de tüm toplumsal ve politik yapıyı yeniden inşa edecek olan asıl faildir. 3. Nihayet *Cartesian* bilimler tarafından gerçekleştirilecek evrenin inşası (*construction*), özgür bireyler denen tek tek atomlar üzerinde kurulacak toplumsal binanın inşasına modelini verir. Fakat bu atomik bireyci temellendirme modelinden kollektiv toplumsal hayata yapılacak geçiş, tıpkı Descartes'taki *cogito* 'dan dış dünyanın varlığına geçiş gibi problematiktir. Fakat bütün problemleri, Descartes gibi evren hakkında tümel bir hakikat ölçütü icadetmek değil de, tikel bir toplumu biçimlendirmek olan —ve bu anlamda Descartes'tan daha şanslı olan— Fransız devrimcileri, İnsan Hakları Bildirgesi'nden bireylerin topluma karşı ödevleri olduğu düşüncesini dışarı atıp, onların yalnızca haklara sahip olduklarını îlan ettiler; başkalarına karşı ödevler ise, başkalarının aynı haklıçıkarımla sahip oldukları hakların yalnızca simetrik olarak zıtlı kabul edildi; böylece Devrim, politik alanda insanın icadından doğan, birey ile toplum arasındaki boşluğu kapatmış ve yeni bir politik mantığı temellendirmiş sayıldı.[17]

Aslında bu, Descartes'taki samimî teorik girişimle problemi çözmeye çalışmaktan ziyade, onu görmezden gelmenin bir yolu gibi görünür. *Cartesian* da olsa bir Tanrı tasarımı büsbütün kaybolur. Devrim kendi evlatlarını yemeye başlamadan önce atalarını mideye indirmiş görünür. Nitekim Descartes, kendi radikal prosedürünün saf felsefe meselelerinin dışına genişletilmesini arzulamayıp, Tocqueville'in ifadesiyle 'politikanın değil felsefenin meselelerini insanın kendi başına yargılaması[nda kullanılması] gerektiğini îlan ettiği'[18] nde, kendi düşüncesinde suistimale açık bir yön bulunduğunu öngörmüş ve itiraf etmiştir. Fakat sadece Descartes'ın değil, temellük edeceği her filozofun düşüncesinden kendisine pay çıkarmakla bu suistimali bir erdeme dönüştürecek olan modern liberal demokrasi politikasının en ateşli savunucularından Tocqueville'in gözünde, bu erdemin itibarı bütünüyle Descartes'a teslim edilmelidir. Çünkü 'kabul edilen formuller'i yürürlükten kaldıran, 'gelenekler imparatorluğu'nu yıkan ve 'efendinin otoritesi'ni tahtından indiren ilk kişi, başka herkesten önce

---

[17] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 18.

[18] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 18.

Descartes'tır; öyle ki Descartes'ın metodu, 'topluma nüfuz eden okullardan yayılacak' ve yalnızca Fransa'ya özgü değil, genelde 'demokratik' olan 'ortak akıl normu haline gelecek'tir.[19]

Estetik'in *Cartesian* Babaları

Tocqueville'in sözünü ettiği okullardan biri de, Almanya'da *Cartesian* temelli akılcı *(rationalist)* bir çizgiye oturan Leibniz-Wolff okuluydu ve Estetik'in isim babası Alexander Gottlieb Baumgarten bu okulun bir öğrencisi ve takipçisiydi. Estetik, başlangıçta, tam da Avrupa çapında bir toplumsal ve felsefî dönüşümü ifade eden *Cartesian* bir bağlam içerisinde doğdu ve bu bakımdan daha sonra öncülüğünü üstleneceği modern projenin sadece bir parçasını oluşturuyordu. Böyle bakıldığında, estetik, orijinleri kadîm düşünceye kadar geri götürülebilecek bir felsefî düşünme türü değildir. Artık *Poetika* denen şeyden bütünüyle farklı ve yeni bir teorik girişimle karşı karşıyayız. Baumgarten'ın Latin dilinde yazılmış altıyüz sayfalık *Aesthetica*'sı ile başlayan bu teorik girişim, Descartes'ın hakikatin yüreği kıldığı öznelleştirme hareketinin en önemli halkasını oluşturur. Çünkü geleneksel dünya ile girişilen mücadelenin en şiddetli çarpışmaları, öznenin en öznel yönlerini (sözgelimi duyarlık ve beğeni) cepheye sürdüğü Estetik'in arenasında gerçekleşecektir.

Descartes'ın duyu bilgisi hakkındaki kuşkuları ve dolayısıyla öznenin duyusal yönlerine kayıtsızlığı gözönünde bulundurulduğunda, Estetik'in *Cartesian* bir 'matris'ten doğmuş olabileceği, ilk bakışta akla uygun görünmez. Dahası, Estetik, neden sözgelimi Bonald'ın Fransa'sında veya Burke'ün İngiltere'sinde değil de, hâlâ feodal bir yönetim altında yaşayan Baumgarten'ın Almanya'sında boygösterdi ki? İçine doğduğunu iddia ettiğimiz teorik ve politik atmosferlerde, Estetik ilk bakışta bir hilkat garibesi gibi görünmüyor mu? Bu açıkça zamansız ve yersiz bir doğum değil mi? Cevabımız 'Hayır'dır, hem de sözcüğün her iki anlamında. Estetik tam yerinde ve zamanında, tamuygun koşullarda ve bağlamda ortaya çıkmıştır ve modern zamanların başlangıcını gösteren en kesin işarettir.

Önce Estetik'in *Cartesian* bir disiplin olarak ortaya çıktığı iddiasına yönelik kuşkulara cevap vermeye çalışalım. Baumgarten'ın hem *Meditationes*'te hem de *Aesthetica*'da sunduğu girişim, açıkça *Cartesian* düşünce tarafından (özellikle Leibniz aracılığıyla) zikredilen, fakat bilimler sistemindeki

---

[19] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s.18.

herhangi bir bilim tarafından ele alınmayan bir açıklık (*clarity)* türünü araştırmayı amaçlıyordu. Descartes'ın orijinal açıklık ve seçiklik tartışmasını 'açıklık'ı derecelendirerek daha kesin ve tam bir formule indirgemeye çalışan Leibniz, iki açıklık türü arasında ayrım yapmıştı: 'içlemsel açıklık' (*intensive clarity)* ve 'kaplamsal açıklık' (*extensive clarity).*[20]

Bu ayrıma göre, doğabilimleri, karmaşıklığın basit kurucu ögelerine indirgenmesi demek olan *Cartesian* 'içlemsel açıklık' talebederken; sanat da dahil, duyusal tikellik dünyasını konu alan herhangi bir söylem, tikel olanı en ince ayrımlarına ayrıştırmayı olanaklı kılan 'kaplamsal açıklık' talebetmekteydi.[21] Leibniz'e göre karmaşıklardan basitlere doğru gitmemizi gerektiren hakikat araştırması içerisinde bilim adamı, yalnızca tek bir karakteristiği irdeleyip onu basit ögelerine ayrıştırmakla elde edilen *içlemsel açıklık*'ı amaçlarken; Baumgarten'ın *Meditationes*'inde ifade edildiği şekliyle, estetikçi veya sanatçı, bir tasarımın karakteristiklerinin mümkün en tam sayımı anlamına gelen, tasarımların *kaplamsal açıklık*'ı peşinde koşar. *Aesthetica*'daki ünlü bir formulün deyişiyle, estetikçi, 'bireyin mümkün olan en belirlenimli belirlenimi'ni arar.[22]

Baumgarten'ın girişiminin nasıl olup da bir *Cartesian* çerçeve içerisine yerleştirilebileceğini daha iyi anlamak için, Leibniz'in *Meditationes de veritate, cognitione et ideia (Hakikat, Bilgi ve İdeler Üzerine Düşünceler)* adlı eserinde Descartes'ın açıklık ve seçiklik kavramlarını nasıl formule ettiğine yakından bakmak faydalı olur. Burada Leibniz, açık tasarımlar ile seçik tasarımları birbirinden ayırır. Açık tasarımlar, bir şeyin karakteristiklerinin sayılmasından çıkar, örneğin bir masa kırmızıdır, dörtköşedir, büyüktür, vbg. Bu açıklık türü, 'kaplamsal açıklık' denen şeydir. Kaplamsal açıklık, tümel özdeşlikler ve ayrımlar arayan bilimsel etkinliğe özgü değildir; tersine bireysel olanı bireysel olduğu şekliyle başkalarından ayıran karakteristiklerin bir dökümünü verir. Bu döküm ne kadar ayrıntısıyla işlenirse, bireysel olan, duyusal zenginliği ve çeşitliliği içerisinde o kadar eksiksiz kavranır. Leibniz'e göre seçik bir tasarım ise tamamen ters bir prosedure tâbidir. Seçik tasarım,dışsal duyusal özgülüklerin dökümünü çıkarmayı amaçlamayan; çeşitli karakteristikleri ayırdıktan sonra, özsel olmayan özellikleri soyutlama yoluyla bir kenara atıp, genel kavramları (tür ve

---

[20] bkz. McCormick, Peter J., *Modernity, Aesthetics and the Bounds of Art*, Cornel University Press, 1990, s. 45.

[21] bkz. Bowie, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, 1990, s. 5.

[22] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 73.

cins) biçimlendirmek niyetiyle ortak noktaları ve temel ayrımları seçen bilimsel bilgiye özgü içlemsel açıklık ile ilişkilidir.[23]

Fakat Leibniz / Wolff metafiziği, kuşkusuz, hakikat sorunlarına ilişkin olarak düşünülür dünya karşısında duyulur-dünyanın Platonik bir değersizleştirilmesini öngörür. İlk bakışta, bu metafizikten hareket ederek, duyusal dünyanın yeni bir felsefî disiplinin konusu olarak nasıl olup da bir hakikat payı taşıyabileceğini görmek güçtür. Öyle ki Luc Ferry'nin de belirttiği gibi,[24] kesin konuşursak, Leibniz'in evreni, insanî hayalgücünün dışında hiçbir varoluşa sahip değildir ve *Aesthetica* 'nın konusunu oluşturan *beden*'in bu evrende hiçbir real birliği yoktur. Aklın bir varlığı veya daha ziyade hayalgücünün bir varlığı, fakat her halükârda insan zihnine tâbi bir varlık olarak, bir *phenomenon* olarak *beden*'in birliği bizim algımızdan çıkar. Burada ayrıntısına girilemeyecek sebeplerden dolayı, Leibniz, 'duyusal-olan'ı yalnızca 'bulanık düşünülür-olan' şeklinde formule ediyor ve bir tasarımın nesnelliğini, tasarımın maddî dışsal bir kendinde-şey ile bağıntısından çıkarsamayı reddediyordu. Sonradan Kant için de sözkonusu olacağı gibi, Leibniz'in problemi, bilimsel nesnelliğin tamamen öznel kaypak algılardan ayırdedilmesini mümkün kılan bir ölçütü öznenin tasarımları içerisinde bulmaktan ibaretti. Buna göre, duyusal dünya —görünüşte insana dışsal olarak uzay ve zaman içerisinde duyular tarafından algılanan maddî dünya—, ancak ve ancak düşünülür-olanın düzeyinde akıl tarafından kavranabilecek, bulanık da olsa *sistematik bir düzen* sergilediği ölçüde, hakikate uygun bir gerçekliğe sahip olur. Klasik ilişki tersine çevrilmiş; akıl, kendisinin ikamet edeceği duyusal ve maddî bir gerçekliğe ihtiyaç duyarken, duyusal-olan münhasıran akıl içerisinde ikamet etmeye başlamıştır. *Cartesian* gelenek içerisinde, çok sık ortaya çıkan düş ile gerçeklik ayrımı problemi, bu ilişkinin tersine çevrilmesinden çıkar; çünkü akıl, kendisini içerisinde sı-

---

[23] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 73-4. Descartes'ın icadettiği, Leibniz'in belirginleştirdiği ve Baumgarten'ın geliştirdiği bu ayrım itibarıyla, Estetik, sonradan modern doğabilimleri karşısında kendilerine bu bilimlerinkine indirgenemez bir temel arayışıyla ortaya çıkacak olan insanbilimleri veya Tinbilimleri denen şeyin bir prototipini verir. Bu iddia, kendi hermeneutik okumasını dayandırdığı humanistik bir geleneğin orijininde Estetik'in terimlerini gören Hans Georg Gadamer'in *Truth and Method* (trans. Garret Barden & John Cumming, The Crossroad Publishing Co., 1984) adlı eserinde ayrıntısıyla işlenir. Fakat görmekte olduğumuz ve göreceğimiz gibi, doğabilimleri kadar Estetik de *Cartesian* temeller olmaksızın olamazdı.

[24] *Aesthetica*'nın Leibnizci öntemelleri hakkında Ferry'nin adı geçen eserinden yararlandık. bkz. s. 62-6.

nayacağı nesnel bir temelden bir *katastroph* aracılığıyla kopartılmış bir halde, o temeli *kendisi koymaya* ve *kendisi olarak koymaya* kalkışmıştır.

Leibniz'de göründüğü şekliyle, akıl-duyu ilişkisi, insan-dış dünya ilişkisi yerine, Tanrı-evren ilişkisi modeline göre işler. Dünya insanın dışındadır, fakat evren Tanrı'nın zihninde bulunur. Dolayısıyla insan aklı, duyusal şeyleri, Tanrı'nın bütünsel akılsal bakışaçısından görünen bağıntılar içerisinde kavrayabildiği ölçüde hakikate yaklaşır. Leibniz'in dediği gibi,

> Bilimlerin nesneleri konusunda hakikî ölçüt, fenomenlerin irtibatıdır, yani farklı yerlerde ve farklı zamanlarda vuku bulan şeylerin bağıntısıdır.[25] Dışımızdaki duyusal şeyler hakkmdaki olgu hakikatlerini garanti altına alan fenomenlerin irtibatı, akıl hakikatleri aracılığıyla doğrulanır, tıpkı optik biliminin bize verdiği görünüşlerin geometri aracılığıyla açık hale gelmesi gibi.[26]

Leibniz'in bu metni, *Aesthetica*'dan ondört yıl sonra yayınlanan ve bugüne kadar önemi Estetik'inkiyle atbaşı giden yeni bir terminolojiyi sahneye çıkaran ilk *Phenomenology*'nin embriosudur. Baumgarten ile aynı ekolden gelen J. H. Lambert'in 1764 tarihli ilk *Phenomenology*'si, tıpkı ilk *Aesthetica* gibi, özgül bir duyusallık teorisini temsil eder. Duyusal veya fenomenal dünyaya ilişkin teoriler olarak *Aesthetica*'nın ve *Phenomenology*'nin ondört yıl arayla aynı entellektual atmosfer içerisinde peşpeşe yayınlanmaları rastlantı değildir. Bu iki eser, *Cartesian* temelli Aydınlanma humanisminin felsefede vardığı noktanın en kesin işaretleridir. Kuşkusuz ilk kez bu noktada sonlu bilginin bakışaçısı —tamamen insanî, dolayısıyla duyu-temelli bilginin bakışaçısı— kendi adına hesaba katılmaktadır. Lambert, isim babası olduğu yeni disipline bu yönde iki görev yükler: 1) Fenomenoloji, tıpkı genelleştirme amacı taşıyan *optik* bilimi gibi, 'görünüşleri biriktirip kaydetmeli', yani duyuların bize gösterdiği çoğu kez yanıltıcı fenomenlerin gerisinde yatan hakikati araştırmalıdır. Örneğin, biz astronomi sayesinde gezegenlerin gerçek hareketini onların görünüşteki hareketinden çıkarsamayı ya da ışık ışınlarının bir sıvı içerisinde kırılmasına kanmamayı öğreniriz. 2) Yine duyusal görünüşlerden hakikî olana, fenomenlerden gerçekliğe uzanan mesafe bir kez katedildi mi, fenomenolojiyi tersine de işletebiliriz. Tıpkı perspektiv denen olguda olduğu gibi, hakikatten görünüşe geçebilir ve özellikle sanatta bir gerçeklik görüntüsü yaratabiliriz.[27] Bu anlamda *Phenomenology* de, tıpkı *Aesthetica* gibi, maruz kalınan '*katastroph*'un birbirinden kopardığı duyusal fenomen ile

---

[25] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 63.

[26] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 64.

[27] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 62.

onun hakikati arasındaki belirsiz anlamlı bağıntıları *sistematik bir tutarlılık* içerisinde anlama çağrısıdır; anlam ve değer kaybına uğramış evreni *cogito*'nun dolayımıyla *sistematize etme* projesinin bir parçasıdır.

Lambert'in *Phenomenology*'sinin Leibniz'in metniyle bağıntıları açıktır: Eğer görünüş akılda temellenmiyor ve duyu nesneleri aralarında sağlam bir bağıntı sergilemiyorsa, örneğin düşlerde olduğu gibi salt görünüşle veya yanılsamayla *(illusion)* ilgileniyoruz demektir. Fakat duyusal tasarımlar arasında 'akılsal' bir bağıntı yasası bulur da onları sağlam bir temel üzerinde kavrayabilirsek, artık salt görünüşlerle değil, fenomenlerle, yani duyusal olarak bulanık bir biçimde algılanmakla birlikte, *kendinde* olan ya da Tanrı'nın bütünüyle *intelligible* bakışaçısından görünen bir gerçekliğin görüntüleriyle karşı karşıyayızdır. İşte ilk fenomenoloji, Leibniz'in metninde sezdirilen bu îmadan doğar.[28]

Bu ilk fenomenoloji temellendirmesinde, hakikî bilginin kriterleri, bizzat bilfiil *teleolojik* bir düzen sergileyen dışsal evrenin *varlık*'ının özyapısından değil, *teleoloji*'ye kayıtsız kalan bir öznenin kayıp düzeni arayışında *kendi içerisinde* deneyimlediği psikolojik düş ile gerçeklik ayrımından çıkar. C. Wolff'un *Ontology*'si bu kriterler konusunda açıktır:

> Açıkça görünüyor ki, hakikat, *düzen*'den dolayı düşlerden farklıdır; çünkü böyle bir *düzen* düşlerde bulunamaz; öyle ki düşlerde, hiçkimse, deneyime dayanarak, şeylerin birarada olmasının ve birbirlerine bağlı kalmasının sebebini ve şeylerin özelleşmesinin riayet edeceği bir sebebi gösteremez. Bu yüzden hakikat, şeylerin özelleşmelerinin *düzen*inden başka bir şey değildir.[29]

Kendi başına ürettiği antinomilerin doğruluk değerini ve anlamını ölçebileceği standardları güvence altına alıp koruyan bir dünyayı kendi elleriyle tahribeden modern bilinç paradokslarla doludur ve Ferry'e göre bu noktada yeni bir paradoksla karşılaşırız. Duyusal-olanı neredeyse bir yokluk statüsüne indirgeyen bu mantıkçı nesnellik teorisi, konusuz bıraktığı Estetik için son derece önemli temalardan birini verir: Aslında sanat eseri, pek çok bakımdan, 'sağlam bir şekilde düzene sokulmuş' bir düştür yalnızca. Ayrıca Leibniz, kendi nesnellik ölçütünün akıl tarafından kavranan düzenli bir gerçeklik ile hayalgücünün ürünleri arasında mutlak bir ayrım çizgisi çizmeye izin vermediğinin pekâlâ farkındadır. Bir hipotez olarak, bütünüyle *tutarlı* ve sağlam bir şekilde *düzenlenmiş* düşlerin varolduğunu varsaymamızı engelleyen hiçbir şey yoktur. Böyle bir durumda, Leibniz'e göre bu düşler bizzat gerçeklik olurlar:

---

[28] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 64.

[29] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 64.

> Şu da doğrudur ki, fenomenler sağlam bir şekilde bağıntılı oldukları sürece, onları düşler diye adlandırmamız veya adlandırmamamız hiç önemli değildir.[30]

Özneye dışsal bir duyusal dünya anlayışından *Cartesian* kopuşun Leibniz'de ulaştığı boyut, pek de Freud'u beklememizi gerektirmeyecek türdendir. Hakikat, sağlam ve tutarlı bir şekilde bağıntılanmış fenomenlerin bilgisi olsun da, düş olsun gerçek olsun hiç farketmez.

Leibniz'e göre, 'her şeyi gören' Tanrı'nın bilgisiyle karşılaştırıldığında, insanî bilgi şüphesiz sınırlıdır ve bu, duyuların bizden gizlediği akılsal düzenin açık ve seçik bilgisine ulaşacak şekilde hiçbir zaman duyusallıktan kurtulamayacağımız anlamına da gelir. İnsanî özne, aslında daha başlangıçta, yüzçevirdiği bir Tanrı'nın sağladığı kadar birlikli ve bütünlüklü bir dünya tablosunun temeline kendisini yerleştiremeyeceğini açıkça farketmiştir. İnsan, gerek dış dünyanın gerekse komunal dünyanın çokçeşitliliğine tamuygun bir *harmonia* veren Tanrı ile kıyaslandığında, son derece soluk bir imgedir. Ne var ki Tanrı'nın oyuncağı olmak yerine tanrısal olmayı nihaî olarak *tercih eden* modern bilinç, sınırlılığını itiraf etmek zorunda kalsa da, hak iddia ettiği tanrısallık tercihinin sıkı bir takipçisi olmaktan bir an bile vazgeçmez. Bir anlamda estetik, göreceğimiz gibi, bu itirafın o tercihi çürütemediği iddiasını meşrulaştırmak üzere de çıkagelir.

Ferry'nin formule ettiği şekliyle itiraf şöyledir:

> Bizler duyusallıkla donatılmış varlıklar olduğumuz için, dünyanın düşünülür düzeninin bir başka [yani tanrısal] algılanışı için sine qua non koşul olan, var olanın bütünlüğünü seyretmenin mümkün olacağı bakış açısına ulaşamayız.[31]

Leibniz'in bu insanî sonluluğu ve eksikliği estetik metaforlarla ifade etmesi oldukça manidârdır:

> Çok güzel bir resmi ele alalım. Onu küçük bir kısmı dışında tamamen kapatalım: *tercihe* dayanmayan, sanat olmayan karmakarışık bir renk anaforu dışında... orada ne göreceğiz? Ama... uygun bir perspektiv merkezinden bütün resme baktığımızda, tesadüf eseri kanavaya uygulanmış görünen şeyin sanatçı için en yüksek bir sanatın eseri olduğunu anlayacağız.[32]

Bu analojiye göre, insan, dünyanın bütününü değil, yalnızca küçük bir parçasını seyreder. Bütünlüğü tamuygun bir perspektivden seyretmenin mümkün olduğu tek nokta Tanrı'ya tahsis edilmiştir. Bizim bulanık ve kaotik bir duyusal çokçeşitlilik gördüğümüz yerde, Tanrı yalnızca *düzen*'i ve *akıl*'ı

---

30 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 65.

31 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 65. Köşeli parantezler bana ait.

32 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 65. İtalik bana ait.

'görür'; bizim zamansal bir olaylar ardışıklığı olarak algıladığımız şeyi, Tanrı zamandışı mantıksal bir bağıntı olarak kavrar; bizim dünyayı uzayda yayılımlı ve bu anlamda bize 'dışsal' olarak gördüğümüz yerde, Tanrı hakikatte maddî olmayan varlıkların düşünülür düzenini seyreder. Bu anlamda duyusallık, bizi sınırlar ve hakikat konusunda yanıltır:

> Ve nasıl ki aynı şehir, farklı yönlerden görüldüğünde bütünüyle farklı görünüyor ve adeta perspektive göre değişiyorsa, basit tözlerin sonsuz çokluğu sayesinde, herbir monad'ın farklı bakış noktasına göre tek bir evrene açılan perspektivlerden başka bir şey olmayan çok farklı evrenlerin varolması da aynı tarzda olur.[33]

Leibniz'e göre, tanrı, sadece duyusal perspektivlerin bu çokçeşitliliğini ne iseler o şekilde algılamakla kalmaz, fakat aynı zamanda onu düzenli sistematik bir birlik içerisinde bütünler de. Öyle görünüyor ki, Leibniz, Descartes'tan daha ihtiyatlı bir şekilde, Tanrı'ya sırf *cogito*'nun hakikatlerinin garantörlüğü işlevini yüklemekten ziyade, hakikî bilginin öznesi olan *cogito*'nun etkinliğini de Tanrı'ya transfer etmiştir. Tamuygun açık ve seçik hakikat bilgisinin kendisine tahsis edildiği böyle bir Tanrı kavrayışı karşısında sonlu varlıklar olarak yine de hakikate bir giriş yolu aramaktan vazgeçmeyen insanın iki alternativi vardır: Bunlardan biri, Wolff'un ortodoksisi tarafından temsil edildiği gibi, yalnızca Tanrı'nın bakış noktasından kavranabilecek bir düşünülür düzende yatan hakikate mümkün olabildiğince ulaşmaya çalışmaktır —mümkün olduğunca kendimizi Tanrı'nın bakışaçısına yerleştirmektir. Bu koşullarda Ontoloji ve Teoloji temel disiplinler olacaktır. İkinci alternativ ise, duyusallıkla malûl sınırlı ve eksik yaratıklar olarak duyusal dünyadan vazgeçemeyeceğimiz; tersine akılsal düzeni, asla ulaşılamayacak olan Tanrı'nın bakış noktasından değil, bizzat kendi duyusallığımızdan hareketle keşfedebileceğimiz iddiasında ifade bulur. Duyusallığın statüsü problemi artık felsefenin kaçamayacağı kadar merkezî hale gelir ve dolayısıya bu problemle ilgilenen Estetik ve Fenomenoloji temel disiplinler olur.

Leibniz, duyusallığa böyle bir merkezîlik atfetmekten ne kadar kaçınsa da, Lambert'in veya Baumgarten'in girişimlerine önayak olmaktan kurtulamayacaktır. *Cartesianism* in yolaçtığı nesnellik krizi, aynı metodla fakat başka ve ters bir yönden aşılmaya çalışılacaktır. Artık dünyasız bir *cogito*'dan değil, fakat *cogito*'nun öznesi olarak sınırlılığı kanıtlanmış *biz insanlar için* görülebilir olduğu şekliyle *intelligible* bağıntıları barındıran du-

---

[33] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 65-6.

yusallık dünyasından yola çıkılacaktır. Lambert'in *Phenomenology*'si ve Baumgarten'ın *Aesthetica*'sı buna tanıklık eder.[34]

Ne var ki bu girişimlerde, düşünen öznenin yerine geçirilen duyusal öznenin tam da *cogito*'yu model aldığını ve bu sebeple *Cartesian* humanism çizgisinin yarattığı problemlerin farklı bir kılıkta olsa da aynı ölçüde burada da tekrar edileceğini görmek güç değildir. Zaten Baumgarten, *Cartesian* temelli Leibniz / Wolff metafiziğini çürüttüğünü veya aştığını iddia etmemektedir. 'Bilim' diye yazmaktadır Baumgarten,

> duyusallık alanına indirilmemeli, fakat duyusal-olan, bilginin soyluluğuna yükseltilmelidir.[35]

Baumgarten'a göre, kendi girişiminde yeni olan her şey, mutlak bir kopuştan değil, hakikat ilgileri arasında *sistematik* bir ayrımdan ibarettir. Yukarıda gördüğümüz içlemsel ve kaplamsal açıklık türleri, sırasıyla düşüncenin ve algının hakikat ilgilerine bağlanır. Bu yüzden içlemsel açıklık peşinde koşan hakikat ilgisi ile kaplamsal açıklık arayan hakikat ilgisi birbiriyle çelişmez; hatta onların yöneldiği hakikat aslında tek olduğu için, uygun bir şekilde konumlandıklarında, bu ilgiler birbirini bütünler de.

Ancak *Cartesian cogito*'nun ilgileri ışığında görülebilecek bu ayrımın Estetik'in kurulmasında oynadığı rolün önemi artık apaçık olsa gerektir. Bu iki açıklık türünün karşılıklı olarak birbirlerini bütünleyici doğalarından ötürü, Monroe C. Beardsley haklı olarak şunları yazmaktadır:

> Mantık'ın amacı düşünceye özgü mükemmellik türünü araştırmaktır...; estetik'in amacı (tam da mantıkla işbirliği içerisinde) algıya özgü mükemmellik türünü araştırmaktır.... Estetik, 'duyusal bilginin bilimi'dir (*scientia cognitionis sensitive*).[36]

Bütün bu bakımlardan Baumgarten'ın Estetik'i tesis etme girişimi, hem metodu hem de hakikat teorisinde zorunlu olarak *Cartesianism*'i öngerektirir. *Cartesian* öznenin işgördüğü metod ve hakikat prosedurlerini duyusallık ve sanat alanına uygulama amacı taşıyan Baumgarten, bu sayede, sadece Estetik'i kurmuş olmakla kalmayıp, aynı zamanda *Cartesian* sorunların devralınıp sürdürülmesine ve geliştirilmesine de katkıda bulunmuştur. İşte, Estetik'in *Cartesian* bir disiplin olması bu anlamdadır.[37]

---

[34] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 66.

[35] akt. Eagleton, Terry, *Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell Pub., 1992, s.17.

[36] akt. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s. 45. Altını ben çizdim.

[37] bkz. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s. 46.

Politik *Plasenta*

Duyusal tikelliği öne çıkaran ve bu tikelliğin araştırılmasına felsefenin bir dalı olarak tahsis edilen estetik, daha en baştan *Cartesian* orijinleri tarafından işin içerisine karıştırılmış sorunlarla yüklüdür: Tikel-olanı, onun tikel olarak değerini iptal etmeksizin, nasıl olup da soyut ve tümel kavramlar aracılığıyla kavrayabiliriz? Nasıl olur da öznel yargıdan hareketle güzel'e ilişkin nesnel yargılama standardlarına geçebiliriz? Estetik, tıpkı Descartes'taki *cogito*'dan dış dünyaya geçiş sorununun ya da doğal hukuk teorisyenlerindeki atomik özgür politik özneden kollektiv hayata geçiş sorununun aynısını bir başka düzlemde yeniden üretir. Estetik'i tam da doğabilimleri kadar bir bilim olarak kavrayan zihinler de, onu doğabilimine alternatiy bir bilimin temeli kılmaya çalışan zihinler de, bu sorunu hep tekrar etmekten öteye gidemeyeceklerdir. Çünkü her iki girişim de, *Cartesian* ilgiler bağlamında işgörür. Ve bu sorunu aşma yetersizliğinin asıl önemli sebebi, düşünürlere atfedilebilecek bir zaaftan çok, Estetik'in artık her tikelliğe anlamını ve değerini veren bir geleneksel *kosmik* düzeni kuran top-lumsal ve akılsal bağlamların bir daha elegeçmez bir şekilde yıkılıp gitmesine tanıklık etmesidir.

Estetik, bir yandan bireysel ve tikel olanı öne çıkartıp, onların artık içerisinde anlamlı bir şekilde mevcut olmaktan kesildikleri bir *kosmik* düzenin kayboluşuna tanıklık ederken, diğer yandan da bireysel ve tikel olanın çokçeşitliliğini bir *harmoni* içerisinde anlamayı ümidediyordu. Fakat mevcut değerlerin ve algı tarzlarının bir bir yıkıldığı bir dönemde bu *harmoni* nereden gelecektir? Aynı soru, varlığını güvenceye alan düzenin yokolmaya yüztutmasıyla birlikte meşruiyetini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalan politik mutlakî iktidarın da başını ağrıtmaktadır. Estetik'in doğum paradoksu —çokçeşitlilik *versus* harmoni— ve bu paradoksu aşma çabaları, politik iktidar için teorik düzeyde kendisine tutulmuş bir ayna gibiydi. Mutlakçı devletin belbağladığı mevcut harmoni içerisinde baskılandırılmakla eriyip giden bireysellikler, kendilerini bu harmoninin dışında ifade edebilecekleri alternatiy çıkış yolları aradıkça estetik bir çokçeşitlilik söylemine yaklaşıyorlar; fakat aynı ölçüde politik iktidar da, uyruklarını tahakküm altına alacağı hegemonik bir düzen arayışında, estetik bir harmoni söylemiyle ittifak oluşturmaya yöneliyordu. Bu anlamda, estetik, kendi paradoksal yapısı gereği, aslında modern dünyanın düşman kamplarının birarada meskûn bulunduğu teorik tampon bölgesini kurmaktadır.

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* adlı eserinde, Marxist formasyonu gereği, sorunu tek bir yönde geliştirip işler. Ona göre, soru şöyle formule edilir:

> Mutlak Akıl monarkı, Kant'ın duyular 'yığın'ı dediği şey kendi görüş alanının daima ötesinde kalırsa, meşruiyetini nasıl koruyabilir? İktidar, tahakküm altına aldığının duygularını teşrih edecek bir yetiye; soluk alan, duyan yaşamın öz-yapılarının içeriden bir haritasını çıkaran emrindeki bir bilime veya somut mantığa gerek duymaz mı?[38]

Eagleton ile birlikte bu soruları açıkça 'Evet' diye yanıtlıyoruz, fakat bu yanıta şu sorunun da eklenmesi koşuluyla: Acaba tahakküm altına alınanlar da, alternatiy direniş biçimleri geliştirmekte temel alacakları ve kullanabilecekleri duyusal somut bir bireysellik söylemine ihtiyaç duymazlar mı? İşte Estetik'in Almanya'dan doğmuş olması, bu sorunlarla ilişkilidir. Estetik, politik sorunlarını ancak Devrim yoluyla çözebilecek *sans culotte*'ların Fransa'sında ya da sanayileşme ve kentleşmenin sağladığı politik imkânlarla iktidar ile ittifak içinde olan bir burjuva orta-sınıfının İngiltere'sinde değil, fakat iktidar ile acımasız bir şekilde tahakküm edilen yığınların arasında sıkışıp kalmış ve uzlaştırmacı bir çıkış yolu aramaktan başka çaresi olmayan Alman burjuvazisinin entellektual kanadında can bulacaktır.

Eagleton'a göre, onsekizinci yüzyıl Almanya'sında doğan estetik, politik mutlakiyet sorununa verilen bir cevaptır. O dönemde feodal mutlakî devletlerce parsellenmiş bir ülke görünümü arzeden Almanya, genel bir kültürden yoksun olmakla yer yer değişen bir ayrımcılığı ve kendine özgülüğü besliyordu. Prensler, katı bürokrasilerce dayatılan buyruklarla, zaten pek de yaşadıkları söylenemeyecek köylüleri öldürürcesine eziyorlardı. Bu otokratik yönetim, varlığını devam ettirme çareleri arayan burjuvaziyi iyiden iyiye etkisiz kılmaktaydı. Alman burjuvazisi, sanayinin devlet denetiminde olmasını ve ticaret faaliyetlerinin önüne gümrük duvarlarının çıkarılmasını öngören soyluların merkantilist politikaları ile iktidar tarafından apaçık bir şekilde ezilen ve sömürülen kitleler arasında sıkışıp kalmıştı. İngiltere'de orta-sınıfın oynadığı rol, Almanya'da geniş arazi sahibi soyluların tahakkümünü kuran 'Junkerlik' (*Junkertum / Junkerdom)* kurumu tarafından orta-sınıftan gasbedilmişti. 'Junkerlik'in endüstriyel gelişimi bizzat himaye etmesi, kendi malî ve askerî amaçlarından ötürüydü. 'Junkerlik', devletin politikalarını bizzat kendi çıkarlarına göre şekillendirmeye zorlamaktansa, orta-sınıfı sindirip hareketsizleştirerek, bu sınıfın devletle iş ilişkilerine girmesini engelledi. Buna karşılık, *Cartesian* temel-

---

38 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 14.

lerden beslenen Alman burjuvazisinin entellektual tabakaları, elverişsiz koşularda iktidar ve ekonomi mücadelesi veren sınıfdaşlarının uğradığı hüsranın intikamını aristokratlar tarafından asla ulaşılamayacak ve anlaşılamayacak bir kültürel ve tinsel liderlik ortaya koyma çabasıyla almaya çalışıyorlardı. Almanya'da serpilip gelişme uğraşı veren bu entellektual kast, yine de ekonomik ve politik iktidarı ele geçiremeyen bir sınıfa mensubolmakla, feodalist mutlakiyet ile bir ittifak kurmaktan kaçınamazdı. Eagleton'a göre, hem gözüpek bir *Aufklärer* hem de Prusya kralının otoritesine derin saygı duyan uysal bir uyruk olan Kant'ın karakteri, bu olgunun göstergesiydi.[39]

Kant ile aynı entellektual kasta mensup Baumgarten'ın *Aesthetica*'sı, politik açıdan bakıldığında, hem iktidarın baskılandırdığı bireysellikleri özgürleştirmeyi hem de iktidarla ittifak içerisinde bu bireysellikleri *harmoni*'ye sokacak yeni bir akılsal söylem geliştirmeyi amaçlayan nazik bir denge kurma yönelimini temsil ediyordu. Geleneksel biraradalıklarından kopmuş ve parçalar *(fragments)* halinde ayrışmış akıl ve duyu yetileri, Baumgarten'ın *Aesthetica*'sında, birbirlerine tekrar nüfuz edebilecekleri bir kullanım arıyorlardı; fakat onlar, parçalar haline geldikleri için, yalnızca *sistematik bir tutarlılık* içerisinde yanyana konmaktan öteye gidemezlerdi; dolayısıyla ancak onların alanlarını birbirlerine karşı tehlike oluşturmayacak şekilde ayırmak, tek çıkış yolu gibi görünüyordu.

Baumgarten'da belli belirsiz sezdirilen, Kant tarafından kesin formulasyonu verilecek bu ayırmanın orijininde 'içlemsel' ve 'kaplamsal' açıklık ayrımını görmek zor değildir; öyle ki bu doğruysa, Kant'ın bütün projesi ve onun düşüncesinde cisimleştiği şekliyle bütün 'Aydınlanma' projesi, orijini itibarıyla estetik bir projedir; *Aesthetica*'nın projesidir. Kant'ı çok daha vahim sonuçlara götüren şey, akıl ile duyuyu birleştirebilecek bağlamları temin etmesi mümkün bir *ethos*'un, bir moral dünyanın bu ikisi arasındaki uçurumu daha da derinleştirecek şekilde 'parçalanma'ya *(fragmentation)* uğramış biçimsel *(formal)* bir yetinin yönetimine bırakılması ve bu yetinin anlamayetisi ile yargıgücünün yanına aynı ayrım standardlarıyla koyulmasıdır. Artık bilgi, ahlâk ve sanatın yollarını kesin bir biçimde ayıran ve onları birbirleri için bir tehdit oluşturmadıkları ölçüde bir *sistem* içerisinde yanyana koyan Kant'm felsefî projesine Baumgarten'ın katkıları azımsanmayacak miktardadır.

---

[39] bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 14-5.

İKİNCİ BÖLÜM

Baumgarten ve *Aesthetica*

İki Okuma

Baumgarten'ın *Aesthetica* 'sı, politik iktidarın doğasındaki dönüşümlerde ve *Cartesian* bir entellektual atmosfer içerisindeki sofistik tartışmalarda aheste bir seyir izleyen *katastrophik* bir sürecin tam ortasında doğmuş olmakla, belirsiz-anlamlılıklarla yüklüdür. Estetik bilinç, bağlamından kopmuş aklın tümelikleri ile bağlamından kopmuş duyunun tikellikleri arasında bir o yana bir bu yana salınır durur.

Baumgarten'm bu eserine ilişkin iki okuma, bu belirsiz-anlamlılık yükünden dolayı, farklı sonuçlar çıkarırlar.[40] Bu okumalardan biri, Terry Eagleton tarafından, diğeri Luc Ferry tarafından gerçekleştirilmiştir.[41] Yazarların formasyonlarını ve konuyu işleyiş biçimlerini gözönünde tutarak, Eagleton'ınkini 'Marxist okuma', Ferry'ninkini '*autonomist* okuma' diye adlandırabiliriz. Marxist okuma, Estetik'i politik ve ideolojik sorunlarla ilişkilendirirken, *autonomist* okuma daha ziyade felsefî akılsallık sorunla-

---

[40] Bizim burada karşılaştıracağımız iki okumadan bağımsız olarak, Peter J. McCormick, Baumgarten'ın kurucusu olduğu ilk dönem Estetik'ine ilişkin farklı okumalar olarak 'analitik okuma' ve 'hermeneutik okuma'yı birbirinden ayırır ve ayrıntısıyla işler. McCormick'in ayırdığı farklı okumaların temelinde de Estetik'in daha kuruluş aşamasında içerdiği belirsiz-anlamlılıklar yatmaktadır. Estetik'te, isteyen, soyut bilimsel anlamayetisinin duyusal tikellik alanına başarılı biçimde uygulanmış çözümleyici kapasitesini; isteyen, *Cartesian* doğabilimi kavramlaştırmasına meydan okuyan hermeneutik bir bilimin paradigmasını bulacaktır. bkz. McCormick, P., *a.g.e.*, 'analitik okuma' için s. 39-60; 'hermeneutik okuma' için s. 61-81.

[41] bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 13-30; Ferry, L., *a.g.e.*, s. 67-76.

rıyla ilişkilidir. Bu iki okuma, Baumgarten'da belirsiz-anlamlı kalmış aynı ögeleri (aklın ve duyusallığın statülerini) zıt yönlerde işlerler.

Eagleton'a göre, Baumgarten'ın *Aesthetica*'sı, anlamayetisi olarak Akıl-'ın duyusallık ülkesini sömürgeleştirme girişimini temsil ederken, Ferry, bu eserde anlamayetisi olarak Akıl'dan belli belirsiz kopmaya çalışan bir duyusal 'özerklik' *(autonomy)* söyleminin ipuçlarını görür. Eagleton için, *Aesthetica*, yenilikçi bir tavır içerisinde duyumun bütün alanını açmasına açar, fakat aslında bu alanı aklın sömürgeleştirici tahakkümüne teslim etmek için bunu yapar. Öte yandan Ferry için, *Aesthetica*, ilk bakışta Wolffçu 'entellektualism' geleneği içerisinde görünse de, bir girişim olarak kendisini ne ise o kılan orijinal ve gözüpek bir özerklik iddiasını içerir.

Bu her iki okumanın biçimsel olarak öncüllerle sonuçların yerini değiştirmekten başka bir farkı olmadığını ve birinde öncülden sonuca giden sürecin diğeri için sonuçtan öncüle doğru bir tersine okunmasını temsil ettiğini göreceğiz. Eagleton'a göre, duyuların özgürleştirilmesi talebinden aklın hegemonik tahakkümüne giden yol, Ferry tarafından Wolffçu katı akılcılıktan *(rationalism)* duyusal tikelin özerkliğine doğru gerisingeri katedilir —Eagleton'ın sonucu Ferry'nin öncülü olmak koşuluyla ve tam tersi. Şimdi bu gidiş ve geliş sürecinde yolda rastladığımız çıkarımlara bakalım.

i. Marxist Okuma

Marxist okumaya göre, estetik, her ne kadar ilk bakışta tikellerin özgürleştirilmesine ve tikellere özerklik kazandırmaya yönelik bir girişim gibi görünse de, yukarıda taslağı çizilen Almanya'nın politik manzarası içinde mutlakî bir Akıl'ı temsil eden politik iktidara duyusal tikelliğin hak iddiasıyla meydan okuyan bir söylem olarak filizlenmemişti. Estetik denen söylem, bu koşullar altında, daha ziyade mutlakî iktidarın özsel ideolojik ikileminin bir belirtkesi olarak okunmalıdır: duyusal tikellikleri hesaba katmayan mutlak olarak buyurucu bir otorite —'politik iktidar'ın yanısıra buna Akıl, Tanrı, Bilim gibi adlar da verebiliriz— ile üzerinde bu otoritenin tahakküm edeceği yığınların kaçınılmaz bireysellikleri —bunun yerine 'uyrukluk' diyebileceğimiz gibi, 'duyusallık', 'duygusallık', 'kölelik', 'kulluk' da diyebiliriz— arasındaki ikilem. Bu tür bir otorite, 'duyulur' hayatı anlamaksızın kendi yüksek amaçlarınca belirlenen tahakkümcü varoluşunu sürdüremez ve varoluşunu sürdürebilmek için duyusallık dünyasını hesaba katma gereği duyar. Eğer duygular ve duyumlar dünyası salt keyfî bir öznelliğe, Kant'ın küçümseyici bir edayla 'beğeninin ego-

ismi' dediği şeye teslim edilmeyecekse, bu dünya bizzat aklın kavrayış alanı içerisine çekilmelidir. Uçsuz bucaksız *Lebenswelt* ('yaşama-dünyası') akılsal bir kalıba sokulmadıkça, otoritenin otorite olarak varoluşunu güvenceye alacak en hayatî ideolojik ihtiyaçlar, aklın denetleyemeyeceği ıssız bir bölgeye sürgün edilmiş olur. Akıl, ne yapıp edip algı dünyasına nüfuz ettirilmeli, fakat bu arada onun mutlak otoritesi tehlikeye sokulmamalıdır. *Aesthetica*, tam da bunu yapar.

Marxist okumada, Baumgartenci estetik bilginin, sadece bir duyusal bilgi türü olmadığı, fakat aklın tümellikleri ile duyunun tikellikleri arasında bir dolayım gerçekleştirdiğine dikkat çekilir. Buna göre, estetik, aklın mükemmelliğinden pay alır, fakat o mükemmelliğin bulanık bir siluetini verir. Yine de estetik tasarımların akılsal mükemmelliğin bulanık bir kopyasını çıkarmaları, bu tasarımların belirlenimsiz olduğu anlamına gelmez; tersine tasarımlar, bulanık oldukları ölçüde, estetik açıdan o kadar açık, mükemmel ve belirlenimli olurlar; çünkü onlar salt soyut bir kavramsal birlik değil, somut bir çeşitlilik-içerisinde-birlik sergilerler. Örneğin Baumgarten'a göre, şiir, duyusal söylemin sergilediği 'çeşitlilik-içerisinde-birlik'in mükemmel biçimidir ve şiirin bulanık ama mükemmel estetik birliği, özelleşmiş ama yine de akılsal bir çözümlemeye açıktır. Eagleton'ın deyişiyle söyleyecek olursak, Baumgarten'm 'estetik'i mantık'ın 'kızkardeşi' veya *ratio inferior* ('aşağı düzeyden akıl') olarak tanımlamasında, estetiğin aşağı olan duyumsal hayat düzeyinde aklın kadınsı benzeri olduğu yollu bir îma vardır. Estetik, bu hayat alanını, asıl aklın işlemlerine benzer bir tarzda açık ve mükemmel belirlenimli tasarımlar halinde düzenleyecektir. Bu anlamda, estetiğe bir özerklik yüklense bile, bu ancak göreli veya kısmî olabilir. Duyusal hayatı akılsal bir düzen içerisinde boyunduruk altına alma girişiminden dolayı,

> Estetik, erkeğe tâbi, fakat yerine getireceği mütevazı, zorunlu ödevleri bulunan bir kadın olarak doğmuştur.[42]

Şimdi, Marxist okumaya göre, hâkim düzen kendi tarihini anlamak durumundaysa, estetikte ortaya çıkan bilgi tarzı hayatî bir öneme sahiptir. Nasıl ki duyumda kavramın yakalayamadığı bir bireysellik ögesi içeriliyorsa, aynı şekilde tarih de karmaşık bir bireysellikler örgüsünü içerir. Hem duyum hem de tarih, soyut bir anlamayetisinin sınırları ötesindeki indirgenemez bir tikelliğin ve somut belirlenimliliğin damgasını taşımaktadırlar.

---

[42] Eagleton, T., *a.g.e.*, s.16.

Baumgarten'a göre 'tikel tasarımlar en yüksek derecede poetik' olduğu ve tarih tam da bu tasarımların konusu olan bireyselliklere ilişkin bir mesele olduğu için, tarih de 'poetik'tir. Eğer aklın tikellerin alanına nüfuz edebileceği estetik bir bilgi biçimi olmasaydı tarih de bilinemez kalacaktı; dolayısıyla hâkim sınıfın tarihi, kendisine ilişkin herhangi bir bilgi sızdırmayan kavram-dışı bilinemez bir dışsallıktan ibaret olacaktı.

İşte Marxist okuma, Baumgarten'ın *Aesthetica*'sının bu tür ikilemleri aşmaya çalışan teorik bir söylem olarak doğduğunu ileri sürer. Bu anlamda estetik, Aydınlanmacı Akıl'ın bir tür önekidir ve bu sayede Akıl'ı başka türlü ulaşamayacağı hayatî alanlara doğru genişletir. Örneğin, Baumgarten *Meditationes*'te 'iyinin bulanık bir tasarımı olduğu için duyulur bir tasarım' olarak tanımladığı 'arzu'nun tikel doğasını veya poetik duyu-izlenimlerinin uyandırdığı tikel duygusal retorik etki tarzlarını araştırır. Soyut akla kapalı kalan somut-olanın iç-yapısını akla benzer bir tarzda açığa vurmaya çalışan estetik, bu ölçüde, algının ve tarihsel pratiğin hammaddesini işleyecek melez bir bilgi biçimine verilen addır. Akıl olmak bakımından akıl, yalnızca kendi yüksek amaçları peşinde koşar ve böyle aşağı dereceden tikellerle ilgilenmez. Fakat akıl, tikellikleri başıboş da bırakamaz ve eğer onlar üzerindeki tahakkümünü güvenilir bir temele oturtacaksa, bunu ancak kendisinin bir işçi kopyasını sahneye çıkartarak yapabilir. Bu yüzden estetik, tahtında oturan aklın kör kaldığı her şeyi, bireysel eşsizliği içerisinde tanımayı ve aklm tahakkümünü güvenceye alacak bir şekilde ihbar etmeyi görev bilen bir tür bilgi-emekçisi olarak varlığa çıkar.

O halde, Baumgarten'ın girişimi, duyusal tikelliklerin ve bireyselliklerin özerk *(autonom)* bir atmosfer içerisine özgürce bırakılmasını değil, fakat daha ziyade tüm aşağı güçler üzerindeki tahakkümün yalnızca akla ait olmasını öngörür. Fakat akıl, bunu yaparken, bir yandan kuşkusuz ince bir stratejiyle kendi tiranlığını gizleyecek şekilde duyulara göreli veya kısmî bir özerklik hakkı tanırmış gibi görünmeli; diğer yandan da duyuları bizzat duyu alanının içerisinden yönetip şekillendirmek suretiyle Gramsci'ci bir '*hegemonia*' kılığına bürünmelidir.

Sonradan Schopenhauer tarafından 'terimlerde bir çelişki' diye adlandırılacak olan Baumgartenci 'somut-olanın bilimi' bir kez tesis edildi mi, artık egemen ideolojinin 'akıl'ının tarihe ve bedene ilişkin kuşkuları ve korkuları da giderilmiş olur. Bu bilim tarafından 'güzel' diye adlandırılan belli nesneler, kendi eşsiz bireysellikleri içerisinde neredeyse aklın kavrayabileceği bir mükemmellik izlenimi uyandırırlar. Güzel nesnelerde, onların varoluşunu içeriden şekillendirir görünen adeta akılsal bir idealite sak-

lanmış gibidir. Öyle ki burada mantık akıldan değil, bizzat maddenin içerisinden doğmakta gibidir ve maddî doğamız gereği bu mantığı kavramlar tarafından dolayımlanmaksızın her an fiziksel organlarımız içerisinde ve bu organlar aracılığıyla hissederiz. Güzel nesneler denen şeyler, kanıtlama ve çözümleme için değil, yalnızca bakma ve görme için varolduklarından, en azından fiziksel duyu kapasiteleri deforme olmamış bireyler arasında kendiliğinden bir uzlaşım doğar ve bu uzlaşım, duyusal tikellik alanında, tüm keyfîlik ve belirsizliğe rağmen, bir anlamda akılsal yasallığa benzer bir işlevde bulunabilir.

Kant'ta daha açık ve kesin bir ifade bulacağı gibi, estetik, anlamayetisinin katı yasakoyuculuğu ile öznel duygunun kaprisleri arasında bir çıkış yolu bulma çabasını sergiler; fakat henüz Baumgarten'da bu çaba anlamayetisinin tahakkümünde ve gölgesinde görünür. Baumgarten, en azından Estetik'in kurucusu olmakla, politik îmaları Hannah Arendt tarafından açığa vurulacak[43] Kantçı 'özerk' estetiğe ideolojik ilhamını vermiş olsa da, onda bir estetik özerklik temellendirmesi aramak boşunadır.

Sonuç olarak, Marxist okuma, kendisinden hareket ettiği, Baumgarten'ın duyusal dünyayı özerk ve özgür bir biçimde ele alma imkânlarını veren bir söylem geliştirdiği şeklindeki öncülün çürütülmesiyle kapanır. Bu okuma, duyusal dünya ile akıl arasındaki bağıntıların Baumgarten'da belirsiz-anlamlı kaldığını söylemenin bir imkânını verir, çünkü bu iki alanı, onların karşılıklı statülerini tanımlayamayacağımız bir şekilde, daha en baştan bağdaştırılamaz alanlar olarak ayırır. Belirsiz-anlamlılık, bu 'parçalanma'dan *(fragmentation)* doğar.

ii. 'Autonomist' Okuma

Autonomist okuma, tam da Marxist okumanın bittiği noktadan, yani Baumgarten'da bir estetik özerklik *(autonomy)* düşüncesine rastlanamayacağı sonucundan —bu sonucu bir öncüle dönüştürerek— hareket eder ve bunun doğruluğunu araştırır. Bu araştırmanın öncülleri, Baumgarten'ın estetiğinin ilk bakışta Wolffçu entellektualism geleneğinin dümensuyunda göründüğü ve dolayısıyla bir özerklik îmasında bile bulunmadığıdır. Bu öncülleri besleyen düşünce, Baumgarten'ın *Metaphysica* § 662'de yaptığı güzellik tanımıdır. Orada Baumgarten, güzelliği 'duyular tarafından algılanan mükemmellik' veya *perfectio phenomenon* olarak tanımlar. Bu,

[43] bkz. Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. Ronald Beiner, The University of Chicago Press, 1982.

Wolffçu okul içerisinde çok klasik olan, hatta Leibniz tarafından bile *Von der Weisheit (Bilgelik Üzerine)* başlıklı bir denemede îma edilmiş olan bir tanımdır. Baumgarten'ın gözde bir öğrencisi olan, fakat *Aesthetica*'dan iki yıl önce 1748'de *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften (Tüm Güzel Bilimlerinin İlk İlkeleri)* adlı bir eser yayınlayan Meier, eserinin 23. kesiminde, kuşkusuz devam ettiği Baumgarten'ın derslerinde öğrendiği bu tanımın entellektualist atmosferdeki yaygın kullanımına tanıklık eder:

> Genelde güzellik'in bulanık ve duyusal bir tarzda bilindiği ölçüde bir mükemmellik olduğu, bugün tüm ciddi 'güzel' uzmanları tarafından kabul edilen bir şeydir.[44]

Sıkı bir Leibnizci olan Moses Mendelssohn da, "Duyumlar Üzerine Deneme"sinde, mükemmelliğin 'duyusal veya bulanık' bilgisinin, *aynı* mükemmelliğin açık ve seçik bilgisinden her bakımdan aşağıda kaldığını belirtir. Duyusal-olana bütünüyle bulanık ve belirsiz bir statü atfeden böyle bir 'güzel' kavramlaştırması, *autonomist* açıdan açıkça Marxist okumayı haklıçıkaran bir tehlike içerir: *Metaphysica*'nın 662. paragrafındaki 'güzel' tanımı, '*Aesthetica*' adını taşıyan bağımsız ve özerk bir disiplin düşüncesine büyük bir engel teşkil eder.

Öte yandan, Baumgarten'ın eserinin ana bölümlerinden birinin başlığı, "Estetik Hakikat" ("*Veritas aesthetica*"), estetiğin mantık, duyulur dünyanın düşünülür dünya altına koyulmasını îma eder ve bu izlenim, Baumgarten'ın *aesthetico-logical* dediği bu hakikatin tanımını mümkün kılan kriterler ortaya kondukça pekişir. Bu 'estetik hakikat'i tanımlamanın Baumgarten'da üç kriteri vardır: imkân veya çelişmezlik, aklın ilkesine uygunluk ve birlik.

1) Estetik hakikat, 'incelikli düşünce nesnelerinin imkânı'nı gerektirir, öyle ki bu nesneler 'karşılıklı olarak çelişik karakteristik özellikler' taşımamalıdırlar. (§ 431)

2) Leibniz'in 'yeter sebep' ilkesinden çıkan ikinci kriter, güzel nesneden 'sebeplere ve sonuçlara göre' sıkıca temellendirilmiş ve sağlam bir şekilde bağıntılanmış olmasını talebeder. (§ 437)

3) Üçüncü kriter, ilk ikisinden çıkarsanır: 'Güzel' düşüncesinin nesneleri, hem çelişmezliği hem de sağlam bir şekilde bağıntılanmış olmayı gerektirdikleri için, 'birlik'e sahip olmalıdırlar:

---

[44] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 67.

> Fenomenler düzeyinde bulunduğu ölçüde estetik birlik olan nesnelerin bu birliği, eğer güzel düşüncesinin nesnesi bir eylem ise, içsel belirlenimlerin ve böylelikle EYLEM'in birliği olacaktır ya da dışsal belirlenimlerin ve bağıntıların, koşulların ve böylelikle YER'in ve ZAMAN'ın birliği olacaktır. (§ 439)[45]

Estetik hakikatin bu kriterleri, güzel'in tam da hakikat ile aynı kriterlere tâbi olduğunu gösteren klasik bir çerçeve içerisinde bulunduğumuzu teyid eder. Bu çerçeve içerisinde, güzel, *bir mantıksal mükemmelliğin duyusal sunumu*'dur. Bu açıdan, örneğin moral pratiği kesin bir ilkeye dayandırmayan Descartes'ınkinden daha radikal ve daha tam kapsamlı Leibnizci akılcılığın entellektual atmosferi içerisinde dolaşan Baumgarten'ın felsefî modeli, duyusal varoluşu da akılsal bir ilkeye dayandırmak eğilimi taşımaktadır. Ama acaba tüm bunlar Baumgarten'ı hakkını vererek okumanın sonuçları mıdır?

Şimdi, *autonomist* okumaya göre, Baumgarten'ın öğrencileri arasında bile yaygın bir kabul görmüş olan bu entellektualist yorum, yalnızca hatalı olmakla kalmaz, aynı zamanda Baumgarten'm projesinin temel hedefini de gözden kaçırır. Ferry'e göre, Baumgarten'ın projesinin belirleyici sorusu şöyle formule edilebilir: Bir yandan *Leibniz'in ve Wolff'un felsefî entellektualisminden yola çıkarken*, diğer yandan duyusal-olanın fenomenal alanına kendine özgü bir tutarlılık ve istikrar nasıl verilecek?; Estetik'e 'büyük kızkardeşi' Mantık karşısında bir özerklik nasıl tanınacak ve dolayısıyla insanın sonlu bakışaçısının etkin bir kullanımının uygunluğu nasıl onaylanacaktır?

Autonomist okuma, Baumgarten'ın bu konudaki temel fikrinin şu olduğunu söyler: İnsan dünyayı duyusallık kategorilerinden başka bir şey aracılığıyla algılayamayacağı ölçüde, onda *analogon rationis* diye adlandırılan bir yeti vardır ve bu yeti ya da yetiler topluluğu, akıl düşünülür dünya için ne ise, duyulur dünya için odur; öznel yönden, o, aklm *analog*'udur. Diğer taraftan, nesnel yönden bakıldığında, bu şu anlama gelir ki, duyusal dünyada akılsal formlara ve bağıntılara özdeş değil, *analog* olan formlar ve bağıntılar mevcut olmalıdır. *Autonomist* okumaya göre, işte bu *analogon rationis* kavramını felsefî terminolojiye kazandırmış olmasından dolayıdır ki, Baumgarten, Wolff okulunun ortodoks tezlerinden uzaklaşır ve hatta belli temel noktalarda bu tezlere karşı çıkar.

Bu uzaklaşma, iddiaya göre, daha *Aesthetica*'nın 1. kesiminde yapılan estetik tanımıyla başlar:

---

[45] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 68.

> Estetik (özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi öğretisi, güzel düşünce sanatı, aklın '*analog*'unun sanatı), duyusal bilginin bilimidir.[46]

Ferry'e göre, bu tanımı Wolff okulunun gözlükleriyle okursak, onu doğru anlayamayız. Bu tanımda önemli olan yan, Leibniz'in ve Wolff'un dümensuyunda duyusal bilgi teorisinin aşağı düzeyden sayılması ve Estetik'in *gnoseologia inferior* olarak nitelenmesi değil, fakat *analogon rationis* deyiminin zikredilmesi sayesinde duyusal-olanın bilimi projesinin mümkün hale gelmesi ve sınırlı bir varlık olarak insanın bakışaçısının ayrı ve özel bir incelemeye lâyık bulunmasıdır. Baumgarten'da ortaya çıkan bu yeni perspektiv şu yüzden çok önemlidir ki, onun bırakacağı miras üzerinde Lambert'in *Phenomenology*'si ve bunu takibeden uzun bir 'fenomenolojiler' zinciri tesis edilecek ve hatta Lambert'in etkisiyle Kant, bir süre, *Salt Aklın Eleştirisi*'ne 'fenomenoloji' başlığını koymayı düşünecektir. Kant'ın ilk *Eleştiri*'ye "*Transcendental Ästhetik* " başlıklı bir bölümle girmesi de bu öneme tanıklık eder.

Baumgarten, felsefeye sınırlar çizen katı bir entellektualismden uzaklaşmanın yaratacağı güçlüklerin farkındadır. Temel güçlük şudur: En yüksek teorik bakışaçısını özü gereği duyulur dünyanın üzerinde olan Tanrı'ya atfeden bir felsefî konumdan hareketle, sonuçta duyusallık alanının bilgisine yönelik bir ilgi nasıl meşrulaştırılabilir? *Aesthetica*'nın önsözünün büyük bir bölümü, ortodoks bir Wolffçu tarafından yöneltilebilecek bu tür itirazların cevaplanmasına ayrılmıştır:

> Bilimimize şöyle itiraz edilebilir: duyuların izlenimleri, hayalgücünün ürünleri, fabl'lar, tutkuların kargaşaları vbg., filozoflar için değersizdir... Cevap veriyorum: filozof, insanlar arasında bir insandır. (§ 6)[47]

Bu şunu demeye gelir ki, insan, asla ulaşamayacağı Tanrı'nın bakışaçısıyla imkânsız bir çakışma noktası arayacağına, tüm bilgisinin nesnesini veya ortamını, yani duyusal-olanı oluşturan şeye ilgisini yöneltmelidir.

> Biri de şöyle itiraz edebilir: bulanıklık, hatanın anasıdır. Benim cevabım, bulanıklığın, hakikati keşfetmenin *sine qua non* koşulu olduğudur... [çünkü] doğa karanlıktan aydınlığa sıçramaz. Geceden gündüze şafak vaktiyle geçeriz. (§ 7)[48]

Bu ikinci itiraza verilen cevapta, *autonomist* okumanın görmek istemeyeceği türden bir paradoks belirir. Çünkü burada estetiğin nesnesinin bulanık

---

[46] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 69. İtalik bana ait.

[47] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 70.

[48] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 70. Köşeli parantez bana ait.

bir nesne olarak kaldığı ve filozofun asıl amacının 'hakikati keşfetmek' olduğu açıkça ifade edilir. Fakat paradoks, *autonomist* okumanın Baumgarten'ın yerine verdiği muğlak bir cevapla çözülmeye çalışılır: Eğer filozof, 'insanlar arasında' kalmak istiyorsa, duyusal tikelin içine dalmalı ve bireysel-olanı kavramaya çalışmalıdır.

Autonomist okuma, bu itirazlara verilen cevaplarda ve özellikle *analogon rationis* idesinde, duyusal-olana bir özerklik verme arzusunu görür. Buna göre, *aesthetico-logical* hakikat deyimi, ilk bakışta aldanabileceğimiz gibi, estetik ile mantık alanlarının karıştırılmasına değil, hatta estetiğin mantığa indirgenmesine hiç değil, fakat özerklik arzusuna meşru temeller veren *analogon rationis* idesine gönderimde bulunur.

Baumgarten'ın *analogon rationis*'ten ne anladığını daha iyi kavramak için, onu oluşturan aşağı yetilerin üst yetilerden nasıl ayırdedildiğine bakmak gerekir. Ferry'e göre, zaten Wolff *Psychologia empirica* (*Empirik Psikoloji*) bölüm 1, § 2'de 'akla *benzer*' ('***similar to reason***') düşünme alanı diye adlandırdığı bir şeyden söz etmiştir. Baumgarten, *analogon rationis* kavramıyla Wolff'un sözünü ettiği düşünme alanını genişletir. Fakat Ferry'e göre, Baumgarten'da atılan önemli adım, 'benzer'den ('*similar*') '*analog*'a geçiştir.[49]

Baumgarten *Metaphysica*'nın 640. kesiminde 'aşağı yetiler'in bir dökümünü verir, ki bir bütün olarak bu yetiler kümesi *analogon rationis* denen şeyi kurar. Aşağı yetiler —*analogon rationis* — şunlardan ibarettir:

> (1) şeyler arasında özdeş olanı (aşağı) bilme yetisi; (2) şeyler arasında farklı olanı (aşağı) bilme yetisi; (3) duyusal hafıza; (4) poetik yeti [*facultas figendi*,

---

[49] Çoğu kez Türk diline 'benzeşim', 'benzeştirme', 'benzerlik' vbg. sözcüklerle hatalı bir şekilde çevirdiğimiz *analogia* terimi, orijinal anlamında, benzerlik kadar, benzemezlik anlamını da içerir. Ferry'nin burada dikkat çekmeye çalıştığı ince nokta, *analogon rationis* teriminin Baumgarten'da düpedüz 'akla bağımlılık'ı îma eden 'aklın benzeri' anlamına gelmeyip, 'akıldan kopma'yı içeren 'aklın benzemez diğeri' anlamı taşıdığıdır. Bu tuhaf ve belirsizlik yüklü deyiş biçimi, aslında Baumgarten'm eserinin doğasında bulunan belirsiz-anlamlılıktan ileri gelir. Fakat *autonomist* okumanın ne demek istediği anlaşılmaz değildir: *Analogon rationis*, burada, aklınkiyle kıyaslanabilir, fakat yine de aklınkinden farklı ve aklınkine benzemez bir yasallık tarzına angaje olan bağımsız bir yetidir. Bu yüzden *analogon rationis*'e, Türk dilinde, 'aklın benzeri'nden daha doğru olmakla birlikte her halükârda eksik kalan 'akılla kıyaslanabilen (yeti)' gibi bir karşılık önerilebilir. Ne var ki, böyle bir deyiş hem Türk dilinde kulağa yadırgatıcı geleceğinden hem de orijinal anlam-belirsizliğini ('benzer' mi 'benzemez' mi?) açıkça veremeyeceğinden, metin içerisinde bu kavramı Latin dilindeki orijinal *analogon rationis* adıyla andık ve anacağız.

Vermögen zu dichten]; (5) değerlendirme yetisi [*facultas di judicandi, Beurteilungsvermögen, evaluative faculty*]; (6) benzer durumlar beklentisi; (7) duyusal imleme yetisi [*facultas characteristica sensitiva, das sinnliche Bezeichnungsvermögen*].[50]

Bu yetilerin ortak özelliği, onların duyusal şeyler arasındaki bağıntıları kavramalarıdır. Onların hepbirlikte oluşturdukları zihinsel kapasitenin *analogon rationis* diye adlandırılması şu anlama gelir ki, bu yetiler, *tıpkı akıl gibi (ve anlamayetisinin tersine), tasarımları birbirine bağlayarak nesnellik üretmeye çalışırlar.* Yani bu yetiler, *anlamayetisi gibi* karmaşık tasarımları birbirinden ayrıştırıp çözümlemek, kavramlar altına koymak ve sınıflandırmak suretiyle *değil, akıl gibi* tasarımlar arasında bağ kurmak suretiyle *işgörürler. Ratio* düşünülür dünyaya ilişkin soyut bağıntılar peşinde koşarken, *analogon rationis* duyulur dünyaya ilişkin somut bağıntıları kavrar.

Autonomist okuma, *analogon rationis*'te farklı ve yeni olan şeyi vurgulamak için Wolff'a geri döner. *Psychologia empirica*'da (§ 29 -§ 233) Wolff, Baumgarten'ın geliştirdiği *analogon rationis*'in statüsünü belirleyen bir zihin yetileri tasnifi yapmıştır:

(i) Baumgarten'ın daha sonra *analogon rationis* kavramı altında geliştirip genişleteceği ve çeşitli özelleşmelerini vereceği aşağı yetiler: duyular, hayalgücü, poetik yeti (*facultas figendi*), hafıza.

(ii) Dikkat, düşünüm, soyutlama ve kıyaslama yetisi gibi yetileri içeren anlamayetisi (*intellectus, Verstand*). Anlamayetisi yüksek yetiler arasındadır, çünkü onun tasarımları seçiktir. Bu yüzden 'içlemsel açıklık' olarak seçiklik kavramı, aşağı yetiler ile yüksek yetiler arasındaki sınırı çizmektedir.

(iii) Akıl (*ratio, Vernunft*): tasarımlar arasında bağ veya bağıntı kurma (*nexus, Zusammenhang*) yetisi. Akıl, bu bağ kurma etkinliği sayesinde tasarımlanan şeylerin nesnelliğini temellendirir. Anlamayetisi mantıksal hakikate ulaşırken, akıl bizi *transcendental* ya da metafizik hakikatlerin alanına sokar.[51]

Şimdi *autonomist* okumanın iddiası, *Aesthetica*'nın, bu Wolffçu zihin yetileri sınıflamasından hareketle, *analogon rationis* kavramında tanıt-lanan bütünüyle orijinal bir felsefe geliştirdiğidir. Başlangıçta entellektu-

---

[50] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 71.

[51] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 71.

alist bir okumayı pekiştirdiği ve dolayısıyla *Aesthetica*'yı bir özerklik vurgusundan uzaklaştırdığı iddia edilen 'güzel' tanımı, *autonomist* okumanın bize sağladığını söylediği perspektivden bakıldığında bambaşka görünür. *Tasarımların duyusal bağıntısı* olarak ya da daha sonraları Kantçı vokabulerde 'kavramsız yasallık' olarak kavranacak olan 'güzel', tam da onu bu şekilde kavrayan yetinin, *analogon rationis*'in konusudur. Güzellik, *perfectio cognitionis sensitivae*'dir, duyusal bilginin mükemelliğidir ve Ferry'nin kendi *autonomist* okumasını dayandırdığı *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18 Jahrhunderts bis zur "Kritik der Urteilskraft*'ın (Halle 1923; *"Yargıgücünün Eleştirisi" ne Kadar 18. Yüzyıl Estetiğinde ve Mantığında Akıldışılık Sorunu*) yazarı Bäumler'e göre,

> *cognitio* birlik'e, *sensitivus* çokluk'a (çeşitliliğe, maddî zenginliğe) gönderimde bulunur ve *perfectio* kendi sıfatıyla duyusal bilginin bu iki uğrağının yükseltilmesinden başka bir anlama gelmez: Bu, hiç de akılcı / metafizik bir teori demek olmayıp, sadece duyusal bilginin kendine özgü bir mükemmelliğe sahip olması demektir. Hayalgücünün ve duyuların tasarımları, kendilerine özgü bir birliğe ve kendilerine özgü bağıntılara sahip olma yeterliğindedir.[52]

Das Irrationalitätsproblem'in yazarı Bäumler, *autonomist* okumaya güç kazandıran şu ifadeleri de ekler:

> Baumgarten'ın iki büyük fikri vardı: ilki, estetik nesnenin bireysel olduğu (tıpkı 'beğeni' gibi). Bununla (genelleştirici) bilime kıyasla sanatın özgül görevi tanınmış olur... [ikincisi] estetik nesne... bilimsel bir nesne değil, fakat herhalükârda bir *nesne*dir. Estetik nesne, öznenin keyfîliğine değil, fakat aklın nesnesine *analog* bir belirlenime tâbidir. Eğer bu iki fikri birbirine bağlarsak: estetik nesne bireyselliği yasallıkla birleştirir. 'Güzellik duyusal bilginin mükemmelliğidir' formulünün anlamı işte budur.[53]

Dolayısıyla diye devam eder *autonomist* okuma, Baumgarten'ın *Metaphysica* § 662'de yaptığı güzellik tanımı, duyusal-olanın düşünülür-olana indirgenmesini veya bağımlı kılınmasını amaçlamayan, tersine münhasıran bizzat duyusal-olana özgü bir yasallık tarzını keşfetmeyi ve anlayıp açıklamayı mümkün kılan bir girişimin ürünüdür.

Baumgarten'ın tanımında içerilen 'mükemmellik' ögesinden ziyade 'duyusal bilgi / algı' ögelerini vurgulayan *autonomist* okuma aynı zamanda şuna da dikkat çeker: Baumgarten'a göre, estetik, hakikat ile kesinkes ilgilidir, fakat *quatenus sensitive cognoscendae* ('duyusal olarak bilindiği ölçüde') hakikat ile. Hatta Baumgarten şunları yazdığında, duyusallık ile haki-

---

[52] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 72.

[53] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 72, dipnot. Köşeli parantez bana ait.

kat arasında kurulan entellektualist negativ bağıntıların adeta tersine çevrilmiş görüntüsüyle yüzyüze geliriz:

> En tam anlamında hakikî şeylerin hakikati estetiktir, bu şeyler, duyumlar, imgeler ya da hatta önsezilere bağlı öngörüler aracılığıyla duyusal bir tarzda hakikî olarak algılandıkları ölçüde; ve estetiğin alanı burada biter.[54]

Burada sezdirilen, aklın mantıksal veya metafizik hakikatlerinin dahi adeta duyusallık zemininden hareketle temellendirilebileceğidir. Öyle ki adeta duyusal veya *aesthetico-logical* nesnelliğe özgü yasallık (bu yasallık zaten mevcuttur, sadece keşfedilmeyi bekler), düşünülür veya mantıksal yasallığa da nesnellik kazandıran şeydir. Sanki aklın hakikatleri duyusal hakikatleri öngerektirirmiş gibidir. Ve estetik de aksi halde erişilemeyecek aklın yüksek hakikatlerine girmeyi mümkün kılan önhazırlıkları talim ettiren, fakat yine de aklın hakikatlerine meşru temellerini veren bağımsız bir geçici eğitim basamağını oluşturur. Daha sonraları Kant'ı anlamayetisinin etkinliği olmaksızın bir *teleoloji* fikri uyandıracak şekilde bizzat şeylerin nesnelliği içerisinde bir yasallık var*mış gibi* düşünmeye götüren ve Schiller'i her uzlaşmazlığın çözülme modelini veren estetik eğitim düşüncesine sevkeden şey, Baumgarten'ın bu son derece muğlak estetik özerklik anlayışından çıkacaktır. Fakat ne Kant ne de Schiller, duyusallık ile akılsallık'ın hiyerarşik statülerine ilişkin belirsiz-anlamlılıkları ortadan kaldırmada, son tahlilde, Baumgarten'dan bir adım bile öteye geçemeyeceklerdir, çünkü bu belirsiz-anlamlılık tam da geleneksel akılsal anlam bağlamlarının giderek kaybolmaya yüztutmasından ileri gelmektedir. Bu bakımdan *autonomist* okumanın, daha Baumgarten'daki ilk girişimde bir başarı ve kazanım olarak gördüğü şeyin, aslında geri dönüşü olmayan bir başarısızlığa ve kayıba işaret ettiği görülür.

Tam canalıcı noktaya temas ettiği için aslında vaktinden önce müdahale etmek zorunda kaldığımız *autonomist* okumanın argumantasyon çizgisine geri dönersek, düşünülür değil, duyusal ve dolayısıyla bulanık bağıntıların ya da tasarımların, akıl değil, akla yakın bir yeti aracılığıyla kavranabileceği iddiası tekrar edilebilir. İşte bizzat aklın kendisi olmayan bu yeti, Baumgarten'ın *analogon rationis* diye adlandırdığı 'aşağı yetiler kolleksiyonu'dur. Eğer *ratio* 'hakikati' kavrayan yeti ise, *analogon rationis* de 'güzel'i kavrayan yetidir; ve güzel, duyusal ve dolayısıyla bulanık bir tasarım olmak bakımından akılla kavranabilmekten uzak olsa bile, yine de tasarımların bir bağıntısı olmak bakımından metafizik hakikatlere yakındır. Güzel,

---

[54] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 72.

analogon veritatis'tir ('hakikatin analogu') ve *analogon veritatis* münhasıran *analogon rationis* ile kavranabilir.

Güzel nesne, bizzat hakikatin kendisinin değil, 'hakikate-benzer-olan'ın *(verisimilar)* alanına aittir.

> Öyle düşünüyorum ki, güzel'e ilişkin düşünce-ediminde tasarımlanan şeyin büyük bir bölümünün ne büsbütün kesin olduğu ne de tam bir apaçıklık altında hakikatine göre algılanabileceği zaten açık hale gelmiştir. Yine de duyusal bakışaçısından, yanlış olan hiçbir şey, iticilik duygusu *(repugnance)* olmaksızın keşfedilemez. Yanlışlığı keşfetmeksizin bizi mükemmel kesinliğe ulaştırmayacak olan şey, 'hakikate-benzer-olan'dır *(verisimilar)*. Bu yüzden özsel anlamı bakımından, estetik hakikatin hakikate-benzer olduğu söylenebilir: estetik hakikat, tam bir kesinlik içermese bile, yine de herhangi bir yanlışlık tipinin ayırdına varmamıza izin vermeyen hakikat düzeyidir.[55]

Güzel, hiç kuşkusuz zengin, çeşitli, canlı, bireysel karakteristik özelliklerin mümkün en tam sayımını vermeyi amaçlayan kaplamsal açıklığa ilişkin bir konudur. Fakat eğer estetik sadece kaplamsal açıklıkla ilgileniyorsa ve güzel nesnenin tasarımının salt empirik özelliklerinin dökümünü çıkarmaktan başka bir şey yapmıyorsa, bu durumda estetikte *analogon rationis*'in hangi rolü oynadığını ve böyle bir yetiye neden gerek duyulduğunu anlamak güçleşir. Bu güçlük şöyle çözülür: Güzel'de rastlanan türden bir karakteristik özellikler çeşitliliği örgütlü bir çeşitliliktir ve akla değil, duyusal alana özgü bir yasallığa riayet eder. Örneğin poetik bir betimleme, bize kesinlikle karakteristik özelliklerin bir sayımını verir, fakat bunu belli retorik modellere göre yapar ya da belli karakteristiklerin yerine başkalarını geçiren bir metafor, akıl tarafından değil, estetik yeti tarafından kavranabilecek bir 'mantık'ı olan sembolik bir bağ sergiler. Bu tür modellerde ve bağıntılarda, doğrudan aklın metafizik hakikatleriyle değil, fakat hakikate-benzer-olan *(verisimilar)* ile karşılaşırız. İşte *analogon rationis*'in estetikte oynadığı rol, hakikate-benzer olan bu bağıntıları kavramak ve bilmektir.

Bu proje içerisinde Baumgarten, *Meditationes*'te şiiri 'söylemin duyusal mükemmelliği' olarak tanımlar: *oratio sensitiva perfecta est poema*.[56] Bu tanım, güzel'de içerilen iki ögeyi bağlayıp birleştirir: *çeşitlilik* ögesi veya 'kaplamsal açıklık' gerektiren somut tikelin canlılığı ve zenginliği ile bu çeşitliliğin duyusal bağlarla *bağlanıp birleştirilmesi* veya *analogon rationis* tarafından bilinen hakikate-benzer-olan'ın estetik birliği ve tamlığı.

---

55 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 73.

56 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 74.

Autonomist okuma, Baumgarten'ın girişimine tutarlılık kazandırma yönündeki tüm çabalarına rağmen, bizzat *Aesthetica*'da yer yer bu iki yönden (akıl ve duyu, birlik ve çeşitlilik) yalnız birini ya da diğerini vurgunun merkezine getirmesinin yol açtığı belirsiz-anlamlılıklar yüzünden, açmazlarla sona erer ve bizzat belirsiz-anlamlı kalır. *Aesthetica*, bir yandan estetiğin duyusal tikeli soyutlamaya tâbi tutamayacağını ve bu bakımdan teorik araştırma yönteminin estetiğin araştırma yöntemiyle çarpıcı ve keskin bir karşıtlık sergilediğini îlan eder; fakat öte yandan, sonlu varlıklar olarak bizim somut bireyselliğin bilgisine tüm çeşitliliği ve tamlığı içerisinde seçik bir biçimde ulaşmamız imkânsız olduğu için, estetik alanındaki bireysellik arayışının, 'her şey'in şiire ya da resime sokulması gerektiği ve güzelliği böyle bir mikroskopik realismin garanti edebileceği anlamına gelmediğini bildirir:

> Şiirde poetik olan şey, tasarımlanacak şeyleri mümkün olduğu kadar belirleme olgusudur.[57]

Veya:

> Bireysel-olan [şeyler ve kişiler] her bakımdan belirlenimlidirler, dolayısıyla tikel tasarımlar daima poetiktir.[58]

Aesthetica'da, bunlar gibi mümkün en tam bireyselliğe yapılan vurgulardan hemen sonra bireysel zenginlik ve çeşitlilikten verilen tavizleri ifade eden pasajlarla karşılaşabilir ve şunları okuyabiliriz: *Aeneid*'i okuyan estetikçi,

> Aeneas'm İtalya'ya hangi ayağıyla ayak bastığını bilme sorunu hakkında ne düşünür ne kaygılanır; ama yine de, doğru olan şudur ki, Aeneas, pek de uygun olmayan her iki ayağıyla basmadıkça, İtalya'ya ya sol ya da sağ ayağıyla ayak basmıştır.[59]

Böyle olsa da, *autonomist* okuma, Baumgarten'da akıl ve akıldışı *(irrational)* arasında, tümel ve bireysel arasında bir dolayımda bulunma çabasının işgörmeye başladığı, fakat projesinin tüm gözüpekliği ve orijinalitesine rağmen, bunun Baumgarten'a Leibnizci bir felsefe çerçevesi içerisinde üstesinden gelemeyeceği bir ödev yüklediği sonucunu çıkarır. Baumgarten-'ın ne yaptığı, kuşkusuz bizzat şahsına yüklenemeyecek sebeplerden dolayı belirsiz-anlamlı kalır.

---

[57] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 74-5.

[58] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 75.

[59] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 75.

Modern Akılsallık ve Belirsiz-Anlamlılık

Gözden geçirdiğimiz bu iki okuma, görünen karşıtlıklarına ve yorum farklılıklarına rağmen bize aynı mesajı iletirler. Onların hareket noktaları ve argumantasyon çizgileri farklı, fakat vardıkları sonuç hemen hemen aynıdır. Marxist okuma, ilk bakışta *Aesthetica*'nın, bir özerklik temellendirmesi geliştirir görünse de, mutlakçı bir aklın boyunduruğundan kurtulamadığını öne sürer ve belirsiz-anlamlılığı onaylar; *autonomist* okuma, ilk bakışta *Aesthetica*'nın, herhangi bir özerklik düşüncesine izin vermeyen entellektualist bir geleneğe ait görünse de, Leibnizci ve Wolffçu akıl kavramlaştırmasından bir uzaklaşmayı ve bu ölçüde de duyusal tikellik alanına özerk bir temel verme yönünde bir ilk girişimi temsil ettiğini öne sürer ve belirsiz-anlamlılığı onaylar.

Bu iki okuma, *Baumgartencı belirsiz-anlamlılığın ne yönde bir belirlenim kazanıp çözülebileceği konusunda rekabet ederler*; dolayısıyla onların kendi okumaları *içerisindeki* belirsiz-anlamlılığa bu okumalar *arasındaki* bir belirsiz-anlamlılık da eklenir.[60] Öte yandan, onların hangisinin *doğru* bir okuma olduğunu sınayabileceğimiz akılsal standardları vermesi beklenen metin, Baumgarten'ın *Aesthetica*'sı, bu iki okuma aracılığıyla işleyebildiğimiz kadarıyla, zaten belirsiz-anlamlılıklarla doludur. Dolayısıyla rekabet halinde görünen bu iki akılsal argumantasyonun, aslında ikisinin de doğruluk ve anlam değerini ölçebileceğimiz standardların yokluğundan dolayı birbirlerine temas bile etmediklerinden, rakîp bile olmadıkları; tersine tam da Baumgarten'ın *Aesthetica*'sının belirsiz-anlamlılıklarını doğuran, her hakikati *kendisinden* başlatan bir akılsallık paradigması içinde yanyana çatışmasız durdukları ortaya çıkar. Bu iki okuma, Baumgarten'ın eserine aslî anlamını veren uzun tarihsel sürecin sadece kısmî bir görüntüsüyle yetindikleri için eksik kalırlar.

---

[60] Zygmunt Bauman, 'düzen ve kaos halinde çatallandığı' ve 'düzen ve kaos alternativini içerdiği' ölçüde varoluşun modern olduğu postulatından hareketle, belirsiz-anlamlılığın ve belirsiz-değerliliğin tam da 'modern' dediğimiz şeyin alâmet-i fârikası olduğu yönünde bir argumantasyon geliştirir. Bauman'ın eseri, argumanın akışı boyunca bizimkinden farklı kanallardan (özellikle sosyolojik kanallardan) geçse ve modern belirsiz-anlamlılık deneyimini olumlasa bile, onun yukarıdaki temel teşhisi, bizim vardığımız noktalarla örtüşmesi bakımından son derece önemlidir. Bkz. Bauman, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, 1991, özellikle "Introduction: The Quest for Order", s. 1-17.

İşte tam da bu noktada 'hangi akılsallık?' sorusu sorulmalıdır. Çünkü hem Baumgarten'ın hem Eagleton'ın hem de Ferry'nin içerisinde durdukları modern aydınlanmacı felsefî paradigma, kendi hareket noktasını kendine-yeter evrensel bir akılsallık kavrayışı olarak kurar.

Akıl, artık önceden olduğundan başka bir şey olarak tanımlanır: 'Mutlak akıl','şeyleşmiş akıl', 'araçsal akıl', 'hesaplayıcı akıl', 'bürokratik akıl', 'eleştirel akıl', hatta Lutherci 'kahpe Akıl'[61] gibi kavramlaştırmalar, aklın geleneksel olarak sahibolduğu statüdeki radikal sapmalara işaret ederler. İnsanî akıl ya kendisini tanrısallaştırır ya da amaçlar ve değerler alanından mutlak olarak geri çekilir veyahut da Luther'in deyişinin işaret ettiği gibi bütünüyle reddedilir. Bu durumda sadece akıl ile duyusallık arasındaki ilişkinin mahiyeti belirsizleşmekle kalmaz, fakat hem bizzat aklın hem de bizzat duyusallığın mahiyetlerine ilişkin bir belirsizlik de doğar ve bu belirsizlik daima katlanarak çoğalır.[62]

---

[61] bkz. Horkheimer, Max, "Teizm ve Ateizm", çev.Hakkı Hünler, *Birikim*, sayı 63, Temmuz 1994, s.14.

[62] Bu belirsiz-anlamlılığın günümüzde ne boyutlara vardığını daha yakından görebilmek için, örneğin Alain Touraine'in *Modernliğin Eleştirisi*'nde (çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, 1994) geliştirdiği projenin anahatları üzerinde biraz duralım. Touraine, eserinin ana doğrultularının taslağını çıkardığı ve yönergelerini belirlediği "Sunuş" yazısında, çürütmek üzere yola çıktığı ve hedef aldığı temel tezi şöyle belirler:

> ...İnsanlık, aklın yasalarına uygun olarak hareket etmekle hem bolluğa, hem özgürlüğe, hem de eşitliğe doğru ilerler.
>
> İşte modernliğin eleştirisinin tartıştığı ya da reddettiği bu temel iddiadır. (s.13)

İyi ama, Touraine'in reddettiği 'akıl' hangi akıldır? Hiç kuşku yok ki bu, modern deneyim içerisinde şekillenmiş ve modern deneyimi belirleyen, bireysel insanî özneye ait, fakat yine de evrensellik iddiasıyla mutlak bir mevkî'e konumlanmayı talebeden modern aydınlanmacı akıldır. Fakat Touraine, bütün eseri boyunca işleyeceği bir modernite projesine 'modern akıl'ın reddiyle başlamakta ve kendi hareket noktalarını belirsizleştirmektedir. Aslında bu belirsizleştirme, modern düşüncenin özüne ait olan bir 'sıfır noktası'ndan başlama girişimini hazırlar, ama bu girişimi maskeler de. Çünkü bu stratejinin öznesi, üzerinde durulmaya veya teorik olarak ele alınıp çürütülmeye *lâyık* olan tek bir Akıl tanır: modern, aydınlanmacı, evrensel Akıl. Acaba herhangi bir modernite projesinden radikal olarak kopmaksızın böyle bir 'modern akıl' kavramı çürütülebilir mi? Bize göre hayır. Fakat Touraine, eseri boyunca tam da böyle bir girişime angaje olmuştur. Biraz daha ilerleyelim:

> Modernlik... Tanrısal iradenin, Aklın ya da Tarih'in yarattığı bir dünyanın birliğinin yerine *akılcılaştırma* ile *öznelleştirme* 'nin ikiliğini koymuştur. (s.17)

Burada, Touraine, moderne musallat olmuş belirsiz-anlamlılığı onaylar ve yukarıda anlamını belirlemeye çalıştığımız 'akıl' kavramını yine dönüşüme uğratır.

O, 'Tanrısal irade' ve 'Tarih' kavramlarıyla birarada sanki 'pre-modern' bir kavrammış gibi durur. Bu pre-modern kavramlaştırma yerine, modernlik, bir başka aklı, 'akılcılaştırma'yla ifade edilen 'araçsal akıl'ı dayatmıştır ve ayrıca buradaki modern 'araçsal akıl', yukarıda sözü geçen modern aydınlanmacı 'akıl'ın birleştirici evrenselllik iddiasını dışladığı gibi, 'öznelleştirme' denilen bir başka süreçle de ayrılıkçı bir ikilik içerisine girmiştir; sanki bunlar birbirlerini bütünlemiyorlarmış gibi.

Bu saptamalardan sonra, Touraine, 'akıl'dan ne kastettiğini daha da belirsizleştirip meseleyi büsbütün işin içinden çıkılmaz hale getiren bir yola girer. Bu yolda Touraine, son derece 'orijinal' teklifini açığa vurur. Bu kitap, demektedir Touraine,

...modernliğin, Akıl'la Özne'nin, akılcılaştırmayla öznelleştirmenin, Rönesans ruhuyla Reform ruhunun, bilimle özgürlüğün gerilimlerle dolu bağıntısı olarak yeniden tanımlanmasını önerecektir. (s. 17)

'Mutlak Akıl' ile 'araçsal akıl', 'Rönesans' aklıyla 'bilimsel' akıl ve yine öbür yandan evrensel özne ile bireysel özne, Reformist özneyle özgür özne, anlamları büsbütün belirsizleştirilinceye dek yanyana koyulur. Aslında onların tarihsel olarak modern diye adlandırılan döneme ait oldukları gözönünde bulundurulduğunda, bu kavramların birbirlerini bütünleyici olmaktan çok nasıl olup da birbirlerini dışlayan bir 'ikilik'e tâbi olduklarını görmek de güçleşir. Sanki Baumgarten *Aesthetica*yı hiç yazmamış, sanki modern düşüncenin bütün tarihi bu parçaların (*fragments*) bağdaştırılmasına hiç adanmamış gibi, Touraine, kullandığı kavramların belirsiz-anlamlılığından kaynaklanan bir 'dil oyunu' içerisinde yeni 'orijinal' bağdaştırmaar, sıfır noktasından hareket eden yeni 'orijinal' uzlaştırmalar peşindedir:

Burada sunulan modernlik eleştirisi, modernliği, kendisini akılcılaştırmaya indirgeyen bir tarihsel *gelenekten kurtarmayı* ve ona kişisel özne ve öznelleştirme temasını dahil etmeyi amaçlamaktadır. Modernlik [hiç kuşkusuz Touraine'e *göre* modernlik], tek bir ilkeyi, hele de aklın egemenliğini engelleyen şeylerin yıkımını temel almaz; Akıl ile Özne'nin diyalogundan oluşur. Akıl olmadığında, Özne kendi kimlik saplantısına takılır kalır; Özne olmadığı takdirde de, Akıl bir güçlülük aracına dönüşür. Yüzyılımızda, hem Aklın diktatörlüğü, hem de Özne'nin totaliter sapmalarıyla karşı karşıya geldik; modernliğin bugüne değin ya birbiriyle dövüşmüş ya da birbirini bilmezden gelmiş olan bu iki yüzünün nihayet birbiriyle konuşması ve birlikte yaşamayı öğrenmesi mümkün müdür acaba? (s.18-9. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.)

Touraine'in kurduğu belirsiz-anlamlı tuhaf bağıntılar ve karşıtlıklar, tuhaf sonuçlara yol açar. Bu girişim ilkin modernliği, (aklın egemenliğinde geleneğe dönüşmüş) *kendisinden* kurtarmayı amaçlamakta; fakat hemen bir cümle sonra modern yüzyılda Akıl ile Özne'nin karşıtlığını (ne demekse diktatörlük ile totalitarizmin karşıtlığını) vurgulayarak, ya birbiriyle dövüşen ya da birbirini bilmezden gelen diktatörlük ile totalitarizmin 'nihayet birbiriyle konuşması ve birlikte yaşamayı öğrenmesi' imkânına işaret etmektedir. Tıpkı Freudçu psikoanalizde *id* ile *superego* 'nun bölünmüşlükleri içerisinde girdikleri dialogun *ego* aracılığıyla bir uzlaştırıcı söyleme dönüştürülmesiyle aynı prosedurleri takibeden Touraine de, birbirine negativ ilişkilerle bağlı akıl ile özneyi positiv bir şekilde uzlaştıracak bir orta terim aramaktadır. Sonuç, hem aklın hem öznenin,

hem *id* 'in hem *superego* 'nun, icbar ile cebrin, ifrat ile tefritin, Skûlla ile Kharûbdis'in sadece yanyana koyulmasıdır. İşte belirsiz-anlamlılıkların modern düşünceyi sürüklediği tuhaf ve dehşetli sonuç; Aklın diktatörlüğüyle Özne'nin totalitarizminin birlikte yaşadığı ve birbiriyle konuştuğu bir dünyada vay halimize! Aslında bizim modern tarihimize pek de yabancı olmayan böyle bir 'uzlaştırma'nın ertesinde halimizin ne olacağını korku içerisinde tahayyül edecek gücü bile bulamazdık —nitekim bulamıyoruz da. Fakat Touraine, bir türlü hesaplaşmaya girmediği kadîm düşünceye kayıtsız kaldığı için, onun bildiği tek bağdaştırma türü böyle modern (korkunç) bir bağdaştırma olsa gerek.

Touraine'in eserinde akıl ile özneye ve onlar arasındaki bağıntıya ait olan belirsiz-anlamlılık her ne ise, Baumgarten'm, Eagleton'ın, Ferry'nin eserlerinde de anlatılan, açıklanan, çözümlenen veya eleştirilen kavramlara ve aslında bizim modern dilimize musallat olan *post-katastrophik* belirsiz-anlamlılık odur. Ve bir *proje* sözkonusu kavramların orijinine ve bu orijini takibeden tarihine bakılmadan ve 'hangi akılsallık?' sorusu sorulmadan başlatılıyorsa, bu belirsiz-anlamlılığın farkına varmak da onu aşmaya çalışmak da mümkün değildir.

Fakat Touraine'e özgü tarzdaki belirsiz-anlamlılıkta asıl ilginç olan şu ki, Touraine, kendi projesini oluşturan bağdaştırma türünün insanlığın ve dünyanın geleceği için âcil gerekliliğini saptama, meşrulaştırma ve savunma düzeyinde kalmaz, bu bağdaştırma türünün her nasılsa bilfiil modern tarihe de damgasını vurduğunu îlan eder. İşte Touraine'in kitabının bizim köşeli parantezlerimizle son cümleleri:

> Modernlik tarihi, bizzat Erasmus'un bile aşamadığı Rönesans / Reform karşıtlığından beri akıl ile Özne'nin çifte doğrulanmasının tarihidir. [Modern tarihte Akıl ile Özne aynı sürecin birbirini bütünleyici parçaları olmaktan çok, her biri kendisini olumlamakta, diğerini reddetmektedir. Görülmemiş ve duyulmamış bir orijinalite]. Toplumsal hareketler, devrimci burjuvazinin hareketleri, sonra işçi hareketi, son olarak da amaçları ekonomik olmaktan çok [büyük Yalan!] kültürel olan yeni toplumsal hareketler, yükselen bir biçimde, bir yandan akılla toplumun, öte yandan da özneyle bireyin bağdaştırılmasına ["Sunuş"ta akılla öznenin bağdaştırılması önerisi, bu son cümlelerde sanki her ikisini de birbirine değmeyen paralel karşıtlıkları içerisinde olumlarmış görünen akılla toplumun, özneyle bireyin bağdaştırılması çağrısına dönüşmüş görünüyor], giderek daha doğrudan çağrıda bulunurlar.
>
> Her ne kadar, herkes, ister dinsel, ister siyasal ya da hukuksal olsun [modern projenin öngördüğü alanlar ayrımına göre], toplumsal bütünleşme yararına bir baskıyı içinde hissetse de [modern olmayan bir toplumsal yapılanmaya özlem duysa da], vardığım bu sonuçlar bir toplumsal düzen ya da tarih felsefesine her tür geri dönüşü dışlamaktadır [Eyvah! Kurtuluş yok!]. Ama yaklaşık yüzyıldan beri [modern] dünyanın üzerine çöken ve onu, toplama kampları, din savaşları ve siyasal propagandalarla [modern olgularla] kaplayan totalitarizmin [modern bir olgunun] eğilimlerine karşı korunabilmek için de böyle bir [modern] bedel ödenmesi gerekir [çok ağır, fakat modern olgulara karşı ödenmesi gereken modern bir bedel]. Modernlik totalitenin hiçbir biçimine uymaz [Totalite modernliğin bir biçimi değil miydi ya da 'Öznenin totaliter sapmaları' ne olacak?] ve özgürlük yolunu açık tutan [çünkü özgürlük modern iktidar aygıtı tarafından bize dayatılan kayıtsız şartsız itaat edilecek en yüksek otoritenin

Kendi özgül bağlamından, sözgelimi onsekizinci yüzyıl Almanya'sının karmaşık maddî ve tinsel atmosferinden doğup serpilmiş olmakla birlikte, bunu her nasılsa çevresinden kopmuş zaman-dışı mutlak bir akıl kavramıyla gizlemeyi başaran modern bilinç, kendi başına ortaya attığı akılsallık prosedurlerinin ve bu prosedurler aracılığıyla ulaşılan bilginin evrensel bir geçerliliğe sahip olduğunu îlan eder. Bize göre Descartes ile başlayan bu modern akılsallık kavrayışı, Leibniz'in ellerinde gitgide kendisini her tikelliğin mutlak hâkimi olarak görmeye başlayan ve duyusallık alanıyla tüm bağıntılarını onarılamayacak şekilde koparan tek ve evrensel bir 'Akıl'ı takdim eder. Baumgarten, bir yandan, özellikle kendi toplumu gibi çatışmaları besleyen bir toplumda yargı sorunlarında böyle duyusal ve tikel olandan mutlak olarak kendisini koparan 'Akıl' kavramının yol açtığı ve açabileceği güçlükleri açıkça görmüş bir filozof olarak, duyusallık ile akıl arasındaki kayıp bağları yeniden kurmaya çalışır. Fakat o, öte yandan, Kant'm yetiler ayrımını hazırlayacak şekilde iki alan arasındaki uçurumu daha da derinleştirmekte, onlar arasındaki bağları koparan âleti daha da keskinleştirmektedir.

Gözden geçirdiğimiz iki okumada da açığa çıkmayan, Baumgarten'ın eserinin belirsiz-anlamlılığının derinde yatan anlamı, eğer herhangi bir yargı akılsal temellerde verilecekse akıl ile duyusallık arasında şu ya da bu yan lehine bir bağ kurmak gerektiği içgörüsü *ile* her yargıyı önceden akıldışı kılacak şekilde onları zaten fragmenter hale gelmiş düpedüz bağdaştırılamaz alanlar olarak bırakıp, herbirini kendi bağımsız yasallıklarına göre ele alma mecburiyeti arasında gidip gelen bir bocalamadır. Modern bilinç, eğer yargı sorunlarını Descartes gibi geleneğe de terketmeyecekse, aşılması hemen hiç mümkün görünmeyen bir ikilemle durdurak bilmeden boğuşacaktır. Bu yüzden, estetik, hem bu ikilemin farkında olmanın ve onu ifade etmenin hem de bu ikilemi her nasılsa uygun bir şekilde çözüp aşmanın imkânlarını vereceği sanılan, modern bilincin merkezî söylemini kurar. Kant'ın örnek teşkil ettiği gibi, bu sorunla boğuşmayan ve bir *Estetik* yazmayan bir filo-

---

erdemidir], akılla Özne'nin ne kesintiye uğrayan ne de biten diyalogudur [Bunlar ya birbirleriyle dövüşüyor ya da birbirlerini bilmezden gelmiyorlar mıydı? Akılla Öznenin kesintisiz ve bitmeyen diyalogu bizzat tarihsel olarak modernite ait bir olgu idiyse, neden onlara birbiriyle konuşmayı ve birlikte yaşamayı öğretmeye kalkıyoruz ki? Kısaca Touraine bu kitabı neden yazdı ki?] (s. 410-1).

Touraine'i kuşkusuz tüm iyi niyetlerine rağmen belirsiz-anlamlılıklara boğan şey, tam da onun iyi niyetle reforme etmeye çalıştığı modern bilincin doğasından ileri gelir, yani ortak standardlar deposunun şekillendiricisi olarak aklın birinci tekil şahsın öznelliğinde temellendirilmişliğinden.

zof, kendisini sistemini tamamlamamış sayacak ve modern bir filozof olarak kendi beklentilerini ve kendisinden beklenenleri hayalkırıklığı yaratacak ölçüde sonuçsuz bırakmış olacaktır.[63] Baumgarten'ın girişiminin orijinalitesi ve önemi, tam da burada yatar; yoksa izlerine kadîm düşüncede de rastlayabileceğimiz, duyarlık ya da güzel üzerine *bir başka* teori geliştirmesinde değil.

Gelgelelim yalnızca kendi bakışıyla kaim olmakla sınırlanmış modern bilinç, Baumgarten'ın eserinin orijinalitesini, eğer bu bilinç için orijinalitenin hâlâ herhangi bir değeri kaldıysa, akılsal bir çözümün değil, kendi akılsallık kavrayışına göre *zaten daima* varolan ikilemi *belli özgül bir tarzda* ortaya koymanın orijinalitesi olarak görür. Kendisinden sonra yazılan *Estetik*'lerde üstünkörü geçilmesinin veya hiç anılmamasının tanıklık ettiği gibi,[64] Baumgarten'ın eserinin bütün önemi, modern bilinç için merkezî hale gelecek bir söylemi disipliner bir şekilde adlandırmış olmasında yatar.[65]

---

[63] Kant, *Yargıgücünün Eleştirisi*'ni kritik felsefenin tamamlayıcı ve sistemleştirici son halkası olarak tasarlamıştı. Kant, bu tasarısını 18 Aralık 1787'de Reinhold'a yazdığı bir mektupta şöyle dile getirmektedir:

> ...çünkü üç türlü yeti vardır: bilgi yetisi, hoşlanma ve hoşlanmama duygusu ve arzulama yetisi. Ben, birincisi için salt (teorik) akıl kritiğinde, üçüncüsü için ise pratik akıl kritiğinde *a priori* ilkeler buldum. Şimdi *pek mümkün sayılmasa da*, ikincisi için de bir *a priori* ilke arıyorum. Böylece insan ruhu içinde daha önce incelenen yetilerin bölümlenmesini bir *sistematiğe* sokmak istiyorum. Öyle ki yaşamımın geri kalan bölümünün ana uğraşı bu olacak. (akt. Cassirer, Ernst, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. Doğan Özlem, Ege. Ün. Edebiyat Fak. Yay., İzmir 1988, s.211, Dipnot 1. İtalikler bana ait.)

Kant gibi bir modern düşünce dehasının bile *aporetik* statüsünü itiraf ettiği, fakat *sistem*'in tutarlılığı adına içine girmekten kaçınamadığı bir alandır Estetik'in alanı.

[64] Burada yeri gelmişken şu kadarını söyleyelim ki, Baumgarten'ın *Aesthetica*'sının İngiliz diline bir çevirisinin olup olmadığını gösterebilecek en ufak bir ipucuna bile bu çalışmada faydalandığımız ve faydalanmadığımız eserlerde rastlayamadık. Tüm kişisel gayretimizle giriştiğimiz arama-taramalara rağmen bu eserin İngiliz dilinde mevcut bir çevirisine, hatta böyle bir çevirinin telaffuzuna bile ulaşamamış olmamız, en azından Anglo-Saxon dünyasında Baumgarten'a gösterilen hassasiyetin boyutları hakkında bir fikir verir sanırım —eğer böyle bir çeviri varsa ve ona ulaşamamış olmamız bizim eksikliğimiz ise tamamen geri almak koşulu ile bu istisnaî notu düşüyorum, fakat eldeki durumda bundan kaçınamazdım.

[65] Baumgarten'dan yaklaşık otuz yıl sonra yazan Kant, *Salt Aklın Eleştirisi*'nin "Transcendental Ästhetik" başlıklı bölümüne düştüğü bir dipnotta, bu 'orijinal' adlandırmanın bile önemini yadsır:

Modern bilincin akılsallık paradigmasına göre ikilemin asıl çözümü bu iki alanın mutlak olarak birbirinden ayrılmasının zorunluluğunda yattığı için değil, fakat *teorik* düzeyde bu iki alanın birbirine nüfuz eden geçişliliğini mümkün kılan *pratik* koşullar gitgide bütünüyle bilfiil ortadan kalktığı için, Baumgarten başarısızlığa mahkûmdur. Fakat bu tür pratik koşulları tamamen geçmişe gömülmüş ve modası geçmiş bir geleneğe ait meseleler olarak gören modern bilinç, hiç kuşkusuz, Baumgarten'ın serimlediği ikilemin çözümünü, "Giriş"te değindiğimiz geçmiş ile gelecek arasındaki uçurumdan doğan kendi *pratik*'inde zaten bilfiil ayrılmış bulduğu bilgi ve yargı alanlarının geçişsizliğini, sadece *teori*'ye aktarmaktan ibaret görecektir. Felsefî analiz düzeyinde 'aydınlanmış toplum'u bekleyen Kant'm ve toplumsal kurumlar analizi düzeyinde Kant'ın beklentisinin gerçek varoluş kazandığını îlan eden Max Weber'in aracılıklarıyla meşruiyet kazanan bu modern çözümün sahteliğini farkettikleri, fakat modern pratiğin icbaredici soluğunu her an enselerinde hissettikleri içindir ki, kısmen iyimser kısmen kötümser bir ruh hali içerisinde, Heidegger gelecek bir kurtarıcı Tanrı'yı; MacIntyre 'bir başka, kuşkusuz çok farklı bir St. Benedict'i beklemektedirler.[66]

Bu çerçeveden bakıldığında, estetik sorun, Estetik'in sorunu, tüm modern tarihe damgasını vurmuştur. Bu sorunu ilk kez formule eden Baumgar-

---

Başkalarının beğeni eleştirisi diye adlandırdıkları şeyi imlemek için 'estetik' sözcüğünü hâlihazırda kullanan tek halk Almanlardır. Bu kullanımın kökeni, hayran olunacak analitik bir düşünür olan Baumgarten'ın güzel'in eleştirel işlenişini akılsal ilkeler altına sokma ve böylelikle güzel'in kurallarını bir bilim mertebesine yükseltme girişimidir. Fakat bu tür çabalar boşunadır. Sözü geçen kurallar veya kriterler, temel kaynaklarına bakıldığında, sadece empiriktirler ve bunun sonucu olarak beğeni yargımızı yönetmesi gereken belirlenimli *a priori* yasalar olarak asla işgöremezler. Bunun tersine, bu kuralların doğruluğunun asıl ölçütü, bizim yargımızdır. Bu sebepten dolayı, ya bu adı beğeni eleştirisi anlamında kullanmaktan vazgeçmek ve onu hakikî bilim olan duyarlık öğretisine tahsis etmek —böylelikle de çok meşhur bir ayrımla bilgiyi *αισθητα και νοητα* [*aistheta kai noeta* / 'duyulur ve düşünülür'] halinde bölen kadîmlerin diline ve anlamına yaklaşmak— ya da bu adı spekulativ felsefeyle paylaşmak ve kısmen *transcendental* kısmen psikolojik anlamda kullanmak akıllıca olur. (Kant, I., *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, St. Martin's Press, 1965, s. 66-7, dn.*a*. İtalikler ve Köşeli parantez bana ait.)

Fakat bunları yazdıktan dokuz sene sonra yayınlanan üçüncü *Eleştiri*'de Kant'ın neler yaptığı hepimizce malûmdur.

66 bkz. Heidegger için *Profesör Heidegger 1933'te Neler Oldu? Der Spiegel'in Heidegger'le Tarihi Söyleşisi*, s. 30-31; ayrıca Heidegger Martin, "The Question Concerning Technology", s.33 vd.; ve MacIntyre için *After Virtue*, s. 263.

ten, yalnızca sanatın ve güzel'in öznelleştirilmesini ve 'insanîleştirilme'-sini öngören bir söylem geliştirmekle kalmayıp; daha da önemlisi, aslında çok geniş bir kapsamda etkisi görülecek bilgi ile yargı, tümel ile tikel, akıl ile duyu, Bilim ile Sanat arasındaki şekillenmeye başlayan bilfiil pratik ayrımlara teorik bir ifade verme imkânını sağlayan bir terminolojik vokabuler arketipi de oluşturmuştur. Şunu söyleyebiliriz ki, modernitenin ve modern düşüncenin (ve bunlarla birlikte Lyotard'ın haklı saptamasıyla bunların içkin bir parçasını veya uğrağını oluşturan postmodernitenin ve postmodern düşüncenin) bütün tarihi, bu terminolojik vokabulere göre, bir yandan kadîm gelenek içerisinde hayatî bir şekilde bütünleyici olan akıl ile duyusallığın önlenemez bir ivmeyle gittikçe hızlanan kopuşunun tarihidir; öte yandan iki yanın bu kopuştan gördüğü zararı, birini diğerinin lehine veya aleyhine baskılandırma, kontrol altında tutma çabasıyla telâfi etmeye çalışmanın tarihidir; veyahut da yine başka bir yönden, zaten teorik olarak gemlenemeyip ayrı ayrı başıboş doludizgin koşan iki öznellik modelinin —akılsal ve duyusal— birbirinin yollarını kesmeksizin uzanan para-lelismini kayıtsız şartsız teyid etme çaresizliğinin tarihidir. Bize göre, açıktır ki, umutsuzca beklenen çözüm, ne duyusal-olanın mutlak özerkliğinin kör *'apologia'*sında (postmodern) ne de aklın duyusal-olana mutlak üstünlüğü iddiasında (modern) bulunabilir; böyle bir çözüm, ancak aklın ve duyusallığın teorik olarak birbirlerine ince bir şekilde uyarlanmış ve ayarlanmış işleyişlerini mümkün kılabilecek ve bu tür işleyişleri gerektiren pratik koşulların ortaya çıkabilme imkânında yatmaktadır. Bu imkâna işaret eden teorik âletler, gerçi modern düşünce tarafından üstümüze salınırlar: en başta 'estetik' olmak üzere, düşünücü yargıgücü, *sensus communis*, beğeni, moral duyu, hatta 'aklıselim' diye çevirebileceğimiz kadîm φρονησισ (*phronêsis*) gibi kavramlar bu yolda sökün ederler; ne yazık ki onlar, sözünü ettiğimiz kopuşun en canlı tanıkları olarak, üzerinde ve içerisinde ikamet edebilecekleri bir *ethos*'un kayıp pratiğine işaret ederler ve sadece boşlukta asılı, nereye monte edeceğimizi nerede kullanacağımızı bilmediğimiz 'parçalar' (*fragments*) olarak kalırlar.

Aesthetica aracılığıyla dilegetirildiği ölçüde Almanya'da Baumgarten'ın tanıklık ettiği bu 'parçalanma'nın (*fragmentation*) Fransa ve İngiltere'de de başka tanıkları bulunmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

'Estetik'in Tarih-öncesi' veya Akıl *versus* Duy(g)u

İkiye Bölünen Modern Özne: Klasisism ve(ya) Sentimentalism

"Giriş"te, eğer sanatı ve sanatın dilini etkileyen bir 'parçalanma'ya tarih düşmek gerekiyorsa, bu tarihi Baumgarten'ın yüzyılından bir önceki yüzyılda (*Cartesian* veya onyedinci yüzyılda) aramanın uygun olacağını söylemiştik.[67] Bu 'parçalanma'yı onyedinci yüzyıl Fransa'sında kıyasıya rekabet eden klasisistler ve sentimentalistler (veya Ferry'nin deyişiyle 'zerafet estetikçileri'[68]) arasındaki çekişme kadar tüm açıklığıyla yansıtan bir başka örnek bulmak muhtemelen çok zordur.

Klasisistler ile sentimentalistler arasındaki kavga, henüz Baumgarten sahneye çıkıp da fragmenter bir akıl ile fragmenter bir duyusallık *arasında Aesthetica* başlığı altında sistematik bir tutarlılık aramayı tasarlamadan önce, her bir 'parça'nın (tek başına aklın ve tek başına duyusallığın) kavramsal düzeyde kendi iç-tutarlılığı adına belirleyici olma iddiasıyla önesürüldüğü bir evreyi temsil eder. Bu kavga, kuşkusuz Estetik başlığı altında sürmez, fakat Estetik'in terminolojik oluşumunu belirleyen kavramların şekillenmesinde kaçınılmaz bir önhazırlık işlevi görür. Ferry'e göre burada 'modern estetiğin tarihöncesi'[69] diye adlandırılabilecek bir süreç işbaşındadır. Bu yüzden sözkonusu çatışma, Estetik denen söylemin ve böylelikle de bizim bugün modern felsefî dilimizi besleyen en önemli mecralardan birinin (belki de en önemlisinin) tarihinin özsel kurucu ögelerini verir.

---

67 bkz. yukarıda s. 14.

68 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 34.

69 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 34.

Onyedinci yüzyıl Fransız klasisismine yön veren metin, Nicolas Boileau'nun (1636-1711) *Art poetique* (1674) adlı eseridir. *Art poetique*, sanat eserinin, özellikle de şiirin üretilmesinde ve değerlendirilmesinde *Cartesian* akla dayanan hiçbir standardın bulunamayacağı içgörüsüyle kaleme alınmıştır. Boileau, sözkonusu akılsal standardların ancak antik dünyanın klasik eserlerinden çıkarılabileceği kanısındadır. Öyle ki *Cartesian* yüzyılda bilimde ve felsefede geliştirilen yeni akılsallık kavrayışı, antik akılsallığın tersine, sanat eserini akılsal olarak anlama ve yargılama ilgisini dışlamış ve bu suretle sanatı ve duyusallığı kendi sınırları ötesindeki akıldışı-olanın alanına sürmüştür. Bu yüzden Boileau, eğer sanatın belirli bir anlamı olacaksa, bu anlamı kuran standardların ancak geçmişten, artık mevcut olmayan antik dünyanın düşüncesinden ve sanatından çıkarsanmak zorunda olduğuna inanır. Tek başına bu olgu bile, akılsallık alanında vuku bulduğunu söylediğimiz *katastroph* 'un mahiyeti ve kapsamı hakkında bir fikir verir. Etrafında sanat eserlerini yargılayabileceği akılsal standardlar bulabilmek için dönüp duran onyedinci yüzyıl düşünürü Boileau, *Cartesian* akılsallık bu tür standardların yokluğuyla kaim olduğu içindir ki, kendisini antik döneme, bizim deyişimizle '*pre-katastrophik*' dünyaya geri dönmek zorunda hissetmektedir.

Onyedinci yüzyıl Fransa'sında Boileau'nun bizzat taraf olduğu 'klasik ve modern' veya *anciens et modernes* ya da 'klasisistler ve sentimentalistler' arasındaki ateşli tartışma, esasen, *Cartesian* bilimin etkisindeki yazarların şu zihinsel duruş noktasını savunmasıyla başlar: Nasıl ki Descartes eski Aristotelesçi bilimi aştıysa, yeni sanatçılar da klasik antikitenin sanatını, özellikle de klasik şiir ve edebiyatı aşabilirler. Bu konumdan hareketle klasik yazarlara yöneltilen ilk saldırılar, Desmarets de Saint-Sorlin'in antik Grek mitolojisine değil, Hristian mitolojisine dayanan kahramanlık şiirlerini savunan *Cartesian* çevrelerden gelmişti. Kısaca Boileau, tüm girişimi bakımından bir anti-*Cartesian* ve anti-modern gibi görünüyordu.

Fakat Boileau, tüm bu görünüşüne rağmen, her şeyden önce —kendi döneminin bakışıyla değil belki ama bizim bugünden bakışımızla—, sanat sorununa, Descartes'ın bilimsel bilgi prosedurleri dışında kalan alanlarda —sanat da dahil— açık bıraktığı 'geleneğe başvuru' kapısından girmeyi deneyen modern ve *Cartesian* bir karakterdi. Boileau'nun karakteristik bir temsilcisi olduğu genelde Fransız klasisism hareketini bir 'gelenek' içerisinde ilkeler aramaya götüren motiv, Descartes'ın moral pratiği kesin bir ilkeye dayandırmayıp, bir ölçüde geleneğin otoritesine muğlak bir şekilde terketmesi olmuştur. Gördüğümüz gibi, Leibniz'in daha kapsamlı akılcılığı, Baumgarten'ı estetik türden bir akılsallığa mantıksal teorik bir kesin

ilke bulma arayışına götürmüş ve artık geleneğe gönderim yapmaktan kurtarmıştı. Leibniz ve Baumgarten ile aynı *Cartesian* kaynaklardan beslenen, fakat ancak ve ancak Descartes'ın orijinal sınırlı akılcılığını tanıma şansı bulunan Boileau, tıpkı moral pratik gibi, sanatsal pratik için de geçerli bir şekilde kullanılabilecek kriterleri geçmişte aramaktan ve bir geleneğe gönderimde bulunmaktan başka bir şey yapamazdı. Baumgarten ve Boileau, duyusallık ve sanat sorunlarına hitabeden bir teori olarak estetikte farklı, fakat kaynakları bakımından bağıntılı iki akılcılık türünün temsilcileriydi.

İlk bakışta kadîm bir akılsallık kavrayışına geri döner görünen Boileau, daha yakından bakıldığında, aslında modernitenin öznellik ilkesinden hiç taviz vermeyen katı bir akılcı idi. Ferry'e göre, Boileau'nun gözünde, kadîmler, *kadîm oldukları* ve bu sıfatla itibarlı ve hayranlık uyandıran bir *geleneği* temsil ettikleri için üstün *değillerdi*. Kadîm dünyanın eserlerini değerli kılan, Boileau'ya göre, onların bir norma ve bizzat kendilerinden üstün bir ilkeye uyma yeterliği taşımalarıydı. Bu norm, bizzat *Cartesianism* tarafından tanımlandığı şekliyle *öznenin bir yetisi* olarak 'akıl'dı, herhangi bir akıl değil.[70] Oysa ki *Renaissance* sanatçıları için bile, bu öznel akıl modeli hiç duyulmamış bir şeydi. *Renaissance*'lılara göre, kadîmler, Boileau'nun düşündüğünün tersine, tam da *kadîm oldukları* ve kendinde saygıya ve hayran olunmaya değer bir *gelenek* oluşturdukları için üstündüler. Erwin Panofsky, gerçi *Renaissance* sanatçılarının kadîmlerin eserlerini şekillendirir görünen kendinde bir *transcendent* ilke olarak 'doğru oran' öğretisine şüpheyle yaklaştıklarını, fakat bu şüphenin onları herhangi bir *subjektivism*'e götürmemiş olduğunu tesbidediyordu:

> Oran öğretisi, harmonik ve dolayısıyla hoş olan şeyi nasıl tahkik etmek gerektiği ve bu hoşluğun temelini kuranın ne olduğu sorularını ortaya çıkarıyordu. Her ne kadar tek tek bireysel durumlarda verilmiş olsalar da, [bu sorulara verilen] cevapların hepsi, her halükârda sanatçının öznel ve bireysel yargısının uygun oranları'uygun' olarak meşrulaştırmaya yeterli olmadığı konusunda hemfikirdi: yazarlar (o zamanlarda hemen hemen aynı anlama gelen) matematik'in veya müzik'in temel yasalarına gönderimde bulunmasalar bile, itibarlı otoritelerin sözlerine veya kadîm heykellerin tanıklığına başvuruyorlardı. Ve Alberti ya da Leonardo gibi bu bakımdan eleştirel ve şüpheci [bir tavır takınan] bilginler bile, en azından, kamuoyunun yargısından veya 'uzmanlar'ın görüşünden süzülen *material*'den soyutlama yoluyla bir tür norm çıkartmaya ve bu normu salt bireysel beğeniye dayalı yargıların karşısına koymaya çalıştılar.[71]

---

[70] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 22.

[71] Panofsky, Erwin, *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J.S. Peake, University of South Carolina Press, Columbia 1968, s. 52. İtalik ve Köşeli parantezler bana ait.

Şimdi Boileau'nun düşüncesinde kaybolan, kadîm dünyada veya hatta bir ara dönem olarak *Renaissance*'ta herhangi bir sanatsal norma içeriğini veren *komunalite* boyutudur. Boileau, normu Akıl olarak koyar, fakat kendi komunitesinden kopmuş Akıl olarak. Bu akıl, *Cartesian* onyedinci yüzyılın teorik ya da pratik tikel koşullarınca belirlenen bir öznellik modeline ait olmakla birlikte, Boileau, onu evrensel norm olarak geçmişe de aktarmakta ve adeta kadîm dünya ile modern dünya arasındaki mesafeden kaynaklanan büyüleyici *auratik* bir çeşniyle yeniden takdim etmektedir. Boileau'ya göre, bu sanatsal norm, geçmişten alınmış olsa bile, esasen *bugünün* sanatını yönlendirecektir. Dolayısıyla o, geçmişten çok bugüne aittir. Fakat nasıl olup da geçmiş ve dolayısıyla namevcut bir dünyaya ait olduğu iddia edilen akıl şimdiki dünya üzerinde bir etkide bulunabilir? Soruyu başka bir biçimde sorarsak, eğer sözkonusu norm olarak akıl, iddia edildiği gibi kadîm dünyaya ait ise, o kendi varoluşu için zorunlu olarak kadîm dünyanın da varoluşunu gerektirmez mi? —oysa ki kadîm dünya namevcuttur! Başka bir ifadeyle, *öznenin bir yetisi* olan akıl, herhangi bir öznellik kavrayışını tanımayan kadîm düşüncenin bir ürünü olabilir mi? Benzeri sorular, aslında Boileau'nun şahsından değil, fakat her şeyi kendinden başlatan genel olarak modern düşüncenin zamanlar konusunda içerisine düştüğü kafakarışıklığından kaynaklanan anakronismlere veya paradoksal konumlara işaret ederler. Akıl denen şey, kendi *komunite*sinden kopmuş boşlukta yüzen bir 'parça' olarak modern kılığı içerisinde, nereye çekersek oraya giden, nereye monte edersek oraya uyan; geçmişe olduğu kadar şimdiye nüfuz eden, şimdiye olduğu kadar geleceğe de nüfuz edecek olan; şu tikel topluluğa ya da kültüre olduğu kadar bu tikel topluluğa ya da kültüre *aynı* kendinden-apaçıklık ve meşruiyet içerisinde empoze edilebilen *öznel* fakat *evrensel* yetidir artık.

Cartesian bilgi prosedurlerinin uygulanma alanı dışında kaldıkları için sanatsal pratik ve yargı meselelerine geçmişte veya gelenekte geçerli kriterler arayan, fakat bu kriterlerin gerisindeki belirleyici normu *tüm insanlar için ortak öznel bir yeti olarak akıl* şeklinde tanımlayan Boileau'nun klasisismininin yanısıra, aynı dönemde tam da aynı sebepten dolayı sanatı akıldan çok *yürek* meselesi olarak gören ve bütün sanat etkinliğinin akılsallıktan çok akıldışılık alanını kucakladığını düşünen sentimentalism hareketi de sahneye çıkar. 1671'de *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (*Ariste ile Eugène'in Sohbetleri)* adlı bir eser yayınlamış olan Dominique Bouhours, 1687'de doğrudan Boileau'nun klasisismini hedef alan *Des manières de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (*Aklın İşlerinde Uygun Düşünme Tarzları Üzerine / On the Ways of Thinking Properly in Works of the Intellect*) başlıklı kitabını yayınladı. Bugün pek bilinmeyen ve Luc Ferry tara-

fından dikkatimize sunulan bu kitap, dialog formunda yazılmıştı ve Boileau'nun klasisismi ile sentimentalism arasındaki kavgayı orijinal bir şekilde takdim ediyordu. Ferry'nin deyişiyle, kitapta,

> Estetik diye bilinen şeyin tarihi içerisinde hiç kuşkusuz ilk kez, klasisism ile zerafet (*delicacy*) karşıtlığı, iki ideal tipin, hatta iki insan tipinin karşıtlığı olarak ortaya koyulmaktaydı.[72]

Jesuit tarikatına mensup, klasik edebiyat ve retorik profesörü olan Bouhours, kitabında konuşan iki karakteri şöyle betimliyordu:

> Bilimleri kendilerini şımartmamış ve bilgin oldukları kadar nazik de olan iki yazın adamı (*men of letters*)... Onlar *aynı eğitimi almış oldukları* ve az çok *aynı şeyleri bildikleri* halde, zihinlerinin karakteri tamamen farklıdır.[73]

Bouhours'un karakterleri arasındaki farkın bilgi düzeyinde olmadığı açık. Öte yandan onların davranışlarına belli ölçüler içerisinde 'bilginlik kadar nezaket' de yön veriyorsa, bu farkın ahlâk düzeyinde de ortaya çıkmadığı söylenebilir ya da daha ziyade ahlâk düzeyinde bir fark olup olmadığı belirsizdir. Gelgelelim, Ferry'nin açıkça gördüğü gibi, bu iki karakteri ayırdeden ilk ve belki de tek düzlem, onların psikolojileridir —veya bizim bugün daha ziyade 'duyarlılık' demeyi uygun bulacağımız bir düzlemdir.[74]

Boileau'nun klasisismini temsil eden Eudoxe ve 'zerafet estetiği' veya sentimentalismi savunan Philante adlarını taşıyan bu iki karakter arasındaki dialog, onlar arasındaki fark düzleminin doğasından ötürü, dikkate değer bir şekilde akılsal veya moral haklıçıkarımdan çok, onların psikolojilerinin veya duyarlılıklarının esinlediği '*emotion*'lar temelinde sürdürülebilir. Bu karakterler, tam da MacIntyre'ın modern moral dili tahakküm altına aldığını söylediği, her moral yargının ve davranışın temelini örtük veya gizli bir şekilde 'kişisel tercih'e indirgeyen 'emotivism'in karakterleridir.[75] Onlar aralarındaki çekişmenin herhangi bir akılsal sebebini gösteremezler, çünkü onlar arasındaki fark, bilgiye veya ahlâk'a ilişkin akılsal konumlardan değil, psikolojik veya duyarlığa özgü kişisel tercihlerden çıkar. Bu karakterlere kendilerinin temsil ettikleri konumları neden savundukları ısrarla sorulacak olsaydı, son tahlilde, onlar, söylemleri aracılığıyla yargılarını arkasına gizlemeye çalıştıkları 'gayrışahsîlik' (*impersonality)* mas-

---

[72] Ferry, L., *a.g.e.*, s. 34.

[73] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 34.

[74] bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 34.

[75] bkz. MacIntyre, Alasdair, *After Virtue*, University of Notre Dame Press, second ed. 1984, Chapter 2&3.

kesine rağmen, 'çünkü öyle tercih ediyorum' diye cevap vermekten kaçamazlardı. Öyle ki aslında onlar arasındaki dialog, karakterlerin kendi konumları *içerisinde* mevcut akılsal hareket noktalarını bile yansıtamazdı, nerede kaldı ki bu konumlar *arasındaki* paylaşılan bir akılsallığı yansıtsın.

MacIntyre'ın G.E. Moore, C.L. Stevenson gibi moral filozoflara gönderimle 'emotivism' adı altında dikkat çektiği, fakat özellikle yirminci yüzyıl Batı kültürünün moral dilinin yapısına izafeten ihtiyatla kullandığı bu kavramı ve onun kurucu gereçlerini çok fazla zorlamamak için, bu onyedinci yüzyıl dialog metninde karşımıza çıkanın düpedüz 'tercih ifadeleri' veya 'tercih konumları' olduğunu iddia etmeyeceğiz. Amacımız, sadece, belki de bugünkü moralite alanını şekillendiren bir duyusallık söylemi olarak Estetik'in tarihöncesi denen bir dönemde, moralite alanına da sirayet edecek ağır kargaşa ve çatışma durumunun nüvelerine rastlanabileceğine dikkat çekmektir. Dolayısıyla, bizim bugünden geriye doğru baktığımızda 'tercih farkları' olarak görebileceğimiz şey, onyedinci yüzyıl düşünürü Bouhours için muhtemelen ve pekâlâ belirsiz kaldığını söylediğimiz 'ethikler' veya 'moraller' veya 'ahlâklar' ya da kısaca 'karakterler' arasındaki ayrım olarak görünmektedir.[76] Fakat şu kadarını söylemekle yetinelim ki, eğitimleri, bilgi düzeyleri, nezaketleri, kariyerleri, kısaca hayat tarzları hemen hemen

---

[76] Burada MacIntyre'ın işaret ettiği bir etimolojik çözümlemeyi aktarmalıyız: Grek dilindeki *êthikos* 'un Latin dilinde ilk kez Cicero tarafından kullanılan karşılığı olan *moralis*, İngiliz diline *moral* sözcüğüyle aktarılır. Ama *êthikos*'un ve *moralis*'in anlamı, 'karaktere ait olan'dır. '*Moral*'in İngiliz dilinde ilk kullanımlarının anlamı daha ziyade 'pratik'e karşılık gelir. Örneğin bu sözcüğün İngiliz dilinde kullanıldığı erken dönemlerde edebî bir pasajın 'moral'i dendiğinde, onun öğrettiği pratik ders anlaşılıyordu. Bu ilk kullanımlarında '*moral*', '*prudential*' ('sağduyulu') veya '*self-interested*' ('öz-çıkarlı') veya '*legal*' ('yasal') veya '*religious*' ('dinî') gibi ifadelerle karşıt değildi. Onyedinci yüzyıl sonunda, o zamana kadarki anlamlarının hepsinden daha dar bir şekilde '*moral*', cinsel davranışla ilgili olarak kullanılmaya başlanmıştır (bkz. *AV*, s.38-9). Öte yanda hemen belirtmek gerekir ki, modern kültür dilimizin bize unutturduğu kadîm bir bilgeliğe işaret edecek şekilde Arap dilindeki 'ahlâk' sözcüğü de, etimolojik kökeni bakımından 'hulk'tan, yani 'yaradılış'tan ve dolayısıyla 'huy' ya da 'mizaç'tan türetilmekle bir anlamda yine Grek dilindeki *êthikos* 'un 'karaktere ait olan' şeklindeki anlamını özsel olarak barındırır (bkz. Hünler, Solmaz Zelyût, *İki Adalet Arasında: Rawls ve MacIntyre, Liberal ve Komunitaryan Düşüncelerin Çatışma Alanı*, Vadi Yayınları, Ankara 1997, s.121-2, dn.17.). MacIntyre'ın etimolojik çözümlemesine ve aynı kavram için kendi kültür dilimizde kullandığımız terimin etimolojisine ilişkin bu hatırlatmadan hareketle, bu çalışma boyunca genellikle, 'ethik'i, 'moral'i, 'ahlâk'ı, 'karakter'i anlamca birbirinin yerine geçirilebilecek şekilde kullandık ve kullanacağız. Yukarıdaki pasaj da bu ışıkta okunmalıdır.

aynı olan bu iki karakter arasındaki çekişmenin psikolojik bireysel-mizaç-durumundan *(idiosyncrasy)* veya duyarlılığın tikel *emotion*'larından ya da haydi söyleyelim hatta 'tercih'ten başka nereden çıkabileceğini görmek son derece güçtür. Bu ölçüde de sözkonusu metin, Estetik'in olduğu kadar, MacIntyre'ın işaret ettiği 'emotivist kültür'ün de tarihöncesini imler.

Dialogun karakterleri hakkındaki bu kısa notlardan karakterler arasındaki tartışmaya geçiyoruz. Ferry'nin belirttiği gibi ismiyle müsemma olan klasisist ortodoksi yanlısı Eudoxe[77] adlı karakter, gerçekte Boileau'dan başkası değildir veya öyle olsa bile onun mükemmel bir kopyasıdır. Eudoxe kadîmlere ve onların sanat eserlerine hayrandır ve

> Yaratım eserleri arasında mâkul ve doğal olmayan hiçbir şey onun hoşuna gitmez.[78]

Philante[79] de ismiyle müsemmadır, fakat o dialog içerisinde bizzat Bouhours'un arka çıktığı yenilikçi bir sentimentalisttir. Akıl ve gelenek Philante-'nin ilgisini çekmez. O, onyedinci yüzyılda *çiçeklenen 'baroque'* sanata aşıktır ve adeta 'akla meydan okuyan *baroque* akıl'ı[80] cisimleştirir.

> Çiçeklenen, parıldayan her şey onu büyüler. Onun zevkine göre, Grekler ve Romalılar, İspanyollar ve İtalyanlardan değersizdir.[81]

Bouhours daha giriş bölümünde kendi konumunu belirlemiştir. Onun niyeti, 'insanın canını sıkan kurallar öğütlemek ya da yasalar vermek' değildir. Bouhours, sadece 'düşündüklerini söyleyen ve herkese başka türlü yargılama serbestliği bırakan' bir yazardır. Onun eseri, 'buyruklardan çok örneklerle öğreten ve Ariste ile Eugène'in sohbetlerinde anılan canlı ve

---

77 Grek dilinde **Eudoxe** adı,' hem 'yaygın kanaati sağlamca takibeden' hem 'sağlam bir kanaate sahibolan' hem 'ünü ve şerefi iyi tanınan' hem de pejoratiy anlamda dogmatik olarak 'bildiğinden şaşmayan' gibi çokanlamlı şekillerde okunabilir. Burada Bouhours, muhtemelen ironik bir üslûp içerisinde, katı ilkelere sahip Boileau'yu dialogda temsil eden karaktere Eudoxe adını yakıştırarak, bu adın hem her bir anlamıyla hem de çokanlamlılığıyla oynamaktadır.

78 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 34-5.

79 φιλαντη Grek dilinde 'çiçeksever' demektir. Dolayısıyla metaforik olarak 'yenilenen ve tazelenen şeylerden hoşlanan' veya 'yeniliklere hayran olan' anlamlarında okunabilir.

80 Turner, Bryan S., "Introduction" to Christine Buci-Glucksmann's *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, SAGE Pub., 1994, trans. Patrick Camillier, s.22.)

81 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 35.

parlak sağduyudan başka hiçbir kuralı olmayan kısa ve kolay [bir] Retorik' olma arzusundadır.[82]

Tüm bunlar, Boileau tarafından ortaya serilen klasisismin temel ilkelerini ve temalarını hedef almaktadır. Bouhours'un dialogunda Philante'nin Eudoxe'yi sorguya çekeceği bu klasisist konumları, Ferry madde madde özetler:[83]

a) Klasisism, güzel'i hakikate indirgemekle, sanat ile bilimi eşdeğer kılar ve böylelikle beğeni yargısı ile teorik yargıyı da eşitler. Beğeni yargısı, buna göre, bir eserin mükemmelliği veya bir kavrama, belirlenimli kurallara tamuygunluğu temelinde işleyen teorik yargıyı örnek alır.[84]

b) 'Kurmaca' *(fiction)* ve hayalgücü reddedilir. Zaten Descartes 1641 Temmuz'unda Mersenne'e yazdığı bir mektupta hayalgücünün bilimle bağdaşmaz sınırlı bir yeti olduğunu ilan etmemiş ve Malebranche da hayalgücünden 'hanehalkının deli kadını' diye bahsetmemiş miydi? Fakat hayalgücünün *Cartesian* konudışılığı hakkında kimse Spinoza kadar açık değildir:

> Yanlış, sahte ideler... orijinlerini hayalgücünde, yani belli rastlantısal duyumlarda bulurlar... İnsan isterse, dilediği her şeyi burada hayalgücü yoluyla anlayabilir, anlamayetisinin anladığından farklı bir şey olması koşuluyla. (*Treatise on the Reform of the Understanding*, § 45.)

c) Sanatçı icadetmez (*to invent*), fakat keşfeder (*to discover*). Boileau, *Satirler*'in son basımına yazdığı 1701 tarihli Önsöz'de şöyle diyordu:

> Yeni, parlak, olağanüstü bir düşünce nedir ki? Cahillerin savunageldiği gibi, o, daha önce hiçkimsenin aklına gelmeyen bir düşünce değildir; tersine herkesin

---

82 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 35.

83 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 36-9. Maddeler içindeki tüm alıntılar Ferry tarafından aktarılmıştır.

84 Ferry'nin bu tesbiti doğru olmakla birlikte, öncegeleni sonragelene göre yargılayan modern düşüncenin yaygın anakronismini de yansıtır. Doğrudur, onyedinci yüzyılda *pratikte* sanat ile bilimin, beğeni ile bilginin, güzel ile hakikatin yolları ayrılmıştır. Anakronism şu soru sorulduğunda görünür hale gelir: beğeni yargısı ile bilgi yargısı arasındaki ayrımın *teorik* ifadesi için onyedinci yüzyıl henüz çok erken değil midir? Eğer Kant'ın beğeni analizinin bir orijinalitesi ve anlamı varsa, bu soruya verilecek cevap açıktır. Dolayısıyla Boileau'nun konumunu bu terimlerle serimlemek, Ferry'i tesbitinin doğruluğuna rağmen kullanmayı seçtiği terimler bakımından kaçınılmaz bir anakronisme sürükler. Bu sorun, aynı zamanda modern düşüncenin tarihinde teori ile pratiğin şiddetli ayrılığına da işaret eder —Kant'ı " 'Bu, Teoride Doğru Olabilir, ama Pratikte İşlemez' Sözü Üzerine" başlıklı bir yazı yazmaya *zorlayacak* kadar şiddetli.

> düşünmüş olduğu, fakat bir tek kişinin ilk kez ifade etmeye karar verdiği bir şeydir.

Sanatçının etkinliği, tam anlamıyla 'örtüyü kaldırmak'tan (*'dis-cover'*), aydınlığa çıkarmaktan ibarettir. Çünkü

> insanın zihni, doğal olarak, çoğu kez yalnızca kısmen gördüğü hakikate ilişkin sonsuz sayıda bulanık fikirlerle doludur ve insanın bu fikirlerden birini adeta günışığında gibi aydınlatılmış görmekten daha hoş bulduğu hiçbir şey yoktur.

d) Sanat nasıl bilimle eşdeğerse, güzel nesne de bilimsel neseyle eşdeğerdir. Güzel nesne, doğada aklın yasalarına tamamen uygun bir şekilde açığa çıkan şeydir. Boileau'nun onsekizinci yüzyılda yazan gözde tilmizlerinden Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits a un même princips* (1746; *Güzel Sanatların Tek bir İlkeye İndirgenmesi)* adlı eserinde diyordu ki,

> Sanatlar kendi yasalarını yaratmazlar: bu yasalar sanatların kaprisinden bağımsızdır ve değişmez bir şekilde doğa örneğini model alır.

Fakat sanat, doğal olan her şeyi kayıtsız şartsız taklit etmez. Sanat, doğada özsel olan, akla uygun olan şeyin örtüsünü kaldırmayı hedefler. Dolayısıyla, sanatta ve güzel nesnede görünüşe çıkan, 'kendinde olduğu şekliyle değil, fakat olabileceği ve zihin tarafından tasarlanabileceği şekliyle doğa'dır ya da başka bir deyişle —bu, Baumgarten gibi Batteux'da da karşımıza çıkar— hakikat'ten (*vrai)* ziyade hakikate-benzer-olan'dır (*vrai-semblable*) Batteux'nun verdiği örnek Moliere'in *Misanthrope*'udur:

> Moliere merdümgirizliği betimlemeye koyulduğunda, Paris civarında bu oyunun tam bir kopyasını verebileceği bir orijinal aramadı: [bunu yapsaydı] yalnızca bir tarih yazmış, bir portre çizmiş olurdu, yarım bir ders vermiş olurdu. Bunun yerine, Moliere, insanlar arasında gözlemlediği öfke izlerini topladı; dehasının aynı *'genre'*da sağlayabildiği her şeyi bunlara ekledi; ve tüm bu karşılaştırılan ve seçilen özelliklerden hareketle eşsiz bir karakter yoğurdu, hakikî-olanın değil, fakat hakikate-benzer-olan'ın temsilini şekillendirdi.

e) İspanyol ya da İtalyan *baroque* stil, hakikî sanatçıya yasaklanır. *Baroque* sözcüğünün etimolojisine bakılırsa, bu yasaklamanın nedenleri daha iyi anlaşılır. Fransız Akademisi tarafından 1694'te yayınlanan sözlüğün ilk baskısında sözcüğün kullanımı şöyledir:

> *Baroque*, (sıfat). yalnızca çok kusurlu bir yuvarlaklığa sahip inciler hakkında söylenir. *Baroque* bir inci gerdanlık.

Aynı sözlüğün 1740 tarihli baskısında artık sözcüğe yüklenen mecazî anlam da yer almaktadır:

> *Baroque*, aynı zamanda, mecazî bir anlamda, düzensiz, acaip, pürüzlü şeyler hakkında da söylenir. *Baroque* bir ruh, *baroque* bir ifade, *baroque* bir figür.

Buna göre, *baroque*, 'şekilsiz' veya 'şekli bozulmuş' demektir; yani akıl ilkesinin mükemmel sembolü olan daire ile karşılaştırıldığında, bir ölçüsüzlük, bir ifrat ya da bir zerafetsizlik görünüşüne işaret eder. Kısaca Boileau'nun klasisisminin standardlarına göre, *baroque*, bir *ucube (monstrueux)* gibi görünür.[85]

f) Klasisism, düşüncenin açıklığını takibeden şiirsel söylemin berraklığını talebeder: önce *theoria* sonra *poiesis* ! Sanat, tıpkı bilim gibi, gizli-olanı açığa çıkaran bir etkinlik olduğu için, ifade bulanıklıklarından kaçınmalıdır. Şiirde anlatılamaz-olanın hiçbir yeri yoktur. Boileau'nun yakındığı 'belirsiz-anlamlılık'a yol açan retorik mecazlar, anlamları açıklık kazanıncaya kadar törpülenmelidir.

g) Klasisism, yüreğe ilişkin bir mesele olduğunda bile sanata ya da şiire 'akılcı' bir yananlam katar. Şiir, 'Prens kadar halkın da hoşuna gitmeli' ve 'yürekleri tutsak etmeli'dir. Fakat Ferry'e göre, bu hedef sözkonusu olduğunda bile, yürek, *Pascalian* bir anlamda alınmaz; daha ziyade *Cartesian* 'zihin' kavramına gönderir; ve şiirin yürekte meydana getirdiği hoşlanma, 'tınıların zenginliği'nden çok şiirde içerilen anlamdan çıkar. Bu yüzden Boileau, sentimentalismin vokabulerine ait terimleri kullandığında, bu terimlerin otantik anlamlarını akılcı yananlamlara dönüştürür:

> Eğer bana bu hoşlanmayı ve bu cançekiciliği [*cet agrément et ce sel*] oluşturanın ne olduğunu soracak olsaydınız, vereceğim cevap bir *je-ne-sais-quoi* †hiç bilmiyorum veya meçhul bir şey† olurdu; bunu hissetmek, sözcüklere dökmekten daha kolaydır: *yine de benim kanım odur ki, bu hoşlanmayı ve bu cançekiciliği oluşturan şey, doğru düşüncelerden ve kesin* †exact† *ifadelerden başka herhangi bir şeyi okuyucuya hiçbir zaman sunmamaktır.*[86]

Bouhours'un Philante aracılığıyla çürütmeye çalışacağı şey, Ferry'nin yedi maddelik bir dökümle taslağını çıkardığı işte bu klasisist konumlardır. Şimdi Eudoxe'nin akılcılığına, onun şiire açık ve seçik fikirlerin erdemlerini sokma girişimine, Philante, Güzel'in herhangi bir sanatsal ifadesinde *akıldışılık*'ın *(irrationality)* kaçınılmaz rolüne dikkat çekerek yanıt vermeye çalışacaktır. Ne kadar iyi olursa olsun şiirde, mutlaka 'hiçbir şeyin açığa çıkaramayacağı bir bulanıklık içeriği vardır.' Sentimentalisme göre,

---

[85] *Baroque* stilin karakteristikleri ve ele aldığımız dialogdan galip çıkanın sentimentalist Philante olduğuna delalet edecek bir şekilde özellikle modern sanatta ve kültürde '*baroque* akıl'ın hegemonisi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Buci-Glucksmann, Christine, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, trans. Patrick Camillier, SAGE Pub., 1994.

[86] '†...†' imleri arasındaki ekler bana ait.

klasisist öğretinin tersine, Güzel tarif-edilemez (*ineffable*) bir karaktere sahiptir. Philante şöyle konuşur:

> Bana zarif (*delicate*) bir düşüncenin ne olduğunu sorduğunda, kendimi izah edeceğim terimleri nereden alacağımı bilmiyorum: bunlar, bir bakışta görülmesi çok güç olan ve incelikleri yüzünden, onları yakalayıp tuttuğunu düşündüğün an elinden kaçıp giden şeylerdir.[87]

Fakat Philante'ye göre, söylenemez-olan, böyle olmakla, klasisismin ileri sürdüğü gibi bir meşruiyet kaybına uğramaz. Söylenemez-olan, sanatçının ifade yeterliliğindeki bir zayıflığın belirtkesi değil, fakat 'zarif düşünme'nin en iç özüdür:

> Zarif düşünmenin taşıdığı anlam, [Eudoxe'nin düşündüğü gibi] görülebilir ya da belirgin değildir [ve] düşüncelerin zerafetinin ruhuna benzer pek az giz vardır, öyle ki kendilerinde gizemli bir şey taşımayanlar, ne esastan ne de her bakımdan gizemli bir şeylere sahip olmayanlar ve kendilerini ilk bakışta bütünüyle sergileyenler, tam olarak söylendikte, zarif değillerdir, başka türlü her ne şekilde ruh sahibi olsalar da.[88]

Ferry'e göre, burada sentimentalismi klasisismden ayıran her şeyi görmekteyiz. Eğer sanatsal pratiği ve beğeniyi akıl değil de yürek yönlendiriyorsa ve Philante'nin *Pascalian* bir formulle dile getirdiği gibi 'yürek zihinden daha hünerli (*ingenious*)'[89] ise, o halde öznelliğin akıldışı olan ve duyarlılığa dayanan yönünü en azından sanatta *Cartesian* akılsal öznenin önüne çıkartabiliriz.

Burada dikkat çekilmesi gereken son derece önemli husus şudur: Boileau'nun klasisisminin standardlarınca sanat alanında ortaya koyulmaya çalışılan, klasik olduğu iddia edilen fakat yeni ve modern olan ilkeler bir paradigma değişikliğine işaret ediyorsa, bu girişim hiç kuşku yok ki Descartes'ın bilimsel bilgi paradigmasını dönüştürme modelini takibeder ve bu dönüşüme tekabül eder. Nasıl ki Descartes tüm bilimsel faaliyeti tek bir ilkeye, *cogito*'ya indirgedi ve bu ilkeden hareketle yeniden inşa ettiyse, Boileau'nun tilmizi Batteux'nun eserinin adının, *Les Beaux-Arts à un même principe*'in (*Güzel Sanatların Tek Bir İlkeye İndirgenmesi*) tanıklık ettiği gibi, tüm sanatsal faaliyet de tek bir ilkeye indirgenecek ve bu ilkeden hareketle yeniden tanımlanacaktır. Fakat eğer durum buysa, sanatsal bir ilke olarak aklın

---

87 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 40.

88 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 40. Köşeli parantezler bana ait.

89 Ferry, Philante'nin sözlerinde 'hüner' olarak karşıladığımız '*ingenuity*' terimine yer verilmesinin daha sonra ortaya çıkacak 'deha' ('*genius*') idesini zaten haber verdiğine dikkat çeker.

yerine yüreği geçiren ve akıldışı-olanı yücelten yaklaşım nedir? Başka deyişle, Boileau'nun klasisismi zaten bir paradigma değişikliğini sergileyen *Cartesian* prosedurlere uygun yeni bir sanatsal paradigma oluşturuyorsa, o halde Bouhours'un sentimentalismi neye işaret etmektedir? Hemen söyleyelim: Bouhours'un sentimentalismi, dönüşen paradigmanın kurallarının dönüşümüdür; *Cartesian* paradigmanın kurallarının değişmesine işaret eder. Modernitenin bu başlangıçlarından itibaren, modern denen sanatın standard üzerine standard değiştireceği hepimizin malûmudur. Fakat burada önemli olan, gerek klasisismin gerek sentimentalismin gerçekleştirdiği paradigmatik dönüşümlerin tek bir kaynaktan, *Cartesian* paradigmadan esinlenmiş ve beslenmiş olduklarının derin bir farkındalığına ulaşmaktır.

Modern düşünceye ve dolayısıyla modern sanata musallat olan 'birey' denen şeyin bu tür paradigmatik önderlik çekişmeleri içerisinde, Bouhours, *Art poetique*'in taslağını çizdiği paradigmatik standardlara karşı çıkar. O, insanda akıldışı-olanı öne çıkaran retorik işleyişleri, *belirsiz-anlamlı* metaforların kullanımını şiirde meşru sayar. Belirsiz-anlamlı metaforlar,

> örttükleri şeyi gösteren şeffaf örtülere veya arkasındaki kılık değiştirmiş kişiyi tanıdığımız maskelere benzerler.[90]

Belirsiz-anlamlılıkta hoşlanma uyandıran şey, tam da onda anlamayetisinin hiç kavrayamayacağı bir 'artık'ın, bir 'tortu'nun varolmasıdır. Denebilir ki, *Bouhours ile birlikte belirsiz-anlamlılık en azından sanatta norm haline gelir*. Bouhours'u bizim çalışmamız için son derece önemli kılan, onun, özelde Baumgarten'ın düşüncesinin ve genelde modern düşüncenin özsel karakteristiklerinden biri olduğunu ileri sürdüğümüz 'belirsiz-anlamlılık'ı modern zamanların başlangıçlarında bir norm haline getiren belki de ilk kişi olmasıdır. Fakat Bouhours bununla da yetinmez ve adeta 'kuşakların şaşırtıcı bir hızlanmayla yıldırım gibi geçip gittikleri'ni söyleyen Lyotardcı söylemin[91] anımsattığı postmodern bir atmosferi soluyormuşcasına, birbiri ardına başdöndürücü bir tarzda hızla gelip geçen paradigmatik akılsal standardların bu uçucu niteliğine dikkat çeker:

> [D]üşünceler, doğru oldukları için, çabucak sıradanlaşırlar.[92]

Bunun sonuçları, bugün bile ve özellikle bugün şiirin ve dolayısıyla sanatın statüsünü belirleyici olmaktadır. Eğer sözün doğruluk niteliği çabucak sıradanlaşan, 'katılığı buharlaşan' bir şeyse, o halde Ferry'nin dediği gibi, bu

---

[90] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 40.

[91] bkz. yukarıda s. 23.

[92] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 40.

duygu mantığını sonucuna götürmeli ve 'yanlışlık'ı övmelidir. Boileau'nun akılcılığı, temelden çökertilmesine yol açacak tam bir belaya çatmıştır. Değil mi ki,

> düzyazı içerisinde [bile] ideleri çok hoş hale getiren, kurmacadır veya az çok poetik bir şeydir?[93]

Paradigma değişmekte, fakat yeni bir paradigmanın oluşumuna yol gösterecek standardlar belirsiz kalmaktadır. Hakikat ile güzel'in yolları o denli birbirinden ayrılmıştır ki, artık hakikati hakikat olarak belirleyen akılsal standardlar, güzel'in kavranışı için engel teşkil ederler. Hatta güzel'i tam da hakikatin standardlarına bağlayan klasik ilişki tersine çevrilir ve 'düzyazı içerisinde ideleri hoş hale getiren, kurmaca veya az çok poetik bir şey' olduğuna göre, hakikat bir *yanılsama* haline gelir. Güzel, hakikat standardlarına göre ele alınmamalı, tersine hakikatin de ölçüsü kılınmalıdır; o, artık akılsal hakikat ilkesinin duyulara açık kılınmış soluk bir görünüşü değil, fakat akıldışı da olsa, bizzat görünüşe çıkmayan en temel ilkedir —adeta form almamış *hûle*'dir. Dolayısıyla, güzel, kendisi hakikat diye adlandırılamayacak, fakat her hakikatin içerisine bir şekilde kurucu olarak sızan ilksel öge haline gelir.

Fakat kendisi bizzat hakikat olmayan, ama hakikati belirleyen bu ilksel öge ne olabilir? Bu sorunun yanıtını, Baumgarten, gördüğümüz gibi, açık bir biçimde vermişti: kendisini keşfetmeksizin mükemmel bir kesinliğe ulaşamayacağımız *yanlışlık*. Bildiğimiz gibi, Baumgarten'da 'yanlış-olan'ı hesaba katan hakikat-düzeyi, hakikate-benzerlik'tir *(verisimilarite)* ve bu düzey olmaksızın hakikat denen şeyin mükemmel kesinlikte olup olmadığını denetleyebileceğimiz standardlardan yoksun kalırız.

Aesthetica'nın yayınlanmasından yaklaşık yetmişbeş yıl önce yazan Bouhours, Baumgarten'ın mantıksal hakikat ile duyusal güzel arasında bir orta terim bulma kaygısına sahibolmaksızın, bizzat güzel kavramının iç-tutarlılığı adına, *yanlışlık'ın kendisini güzel'in standardı haline getirir*. Philante şöyle konuşur:

> Bir zamanlar tanıdığımız sonsuz zarif bir ruh taşıyan bir prenses, güneşin yalnızca sıradan insanlara mutlu günler getirdiğini söylerdi... Bu önerme yanlış görünüyor, fakat yalnızca bundan dolayı güzeldir o.[94]

Yanlışlık, burada, kendisinin elenmesi *(elimination)* sayesinde bizi mantığın mükemmel kesinliğine taşıyacak duyusal düzlemdeki hakikate-benzer-

---

[93] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 40. Köşeli parantez bana ait.

[94] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 40.

lik prosedurleri içerisinde negativ de olsa bir rol oynayan yardımcı bir öge değil, güzel'in iç-doğasının belirlenmesinde bizzat positiv bir işlevi olan eksen milidir. O kadar ki, Ferry'e göre,

> Sözün kısası, Philante, şöyle konuşmaktan kendini alamayabilirdi: Yanlış kadar güzel bir şey yoktur, yalnızca yanlış-olan övgüye değerdir![95]

Philante'nin bu yanlışlığa cezbedilmiş karakterinin gerisinde, her paradigma değişikliğinin derinde yatan bir özgülüğü gizlidir. Burada yanlışlık, sözcüğün en pejorativ anlamında romantik bir ruh hali içerisinde öyle laf olsun diye öne çıkarılmaz. Önceki paradigmanın yerini alacak yeni paradigmanın standardlar olmaksızın elyordamıyla yürüdüğü uzun yürüyüş süreci içinde ve standardların yenilenmesine yol açacak uzun mayalanma dönemi boyunca, *eski hakikate göre yanlış olan önplana çıkar*. Bouhours'un durumunda, Boileau'nun 'akılsal' sanat övgüsünün yerine, 'akıldışı' ve 'sentimental' sanat savunusu geçirilir, fakat böyle bir sanat kavramlaştırmasının tanımlanabilir standardları, değişimin doğasından ötürü, belirsiz kalır. Daha doğru bir ifadeyle, *tek tanımlanabilir standard, her tanımın dışladığı 'yanlışlık'ın kendisi haline gelir*.

'Yanlışlık'ı, 'akıldışılık'ı ve 'doğru kabul edilen teoriye aykırılık'ı öne çıkartan bir yaklaşım, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*'nda Thomas Kuhn'un dikkat çektiği, yeni bir paradigmanın kabul edilmesinde rol oynayan psikolojik bir etmen ile sıkı sıkıya bağıntılıdır:

> ...bilim adamlarını eski paradigmayı reddederek yenisini yeğlemeye iten başka bir yol daha vardır. Burada söz konusu olan, bireyin neyin uygun ya da estetik olduğuna dair duygularına yönelen, fakat hiçbir zaman tam olarak açık seçik ifade edilemeyen kanıtlamalardır... Yeni bir paradigmayı oldukça erken bir aşamada benimseyen kişi, bunu yaparken sorun çözümleme faaliyetinin sağladığı kanıtlara ters düşmek durumundadır. Yani bir bakıma, eski paradigmanın bazı sorunlarda başarısız olduğundan başka bir şey bilmediği halde, yenisinin, karşılaşacağı bir çok büyük sorunu çözmeyi başaracağına inanması gerekir. Böyle bir karar, ancak inanç üzerine verilebilir.[96]

Doğabilimi bir yana, özellikle sanat teorisi sözkonusu olduğunda, bir paradigma değişikliğini benimsemede rol oynayan bu etmenin yerli yerine oturacağına ve daha anlaşılır olacağına kuşku yoktur. Philante, kendisini açık seçik ifade edeceği terimleri nerede bulabileceğini bilmemekte; en mahrem sezgileriyle konuşmaya çalışmakta; 'sorun çözümleme faaliyeti-

---

95 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 4 0.

96 Kuhn, Thomas, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yay., 1982, s. 148-9. İtalikler bana ait.

nin sağladığı kanıtlara ters düşmekte' ('yanlışlık'ı övmekte); sadece klasisismin standardlarının başarısızlığının farkındalığı içerisinde, kendi konumunun hemen her sorunu çözme yeterliğine sahip olduğuna *inanmaktadır*. Aslında böyle psikolojik bir etmenin temeline, pre-modern türden bağlanma (*engagement*) deneyimlerini içeren *inanç* terimini yerleştirmektense, herhangi bir bağlanma-yokluğuna (*disengagement*) işaret eden *tercih* terimini koymak çok daha aklauygun olur. Çünkü tercih, genelde, hiçbir akılsal sebebe bağlanamayacak bir seçim ya da kararın kişisel ve iradî serbestiye ve keyfîliğe dayandırılmasıdır ki, bu hem Kuhn'un dikkat çekmeye çalıştığı psikolojik etmene hem de Bouhours'un dialogundaki Philante'nin konumuna daha uygun düşer.

Öte yandan Philante'nin, Eudoxe'nin hakikat standardlarına karşı 'yanlış-olan'ı tercih etmesi, öyle göründüğü gibi boşluktan yaratılan bir yeniliğe açılmaz. Çünkü bir paradigma değişikliği, Kuhn'un vurguladığı gibi, gelenek ile yenilik arasındaki dialektik bir gerilimi öngerektirir. Yeni-olan, ancak yerine geçmeyi vaadettiği bir gelenek içerisinde şekillenir.

> İnsanın bir yenilik ya da buluş yapabilmesi için, karşı çıkacak kadar iyi bildiği bir geleneğe sahip olması lazımdır. İster sanatta olsun ister bilimde, yenilik boşlukta yaratılamaz, eski geleneklere karşı çıkılarak yapılır... Bilimin temeldeki paradoksu ya da 'dialektik' sürtüşmesi budur: 'Başarılı araştırmanın statükoya derin bir bağlılık gerektirmesine karşın bu girişimin yüreğinde gene de yenilenme yatmaktadır.'[97]

Philante'nin akıldışı-olana düzdüğü övgü, Eudoxe'nin akılsal ortodoksisini zorunlu olarak öngerektirir. O, düpedüz yanlış-olan'ı standard kılacak kadar bir yeniliğe-açılış anını temsil etse bile, bunu belli bir bağlam içerisinde yapar ve dolayısıyla kendisini ifade edecek terimleri Eudoxe'nin kullandığı klasisist vokabulerden ödünç almaya mecburdur. Ve

> Yeni paradigmalar eskilerinden doğduklarına göre, geleneksel paradigmanın önceden kullanmakta olduğu söz dağarcığını ve araçları, ister kavramlarda ister uygulamada olsun, büyük ölçüde içermeleri doğaldır. Fakat ödünç alınmış bu unsurları geleneksel tarzda kullanmayı sürdürdükleri çok ender görülür. Yeni paradigmanın kapsamında eski terimler, kavramlar ve deneyler, birbirleriyle yeni ilişkiler içine girerler. Bunun kaçınılmaz sonucu, terim tam doğru olmamakla birlikte, yarışan iki okul arasında 'yanlış anlama' diyebileceğimiz durumun başgöstermesidir.[98]

En az klasisism kadar sentimentalism de, *Cartesian* paradigmanın ölçüt kıldığı *öznellik* modelini takip ettiği için, onlar arasındaki paradigmatik

---

[97] Nilüfer Kuyaş, "Çevirmenin Sunuşu", Kuhn, T.,*a.g.e.* içinde, s. 15.

[98] Kuhn, T., *a.g.e.*, s. 144.

önderlik mücadelesinin *özne*'ye yükledikleri anlam etrafında döndüğü söylenebilir ve Kuhn'dan alıntıladığımız pasajın ışığında, Philante ve Eudoxe ortak-ölçülebilir olmayan farklı paradigmaların savunucuları değil, fakat birbirlerini *yanlış anlayan Cartesian*lardır. Onlar, birbirini takibeden farklı paradigmalar ortaya koymazlar, aynı *Cartesian* paradigmanın *öznellik* standardına farklı anlamlar yüklerler ve bu standard konusunda rekabet ederler. Kuhn'un söylediği gibi 'ortak paradigmaların belirlenmesi, ortak kuralların da belirlendiği anlamına gelmeyeceği'ne[99] göre, klasisism-sentimentalism çatışması, ortak bir paradigma içerisinde belirsiz kalan kurallar etrafında döner.

Sanata ilişkin kriterleri sorunsallaştıran bu tartışma, bilginin kriterleri konusunda ihtilafa düşen ünlü akılcılık-deneycilik *(rationalism-empirism)* kamplaşmasına başvuruyla açıklanabilir. Luc Ferry'e ve onun belli bir anlamda karşı çıktığı Ernst Cassirer'e göre, onyedinci yüzyıl düşüncesini onsekizinci yüzyılınkinden ayıran en önemli yön, 'gözlem'in *(observation)* 'deduksiyon'a, deneyciliğin akılcılığa baskın çıkması olmuştur. Buna göre, onyedinci yüzyıl düşüncesi ne kadar *Cartesian* ise, onsekizinci yüzyılınki de o kadar *Newtonian* dır. Cassirer'e göre, sanat alanındaki çatışma, tam da bu iki yüzyıl arasındaki karakteristik ayrımdan doğar:

> Estetik alanında klasik teorinin tahakkümüne son veren içsel dönüşüm, metod bakımından, doğa bilimi teorisinde Descartes ile Newton arasında ortaya çıkan değişimle kesinkes çakışır... Her iki dönüşümün de amacı, zihni, *deduksiyon*'un mutlak hâkimiyetinden kurtarmaktır; olgular, fenomenler için, doğrudan gözlem için bir yol açmaktır.[100]

Gözlemi deduksiyon'un önüne çıkaran bu dönüşüm, duyarlığı aklın önüne çıkaran dönüşümle örtüşür. Ferry'e göre, bu teşhis, genelde doğrudur. Fakat klasisism ile sentimentalism arasındaki mücadele, gördüğümüz gibi, bütünüyle bizzat onyedinci yüzyılda şekillenmiştir. Ferry'e göre, Cassirer, sentimentalismi adeta *Newtonian* onsekizinci yüzyılın ürünüymüş gibi okumakta hatalıdır, fakat onyedinci yüzyılı onsekizinci yüzyıldan ayıran genel karakteristiğin teşhisi konusunda haklıdır. Doğru, onsekizinci yüzyıl 'gözlem'i 'deduksiyon'a üstün görür, fakat onyedinci yüzyılda şekillenen sanat tartışması, onsekizinci yüzyılda esasları bakımından değişmeden kalır.

Boileau'nun klasisisminin onsekizinci yüzyıldaki takipçisi Charles Batteux, gerçi *Cartesian* 'deduksiyon'a karşı *Newtonian* 'gözlem'in üstünlük-

---

[99] Kuhn, T., *a.g.e.*, s. 69.

[100] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 41.

lerini savunur —ki bu, Cassirer'in teşhisini hem haklı çıkarır hem de yanlışlar görünür:

> Gözlemleri biriktiren ve sonra onları bir ilkeye indirgeyen bir sistem üzerinde temellendiren hakikî fizikçileri taklit edelim.[101]

Cassirer haklıdır, Batteux'nun modeli hiç kuşkusuz *Newtonian*'dır; Newton'ın fizik bilimidir. Newton tarafından nasıl ki gök fenomenlerinin çokçeşitliliği tek bir ilkeye, evrensel yerçekimi yasasına indirgendiyse, aynı şekilde sanat alanındaki çeşitlilik de tek bir kurala bağlanmalıdır. Cassirer hatalıdır, çünkü hem fizik dünyanın bilgisinin tek bir ilkeden çıkarsanması onyedinci yüzyılda Descartes tarafından da verilen bir bilgi modeline dayanır hem de Batteux, Boileau'nun onyedinci yüzyılda savunduğu klasik akılcı konumları olduğu gibi miras alıp onsekizinci yüzyıla taşır. Burada Cassirer'in gözünden kaçan şudur ki, deduksiyon'un yerine onsekizinci yüzyılda gözlemin geçirilmesi, *Cartesian* bir paradigmanın yerini *Newtonian* bir paradigmanın aldığı anlamına gelmez. Deduksiyon-gözlem gerilimi, bir *Cartesianism-Newtonianism* gerilimi doğurmaz; bunlar, bu iki yön, görünüşteki tüm gerilime rağmen, daha ziyade birbirini tamamlar. Batteux'nun modeli *Newtonian* olabilir, fakat Newton'ın modeli hiç kuşkusuz *Cartesian*'dır. Newton da, Descartes'tan farklı olmakla birlikte, *öznenin bir yetisi olarak* gözlemden hareket eder ve onun çokçeşitli gök fenomenlerini tek bir yasa ile açıklamaya çalışması, Descartes'ın tüm bilimler sistemini *cogito*'dan çıkarsama girişimini örnek alır. Demek ki, Descartes ile Newton arasındaki mümkün bir gerilim, tıpkı klasisism-sentimentalism gerilimi gibi, farklı paradigmalar arasındaki bir gerilim olmaktan ziyade, aynı paradigmanın farklı kurallara dayandırılmasından doğar. Şu halde, Cassirer'in onyedinci yüzyılı onsekizinci yüzyıldan ayırdığını ileri sürdüğü karakteristik ancak ikincil bir karakteristiktir. Bu iki yüzyıl, daha ziyade *özne* diye adlandırılan birincil karakteristik sayesinde birbirine bağlanır. Dolayısıyla, bu ikincil karakteristik, bize klasisism ile sentimentalism arasındaki tartışmayı kendisinden hareketle seyredebileceğimiz bir perspektiv sağlamaz. Ferry'nin de vurguladığı gibi, bu tartışma, temelde onyedinci yüzyılda kök salar. Belki bir onsekizinci yüzyıl düşünürü olarak Batteux hakkında olsa olsa şu söylenebilir: Batteux'nun teorisi, *Newtonian* bilimi örnek alır, fakat *Cartesian* bilimin bir dolayımı ya da bir uzantısı olması anlamında *Newtonian* bilimi.

Nitekim, Cassirer'in ayrımına göre bir *Newtonian* da olsa, Batteux, klasisist konumu gereği, temel tezlerinde *Cartesian* özneyi sanat teorisine ta-

---

[101] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 41.

şıyan Boileau'nun öğretisini takibeder. Tıpkı Boileau için olduğu gibi, Batteux için de kuralların kuralı, akıl tarafından örtüsü açılan Doğa'nın taklididir. Ve eğer doğanın taklidinde beğeninin ilkesi akıl ise, o halde hakikî sanatçının görevi, yenilikler icadetmek *(invent)* değil, fakat doğada gizli kalan şeyi keşfetmektir *(discover)*. 'İnsan zihni' diye yazmaktadır Batteux,

> ancak kusurlu bir şekilde yaratabilir: onun ürünlerinin tümü bir modelin damgasını taşır... Hoşa gitmeye çalışan deha, doğanın kendisinin sınırlarını aşmamalıdır ve aşamaz. Dehanın işlevi, olabilecek olanı hayal etmekten değil, fakat varolanı bulmaktan oluşur. Sanatlarda icadetme, bir nesneye varlık verme sorunu değil, nesneyi olduğu yerde olduğu şekliyle tanıma sorunudur.[102]

Batteux'ya göre, sanatçı bir orijinaliteye sahip olsa bile, bu orijinalite, onun yaratıcı yetilerinden çıkmaz, sadece bir konu seçip onu kompoze etmekten ibarettir. Sanatçı, yalnızca ifade etmek istediği *doğal ide*'yi sözgelimi mermer, renk, ses vbg. malzemeler aracılığıyla algılanabilir bir form içerisinde sunar. Sanatçının dehası, doğanın en güzel parçalarından bir seçki oluşturmak ve bu seçkiyi doğallığına zarar vermeksizin bizzat doğadan daha mükemmel bir bütün haline getirmekle sınırlıdır. Sanatların işlevi, doğanın özelliklerini, artık içerisinde doğal olmadıkları nesnelere aktarmaktır.[103]

Batteux'nun teorisinin bir kaç satırda çizilen bu taslağı bile, klasisist konumda onsekizinci yüzyılda büyük bir değişim yaşanmadığını göstermek için yeterlidir. Temalar hemen hiç değişmez: sanatta bilimi model almak; 'kurmaca'nın ve hayalgücünün reddi; icadetme yerine keşfetme; doğanın taklidi; *baroque* stilin yasaklanması; ifadenin açıklığı; akıl ilkesi vbg. temaları aynen korunur. Bu bakımdan Ferry'e göre, Cassirer'in onyedinci ve onsekizinci yüzyıl düşünce modelleri arasındaki ayrıma dayandırdığı sanata bakış farklılıkları göründüğünden ve düşünüldüğünden çok daha küçük boyutlardadır. Tekrar edecek olursak, *ilkin* onsekizinci yüzyılda bizzat klasisist konumda büyük bir değişiklik olmaz; *ikinci olarak da* onsekizinci yüzyıl, onyedinci yüzyılda kök salan klasisism-sentimentalism çatışmasını kendisine dayanarak açıklayacağımız radikal olarak yeni bir ölçüt getirmez ve dahası onsekizinci yüzyılda bu tartışma önceki yüzyılın belirlediği düzlemde aynı şekilde devam eder.

Batteux'nun yanısıra, sentimentalist teori açısından da bu belirlemeleri destekleyen en açık örnek, Bouhours'un onsekizinci yüzyıldaki takipçisi *abbé* Dubos'dur. Dubos, kendisini doğrudan doğruya Bouhours ile aynı çiz-

---

102 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 41.

103 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 41-2.

giye yerleştirir. Dubos, bir önceki yüzyılda temel figürler olarak Boileau ve Bouhours arasında patlak veren tartışmaya 1719 tarihli *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (*Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler)* adlı eseriyle katılır. Eser, büyük Aydınlanmacı ve gelenek eleştirmeni Voltaire'in 'bugüne kadar bu konularda Avrupa'nın herhangi bir ülkesinde yazılan en faydalı kitap'[104] diye sözedeceği kadar önemlidir. Dubos, bu kitapta, duygunun, '*emotion*'un akıl, '*intelligence*' üzerindeki tartışılmaz üstünlüğünü olumlayarak bir klasisism eleştirisi geliştirir. Dubos'ya göre, sanat eserinin amacı, klasisistlerin de kabul edeceği gibi, hoşlanma uyandırmaktır; ama yine de belirtilmelidir ki, sanatın sağladığı bu hoşlanma etkisi akıl tarafından uyandırılamaz. Dubos, bu etkinin uyandırılmasını 'irade' ile bağıntılar:

> Diğer insanlar üzerinde üstünlük kazandıran tüm yetenekler arasında en güçlü olanı, aklın veya aydınlanmanın üstünlüğü değildir, bunları bir kimsenin iradesinin hükmüne sokma yeteneğidir.[105]

Dubos'nun sözünü ettiği irade, kuşkusuz bireysel özgür iradedir ve ahlâkta olsun politikada olsun akılsal-olanın kendisine riayet edeceği en meşhur modern standarddır. İradenin bu niteliği, onsekizinci yüzyılın yükselen burjuva sınıfının bağrından çıkan liberal politikalarda ve teorilerde, özellikle Rousseau'nun politik ve Kant'ın moral teorilerinde çok açık bir şekilde görülür. Ve bu modern filozofların katkıları aracılığıyla modern politika ve ahlâk teorilerinin büyük bir bölümünün 'irade' kavramının gölgesinde kaldıkları ve bu kavramın damgasını taşıdıkları söylenebilir. Şimdi Dubos'nun eserinde olup biten, kadîm düşüncenin ve hatta *Renaissance*'lıların hemen hiç tanımadığı politik çağrışımları olan bu 'irade' kavramının sanat deneyiminde belirleyici bir konuma taşınmasıdır. Bouhours'un dialogunda belirsiz kalan sentimentalist vokabuler, Dubos ile birlikte kendisine özgü belirlenimli terimlere kavuşmaktadır. Ama gözden kaçırılmamalıdır ki, sentimentalist vokabulerin 'irade' terimi de, tıpkı klasisismin 'akıl'ı gibi, orijinini *özne*'de bulur; öznenin bir yetisine gönderimde bulunur.

Bu yönde, Dubos, münhasıran akla dayalı bir sanat teorisi yerine, sanatın insan yüreği üzerindeki etkilerini araştıran münhasıran duyguya ve iradeye dayalı bir teoriyi geçirir. Ferry'nin belirttiği gibi, Dubos'nun teorisi, yasa ve kurallar alanını bir kenara bırakır ve kendisini doğrudan olgu, psikoloji ve antropoloji alanı içerisinde konumlar. "Giriş" bölümünde kitabın projesi şöyle formule edilir:

---

104 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 42.

105 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 42.

> Adeta, insan yüreğini, tam da bir şiirin yumuşattığı veya bir resmin tesir ettiği anda sergileyebilen bir kitap, sanatkârlarımıza, eserlerinin genel etkisi —ki onların çoğu bu etkiyi önceden görme konusunda oldukça sıkıntı çeker gibidir— üzerine olabildiğince ayrıntısına inilmiş görüşler ve kesin içgörüler sağlayacaktır.[106]

Anlaşılacağı üzere, Dubos, sanat eserinin özsel özelliklerinde temellenen ve bu özellikleri açığa çıkarıp onları anlamamıza yardım edecek bir teori yerine, düpedüz bir 'alımlama' veya 'psikolojik etkiler' teorisi tasarlar. Bouhours'un genelde klasisist kurallara yönelik 'nezaket' kaideleri dahilinde ürkek ve çekingen saldırılar ve olumsuzlamalarla *(negation)* belirtik hale getirmeye çalıştığı sentimentalist söylem, onun doğrudan takipçisi Dubos'nun ellerinde giderek positiv terimler ve argumanlarla donanıp zenginleşmeye başlamaktadır. Artık sentimentalist teori öyle güvenilir zeminlerde hareket etmektedir ki, bu ihmal edilmiş sanat teorisyeninin pek de doğrudan muhatabı sayılamayacak akılcı Leibniz bile Dubos'nun meydan okumalarından payına düşeni alır:

> Monsieur de Leibniz, sürücüsünün, arabayı devirmeksizin geçilemeyeceği konusunda kendisine güvence verdiği bir yerden arabasıyla geçmeye hiç kalkışmazdı..., hatta yolun eğiminin ve arabanın yüksekliği ile ağırlığının geometrik bir analizi yoluyla bu bilgin adama arabanın devrilmeyeceği kanıtlanmış olsaydı bile durum değişmezdi. Filozofa inanmadan önce insana inanırız, çünkü filozof insandan daha kolay yanılır.[107]

Sahibolduğu bilgi türü bakımından sürücüyü filozoftan daha fazla insan sayan bu tuhaf düşünce, hiç kuşku yok ki, sanat alanında, 'önce *theoria*, sonra *poiesis* !' sloğanını takibeden klasisist şairi, spontan iç-duygulardan hareket eden sentimentalist şairden daha az sanatçı olarak görecektir. Nitekim,

> Deneyimle karşılaştığında akılyürütmenin sessiz kalması gereken bir alan varsa, bu, bir şiirin meziyetlerine ilişkin sorulabilecek sorular alanıdır.[108]

Şu andan itibaren yeterince açıklıkla görülebilir hale gelmiş olsa gerektir ki, Boileau'nun ve Batteux'nun klasisismi ile Bouhours'un ve Dubos'nun sentimentalismi arasındaki çatışma, Kant'ın daha sonradan 'beğeninin antinomisi' diye adlandıracağı şeyi imler ve çatışmanın taraflarından her biri, antinominin tez ve antitez uğraklarını oluşturur —ki sentez uğrağı için Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde geliştireceği 'antinominin çözümü'

---

106 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 42.
107 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 43.
108 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 43.

beklenmelidir. Öncelikle 'beğeninin antinomisi' bize ne demektedir? Kant'ın formullendirmesi şöyledir:

> 1. *Thesis*. Beğeni yargısı kavramlara dayanmaz; çünkü kavramlara dayansaydı, beğeni yargısı tartışılabilir (kanıtlarla karara bağlanabilir) olurdu. 2. *Antithesis*. Beğeni yargısı kavramlara dayanır; çünkü kavramlara dayanmasaydı, yargının farklılıklarına rağmen, konu hakkında hiç tartışamazdık (başkalarının bu yargıyla zorunlu uzlaşımı iddiasında bulunamazdık).[109]

Ferry'e göre, Kant'ın formule ettiği bu antinomik konumlar, sentimentalism ve klasisism tarafından bilfiil temsil edilirler. Ferry'nin yorumu, hem Batteux'nun hem de Dubos'nun antinominin merkezî problemiyle, yani 'beğeninin tartışılabilirliği' sorunuyla yüzleşmekten kaçındıkları ve dolayısıyla *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin spekulativ felsefe içerisinde ulaştığı nihaî kazanım olarak sentez uğrağına ulaşamadıklarıdır —sanki böyle bir imkân her yerde hazır ve nazırmış gibi. Buradan hareketle Ferry, bu çatışmanın onsekizinci yüzyıl boyunca temel yönleri bakımından sürüp gittiğini yazar —ta ki Kant *Yargıgücünün Eleştirisi* 'ni kaleme alıncaya dek.[110]

'Beğeninin tartışılabilirliği' ekseni etrafında belirginleşen, fakat her biri karşıt yönlerde ve kendi tarzlarında 'tartışılmaz bir beğeni' kavramı geliştiren bu iki antinomik konum, aslında bize, Kantçı sentez denen şeyin de bizzat dahil olduğu modern özne felsefesinin antinomisini sunarlar. Modern özne felsefesinin antinomisi, öznenin en öznel yönü (duygu) ile öznenin en az öznel yönü (akıl) arasındaki çatışkılı durumu imler. Bu çerçevede, modern dönem öncesinde felsefenin bir türlü yakasını bırakmamış olan Bir-Çok, tümel-tikel, *transcendence-immanence*, zorunlu-olumsal vbg. antinomik kavram çiftlerinin tümü, kendi orijinal bağlamlarından koparılıp, kerameti kendinden menkul öznenin iç-güçlerinin çatışmasına göndermede bulunacak şekilde yeniden tanımlanır. Buna göre, olup biten her şey insanî öznenin sınırları içinde olup bitmektedir ve eğer klasisism beğeni konusunda öznenin bir yetisinden hareket ediyorsa, sentimentalism de başka bir yetisinden yola çıkmaktadır.

---

109 Benim çevirim, şu çevirilerin karşılaştırılmasına dayanıyor:
i. Altuğ, Taylan, *Kant Estetiği*, Payel Yay., 1989, s. 117.
ii. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 49.
iii. Kant, I., *Critique of Judgement*, trans. J.H.Bernard, Hafner Press, 1951, § 56, s. 184.
iv. Kant, I., *The Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith, Oxford Clarendon Press, 1980, § 56, s.206.

110 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 43.

Örneğin Batteux, beğeninin, bu öznel yeterliğin yargılarının tartışmaya açık oluşunu, kendi özne kavrayışından kaynaklanan akılcı bir dogmatism adına reddeder, çünkü

> genelde yalnızca tek bir iyi beğeni varolabilir, ki bu, güzel doğadan hoşlanan beğenidir: ondan hoşlanmayanlar zorunlu olarak kötü bir beğeniye sahiptir.[111]

Batteux'nun konumu, aslında beğeninin tartışmaya açık olmayacak kadar (tartışmaya) *açık* bir kavrama, 'güzel doğa'ya dayandığını önvarsayar. Bu konum, Kant'ın formule ettiği antinominin antitez uğrağını oluşturuyorsa, Dubos'nun sentimentalist konumu da, antinominin tez uğrağını oluşturmaktadır. Tıpkı Batteux gibi Dubos da beğeninin tartışmaya açık olması imkânını reddeder, fakat tam da karşıt bir sebeple. Beğeni denen öznel yeterliğin yargılarının orijininde öyle gizli bir şebeke bulunmaktadır ki, bu şebeke beğeni konularında adeta yediğimiz meyvanın tadı veya kokladığımız çiçeğin kokusu kadar dolaysız bir hoşlanma veya hoşlanmama uyandırır; tartışmadan karar verir.

> Argumanın [tartışmanın] yolu, dizelerin ve resimlerin değerlerini bilmek için duygunun yolu kadar uygun değildir.

Çünkü Dubos'ya göre,

> Duygu, eserin bize tesir edip etmediğini ve bizde uyandırması gereken izlenimi uyandırıp uyandırmadığını eleştirmenlerin değer açıklaması yapmak ve eksikleri ve kusurları hesaplamak için yazıya geçirdikleri tüm ciddi araştırmalardan daha iyi öğretir. Tartışmanın ve çözümlemenin yolu... hakikatte, bir eserin hoşa gitmesinin veya gitmemesinin nedenlerini bulmamız gerektiğinde uygun olur; fakat şu soruyu karara bağlamaya geldiğinde, bu yol duygu kadar uygun değildir: eser hoşa gidiyor mu gitmiyor mu? Eser genelde iyi mi yoksa kötü mü? Bu soru da aynı kapıya çıkar.[112]

Kendiliğinden açık öznel kavramlara ve kurallara dayanan klasisist öğretinin '*argument*' yolu, kendiliğinden açık öznel duygulanımlara ve tesirlere dayanan sentimentalist öğretinin '*sentiment*' yolu tarafından reddedilir. Ferry'e göre bunun iki sebebi vardır. Birincisi, klasik akılcılık ile her türlü ortaklığı dışlayan radikal bir eleştirinin sonucu olarak kavramlara ve kurallara tüm gönderimler sentimentalist öğretide ortadan kaybolur ve dolayısıyla tartışmayı mümkün kılabilecek hiçbir kriter kalmaz. Nitekim Dubos'ya göre,

> eğer şiirlerin ve resimlerin en önemli erdemi yazılı kurallara uymak olsaydı, onların hem mükemmelliğini hem de insanların takdirine dayalı payesini yar-

---

111 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 43.

112 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 43. Köşeli parantez bana ait.

> gılamanın en iyi yolunun tartışma ve çözümleme yolu olması gerektiğini söyleyebilirdik. Fakat şiirlerin ve resimlerin en önemli erdemi, bizim hoşumuza gitmeleridir.[113]

Ki bu açıdan biz yargılama işini duygulara bırakmalıyız. Sentimentalismin tartışma yolunu reddetmesinin ikinci sebebi, Ferry'e göre, Dubos'nun, Kant-'ın tasarlayacağı türden bir dogmatik akılcılık eleştirisi imkânını tasarlayamamış olmasıdır. Bilindiği ve göreceğimiz gibi, Kant, böyle bir eleştiri imkânı sayesinde, belirlenimsiz kriterlere —kurallara değilse bile, 'İdeler'e— yapılan gönderimleri yasaklamaz. Fakat Dubos için beğeni tartışmasının imkânsızlığı savı öylesine radikaldir ki, belirlenimli ya da belirlenimsiz niteliğine bakmaksızın tüm kavramsallığı temelinden çökertir. Bu yüzden Dubos, beğeni (*taste*) tartışmasını yemekten alınan damak tadına ilişkin tartışma ile eşitler veya şu da aynı kapıya çıkar ki, ilkini ikincisi kadar imkânsız ve gereksiz sayar:

> İnsan, damak tadının (*taste*) geometrik ilkelerini koyup yemeğin terkibine giren her harcın niteliklerini tanımlayarak, yahninin iyi olup olmadığına karar vermek için onların karışımında bulunan oranları tartışmaya hiç kalkışır mı? İnsan böyle bir şey yapmaz... yahniyi tadar ve bu kuralları hiç bilmeden yahninin iyi olup olmadığını bilir. Bir bakıma, bizi duygulandırarak bizde hoşlanma uyandırmak maksadıyla yapılan zihin eserleri ve resimler için de aynı şey sözkonusudur.[114]

Kısacası, beğeni konularında tartışma faydasızdır; 'yazar için bıktırıcı ve okuyucu için tiksindirici' bir şeydir.

Şimdi Kant tarafından formule edildiği şekliyle beğeninin antinomisinin aldatıcı yönü, onun içerdiği uğrakların adeta zamandışı bir karşıtlık ilişkisi içinde oldukları izlenimi uyandırmasında gizlenir. Acaba en azından klasisism ile sentimentalism arasındaki çatışmanın temsil ettiği kadarıyla, beğeninin antinomisinin bu tür bir karşıtlığa gönderimde bulunduğu söylenebilir mi? Eğer bu iki rakîp kampı, içerisinde ortaya çıktıkları ve ait oldukları bağlamın dışında yargılamayacaksak, bu soruya vereceğimiz cevap böyle bir karşıtlığın ancak yapay olarak telaffuz edilebileceği yönünde olacaktır. Klasisism ile sentimentalismi, beğeniler çatışmasının tezi ile antitezini, böyle zamandışı karşıtlıklar olarak okursak, safdilce yanılgılara düşmemiz çok kolay ve kaçınılmaz olur. Hatta Kant'ın kendisi bile, böyle yapar görünmesine karşın, antinominin çözümünde tez ile antitez arasındaki ihtilafın bir yanlış-anlamaya dayandığını kabul ederek, onlar arasın-

---

113 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 44.

114 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 44.

daki karşıtlığın bir anlama eksikliğinden ileri geldiğini itiraf eder. Kant, antinominin çözümünde, beğeni yargısının her iki maksiminin nesneyi kendisiyle bağıntı içerisine soktuğumuz kavramı farklı anlamlarda aldığını gösterip, başlangıçta zamandışı karşıtlar olarak konumladığı savlar arasındaki ortaklığa dikkat çeker görünür. Bu ortaklık aslında modern özne felsefesi temelinde sağlanan bir ortaklıktır ve buradan hareketle eğer sözü edilen antinominin bir anlamı varsa, bu anlam, ancak modern özne kavrayışları arasındaki (sahte) karşıtlıkta yatmaktadır. Dolayısıyla beğeninin antinomisinde içerilen karşıtlık zamandışı ve bağlamsız olmadığı gibi, sözgelimi geleneksel akılsallık ile modern *cogito* arasında hüküm süren türden sahici bir karşıtlık da değildir. Antinominin zamanı ve bağlamı bellidir: hem zamansal hem entellektual, hem teorik hem pratik anlamlarda alman en geniş anlamıyla modernite. Öte yandan antinomi, böyle bakıldığında, ancak modern deneyimin sağladığı ortak zemin üzerinde izin verilebileceği ölçüde bir karşıtlık içerir: geleneksel akılsallığın reddi zemininde modern özne kavrayışlarının karşıtlığı.

Luc Ferry, Kant'ın antinomi formullendirmesine taşıdığı onyedinci ve onsekizinci yüzyıl klasik-modern çatışmasını, her ikisi de geleneklerin sonunu imleyen iki modern bireycilik türü arasındaki tartışma olarak ele alır. Ferry'e göre bu iki kamp arasındaki çatışma, yalnızca bir karşıtlık değil, bir bağıntı tarzını da içerir. Ferry, bu problem etrafında bir başka öznellik modeli, öznelerarasılık (*intersubjectivity*) lehine, hem klasisismin hem de sentimentalismin özne kavrayışlarına karşı Kantçı tarzda kritik bir tavır takınır. Böyle bir kritik tavır, Ferry'nin klasisism-sentimentalism çatışması hakkındaki saptamalarını geçersiz kılmamakla birlikte, belki de onlarla aynı öznellik paradigması içerisinde yer alan Kantçı özne modelinin yolaçtığı problemleri tekrar etmekten öte bir kazanıma yol açmaz. Çünkü Kant da Ferry de, formu ne olursa olsun, tıpkı Descartes gibi ya da Boileau ve Bouhours, Batteux ve Dubos gibi öznellikten hareket eden modernlerdir. Bu konuda Kant'a sonradan dönmek üzere, Ferry'nin kritik tavır içerisinde yaptığı saptamalara bir gözatalım.

Bize sanat ve beğeni sorunları hakkında karşıt konumlara yerleşir*miş görünen* taraflar arasındaki bağıntının, ortaklığın tarzı nedir? Acaba onlar arasındaki karşıtlık, aralarındaki ortaklığın her an sona erdirilebileceği kadar güçlü müdür, yoksa onların paylaştığı ortak zeminler, aralarındaki karşıtlığın törpülenmesini gerektirecek kadar özsel midir? Tıpkı Kant gibi bizzat kendisi de geleneksel akılsallığın reddine dayalı ortak bir öznellik (öznelerarasılık) zemininde hareket eden Ferry'e göre, bu soruya verilecek yanıt, tarafların karşılıklı ilişkisinde ortaklığın karşıtlığa ağır bastığı ve

karşıtlıktan daha özsel olduğudur. Karşıtlık törpülenmelidir. Bir başka öznellik modeli olarak öznelerarasılık kavramının işin içerisine karıştırılması, karşıtlığın törpüleneceği zemini oluşturur. Diğer taraftan açıkça görünen o ki, sözkonusu ortaklığın dağıtılması, ancak 'özne' hareket noktasından vazgeçme koşuluna bağlıdır; 'öznelerarasılık' zemini ise, ortaklığın dağıtılmasını değil, tam tersine pekiştirilmesini sağlayacaktır.

Buna rağmen Ferry, kendisinin bağlandığı öznelerarasılık modelini sorunun dışına taşıyarak, klasisism ve sentimentalismdeki problemin, onların her ikisinin de monadik bir öznellik kavrayışında kök salmalarında ve dolayısıyla birbirine zıt argumanlarla da olsa öznelerarasılık kavramını ortak olarak reddetmelerinde yattığını iddia eder. Bu yanlış değil, fakat eksik bir iddiadır; iddianın eksikliği, öznelerarasılık olarak öznellik modelini kritik soruşturmanın dışında bırakarak, özne felsefesinin doruk noktasında yer alan Kant'ı aklama stratejisinin bir parçası olarak işlevde bulunması olgusundan ileri gelir. Buna karşılık, Ferry, soruna Kant'ta da izlerini sürebileceğimiz 'birey' ya da 'bireysellik' kavramı açısından yaklaştığında, özne felsefesinin açmazlarını daha tam bir şekilde dile getirir. Buna göre, klasisistler ile sentimentalistler arasındaki kavga, güzel'i bireyin yargısında mı yoksa gelenekte mi temellendirmenin uygun olacağı sorununa temas etmez. Çünkü 'kadîmler ve modernler' kavgası, yalnızca her bir tarafın göndermide bulunduğu bireysellik kavramı etrafında dönüp durur.

Onyedinci yüzyılda patlak veren ve onsekizinci yüzyılda devam eden bu meşhur tartışmaya yakıştırılan *Querelle des Anciens et des Modernes* (*Kadîmler ile Modernler Kavgası*) yaftası bizi yanıltmasın, çünkü artık ortada ne kadîm denen dünyanın kendisi ne de o dünyanın akılsallığı vardır; o dünya ve onun akılsallığı, adı üzerinde 'kadîm'dir. Boileau'nun ve Batteux'nun klasisisminin, sanki kadîm dünyanın sanat 'ideal'ini ihya eder görünmesi, yalnızca kadîm düşünceye karşı giriştiği mücadelede her alanda zaferden zafere koşan öznenin en öznel yanlarının beslediği sentimentalismin (kültürel ve sanatsal modernismin) gözüyle bakıldığında görülen bir yanılsamadır. Sentimentalismin muzafferane haykırışları, modern bir perspektiv içerisine yerleştirilip evcilleştirilmiş olsa da, kendisini bütünüyle ayırmak istediği geçmişin fısıltılarını bastırmaktadır. Sentimentalistlere göre, kadîm düşünce için anlaşılmaz olan öznenin dipsiz derinlikleri, öyle klasisistlerin düşündüğü gibi *theoria*'nın yalın bakışına ya da akılsal söylemin âsude açıklamalarına sığdırılacak türden değildir. Yükselen burjuva sınıfının 'özne' bireyinin bizzat bu dünyadaki kaotik mülkiyetçi varoluşunu açıkça gözler önüne serilmekten alıkoyan her engel, arkasında gizlediği akıldışı 'duygu' öznesi ortaya çıkıncaya dek yerlebir edilmelidir.

Bu açıdan bakıldığında, klasik teorisyenlerin 'Akıl'ı, sentimentalistlere, kuşkusuz, dogmatik bir otorite olarak, öznenin 'öznel' adını almaya en az lâyık yönü olarak görünür. Fakat 'sentimental' bakışta temellenen bu önyargının bizi yanılgıya sürüklemesine izin vermeyeceksek, Ferry'nin belirttiği gibi, onyedinci yüzyıl klasisisminin, en az sentimentalism kadar sahici bir şekilde modern olduğunu, çünkü gerek Boileau'nun gerek Batteux'nun Güzel'i öznellikte, öznenin bir yetisi olarak Akıl'da temellendirmek konusunda hiçbir kuşku duymadıklarını hatırlatmalıyız. Bu açıdan Ferry'nin klasisisme ilişkin görüşleri aydınlatıcıdır:

> Kuşkusuz, kadîmler ile modernler kavgasında, Boileau, kadîmlerin *tarafını tutar*, fakat bu *seçimin* tam doğasını anlamamız gerekir. Boileau'nun gözünde, kadîmler modernlere yeğleniyorlarsa, bunun sebebi, arketipleri geçmişe yerleştiren geleneksel bir düşünce modelini takibeden *Renaissance*'a kadar yaygın bir şekilde kabul edildiği gibi, onların kadîm olmaları değil; *cogito*'nun yetilerinden biri olarak anlaşılan Akıl'a gönderimle tanımlanan bir ideali cisimleştirmeleridir. Kadîmler, bu yüzden artık arketipler değil, fakat misallerdir (*illustrations*), öznede bulunan ve her şeyin üzerinde durarak eleştirinin işgörmesine izin veren bir modelin örnekleridir. Estetik'in ortaya çıkışına kopmaz bir şekilde bağlı olan eleştirinin (*criticism*) ortaya çıkışı, güzel'e ilişkin *kadîm, nesnel tasarımı* sona erdirir. Taklit, *Art of Poetry*'de merkezî bir kavram olarak kalsa bile, gördük ki o, biliminkiyle kıyaslanabilir bir keşif etkinliği olarak anlaşılmalıdır. Bu yüzden, bireyin eylem için belli bir uzama sahibolduğu, doğa yasalarını aydınlatma veya ifade etme yeterliği bakımından kendisini başkalarından ayırma imkânı bulduğu sanatsal yaratım alanında da *beğeninin öznelleşmesine* rastlanır. Bu miktarda bir serbestiyet, orijinalite beklentilerinden dolayı, modernlerin en az moderni olan Fransız klasisistleri arasında zaten açıkça görünür.[115]

Bu pasajda Ferry, klasisismin modern özne felsefesi içerisindeki konumuna ışık tutsa da, aynı öznel kaynaklardan beslenen ve bizzat kendisinin de angaje olduğu Kantçı modern söylemin dilsürçmelerinden kaçınamaz. Her şeyden önce, Boileau'nun sözkonusu tartışmaya katılmasının gerisinde yatan motiv, akılsal bir sebep olmak yerine, bir 'taraf tutma', 'seçme', 'yeğleme', 'tercih etme' tutumu olarak konumlanır. Bu Kantçı dil, bizzat modern özne felsefesi içerisinde *Cartesian* Akıl'dan hareket eden Boileau hakkında yanılmıyor olabilir; fakat herhangi birinin davranışını yargılamada o davranışın bağlamına özgü akılsal sebepler aramak yerine, yargılamayı zamandışı biçimsel kuralların otoritesine terkeden ve böylelikle uçsuz bucaksız *Lebenswelt*'i tümüyle akıldışılık okyanusunun derinliklerine atıp akılsallığı 'tercih'in sığ yüzeylerine yaklaştıran bir tavrın göstergesi olması bakımından manidârdır. Bize göre, Boileau, salt elde hazır bulduğu

---

115 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 45. İtalikler bana ait.

konumlar arasında bir 'tercih' yapmaz, fakat giriş bölümünde betimlemeye çalıştığımız *katastrophik* dünyaya benzer bir ortam içerisinde kendisi için ulaşılabilir olan parçaları yine kendisi için erişilebilir tek akılsal çerçeve olan *Cartesian* özne modeli içerisinde sistematik bir tutarlılığa kavuşturmaya çalışır ve dahası bunu zamanlarının uğradığı tahribin bir sonucu olarak zorunlulukla yapar. Sonuç, hiç kuşku yok ki ortadaki tahribata bir katkıdan ibarettir. Ferry'nin bu pasajdaki ikinci dilsürçmesi, güzel'in 'kadîm, nesnel bir tasarımı' olduğu ve bu tasarıma 'eleştiri' denen şeyin öznel tasarımınca bir son verildiği şeklindeki ifadesidir, ki bu, modern dilin özne felsefesinin deyiş biçimlerini öznellik öncesi bir düşünce tarzı hakkında sorgulamaksızın kullanabilme ihtiyatsızlığını açıkça gösterir. Üçüncü olarak, Ferry, 'beğeninin öznelleşmesi' gibi tuhaf bir şeyden sözeder; 'beğeni' dediğimiz şeyin zaten 'öznel' bir çerçeveyi önvarsaymak zorunda olduğu gözönünde bulundurulursa, zaten 'öznel' öndayanaklara yaslanan bir yetinin, adeta bambaşka bir bağlamdan gelirmişçesine nasıl olup da 'öznelleştiği'ni anlamak güçleşir, hatta imkânsız hale gelir. Gadamer'in *Truth and Method* adlı eserinde bir bölüme verilen "Kantçı Eleştiride Estetiğin Öznelleştirilmesi" başlığını gördüğümüzde de benzer bir durumla karşılaşırız.[116] Burada açıkça Kant-öncesi estetiğin adeta özne-dışı kaynaklardan çıkarıldığı îması saklıdır. Oysa gördük ki, estetik denen disiplin, kuruluşu, problematiği, ilgileri, amacı vbg. bakımlardan öznellik sorunundan ayırılamaz. Bu çerçevede, sözde 'nesnel estetik' ya da 'nesne estetiği' gibi kavramlaştırmalar, modern *oksimoron*'lar üretmekten öteye gitmez. Gadamer'e ve dolaylı olarak da Ferry'e yöneltilebilecek böyle bir eleştiri, sanat eserinin öznelleşmesinin aynı zamanda onun nesnelleşmesi de demek olduğunu düşünen Heidegger'in damgasını taşır. Öyle ki Heidegger'e göre, Descartes'tan Nietzsche'ye uzanan öznelliğin rotası, kaçınılmaz olarak bir şeyin (bir kavramın, bir amacın, bir idenin vbg.) nesnelleştirilmesinden (nesnel akıldan) bizzat öznenin kendisini nesnelleştirmesine (salt araçsal akıla) doğru yol alır.[117] 'Beğeni' ve 'estetik' gibi kavramlar zaten tam da bu öznellik rotasını çizdikleri için, onlar nesnellikten öznelleşmeye doğru değil, tersine öznellikten nesnelleşmeye doğru giden bir sürecin kilometre taşlarıdır.[118]

---

116 bkz. Gadamer, H.G., *Truth and Method*, trans. Garret Barden & John Cumming, The Crossroad Publishing Co., 1984, s.39.

117 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 155.

118 Burada Gadamer'e herhangi bir haksızlık yapmamak için, bir yandan bu estetik özne-nesne dialektiği konusunda Heidegger'i olumlarken, diğer taraftan Estetik'in başlangıcını Heidegger gibi Greklerde değil, fakat Aydınlanma'da bul-

Bu Kantçı dilsürçmelerinin bizi sevkettiği sapaktan çıkarken, modern özne felsefesinin sadece sentimentalismi değil, fakat klasisismi de etki alanı içerisine almış olduğunu tekrarlayalım. Gerçi modern bakışaçısından, *estetik* adını almayı asıl hakeden yalnızca sentimentalist sanat teorisi gibi görünse de, geleneksel ve öznelci-olmayan bir bakışaçısından klasisist teori de aynı adla anılmaya lâyıktır. Sanata ilişkin geleneksel düşünce, eğer böyle bir şey mümkün olsaydı, klasisism ile sentimentalism arasında karşıtlıktan çok bir uzlaşma görürdü. Bu itibarla, Ferry'nin haklı olarak belirttiği gibi, beğeni yargısının ilkesini akıldan duyguya taşıdıkları halde, sentimentalistler, zaten *Cartesianism*'in dümensuyunda klasisistler tarafından başlatılmış olan Güzel'in öznelleştirilmesi hareketi içinde sadece bir adım atmaktan öteye gitmezler.[119] Klasisism de sentimentalism kadar moderndir;

---

ması bakımından da Heidegger'e karşı Gadamer'i olumladığımızı belirtmeliyiz. Bu çetrefil konu hakkında Bernstein'ın şu açıklaması aydınlatıcıdır:

"Orijin"e [Heidegger'in "The Origin of the Work of Art" ("Sanat Eserinin Orijini") adlı yazısına] ilişkin açıklamasında, Hans-Georg Gadamer, Heidegger-'in estetiği aşma projesini, kendisinin *Truth and Method*'daki estetiği aşma programı çerçevesinde yorumlar. Hem Heidegger hem de Gadamer, estetiğin aşılmasını, sanat eserlerine yeniden bilgi formları olarak statü kazandırma çerçevesinde kavradıkları halde, Gadamer'in programı, Heidegger'inkinden daha az radikaldir, çünkü Gadamer, estetiği 'duyusal bilginin özerk hak iddiasında bulunduğu ve bu hakla beğeni yargısının anlamayetisi ile onun kavramlarından göreli bağımsızlığının öne sürüldüğü' Aydınlanma çağının bir ürünü olan sanatın öznelleştirilmesi olarak görür (*Philosophical Hermeneutics*, 218). Heidegger'e göre ise, bu an [Aydınlanma], sanat hakkındaki bilginin tarihinde gerçekten bir dönüm noktası olsa ve bu dönüm noktası, bireyin durumlarının (düşünce, irade, duygu) birincil olduğu ve dolayısıyla 'varolan üzerinde yargı merci'i' (*Nietzsche*, 83) haline geldiği metafizik dönemece genelde tekabül etse bile, estetiğin başlangıcını belirtmez. Estetik, Heidegger'e göre, sanatı güzel'in uyandırdığı duygu durumu çerçevesinde kavrayan herhangi bir sanat anlayışıdır; yani bir sanat teorisinin estetik olması şu anlamda alınmalıdır ki, güzel'e yönelik tepkide duyum ve duygu sanatı anlamamızda birincil olsun. Sanata ilişkin estetik anlamalarda, sanat eserleri özneler için nesnelerdir, ki burada özne ile nesne arasındaki bağıntı, duygu bağıntısıdır (*Nietzsche*, 78).

'Estetik' demektedir Heidegger, 'Grekler ile başlar, tam da onların büyük sanatları ve aynı zamanda sanatla birlikte gelişen büyük felsefeleri sona erdiği anda' (*Nietzsche*, 80). (Bernstein, J.M., *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, 1992, s.79. Köşeli parantezler bana ait.)

Bu ışıkta, estetik, bize göre, Gadamer'in düşündüğü gibi Aydınlanma-öncesi olmayan ve Heidegger'in düşündüğü gibi münhasıran Kant-sonrası da olmayan bir özne felsefesinin ürünüdür.

119 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 45.

her ikisi de güzel'i öznelleştirir, biri Akıl dolayımı ile, diğeri akıldışı duygu dolayımı ile.

Eğer Baumgarten'ı Estetik adını taşıyan bağımsız bir bilgi türü tesis etmeye sevkeden motivin, reddedilmek istenen geleneğe ait skolastik izler taşıyan Aydınlanmacı Akıl'ın karşısına duyusallık ve duygusallık alanının hak talebiyle çıkmak olduğunu düşünürsek, o zaman yalnızca sentimentalist teorinin *estetik* adını almaya lâyık olduğu sonucunu çıkartabiliriz. Fakat öte yandan Baumgarten'ın projesinin, aynı zamanda duyusal alanın içerisine bir şekilde sızmış bir akıl modeline dayandığına ikna olmuşsak, bu durumda da akla her türlü gönderimi yasaklayan sentimentalismden çok klasisist teorinin bir *estetik* olarak adlandırılmayı hakettiğini söyleyebiliriz. Bu şunu demeye gelir ki, aslında hem klasisism hem de sentimentalism, bir gelenek-modernlik çatışması görüntüsü arzetseler de, en azından Baumgarten'ın estetiği kadar modern, yeni ve geleneğe ait olmayan sanat teorileridir.

Örneğin duyusal tikelliğin hakkını savunması bakımından sanatsal orijinalite konusunda haklı olarak daha duyarlı olan Dubos'dan ve duyusal çokçeşitliliğin kaotik uğultusunu akıl üzerine koyduğu vurguyla hoş bir melodiye dönüştürmeye çalışması bakımından sanatsal orijinalite beklentisine pek sahip olmaması gereken Boileau'dan alıntılanan şu pasajları karşılaştıralım. Boileau, manzum bir şekilde kaleme aldığı *Art poetique*'te mealen şunları söylüyordu:

> Kafiyeyi aklın boyunduruğuna bağladım
> Ve taklit etseler de, daima *orijinal* kitaplarımda
> İlmi, neşeyi, yüceyi,
> Persius'u, Horatius'u ve Juvenal'i *kendimde* topladım.[120]

Kafasındaki sanat idealini *taklit etse bile orijinal olan* Boileau'ya karşı, aynı tuhaf hava içerisinde adeta *orijinal bir şekilde taklit eden* sanatçı kavrayışıyla Dubos'nun çıkageldiğini görüyoruz:

> Bir sanatçı dehasının sığlığını ve verimsizliğinin açığını, büyük ustaların eserlerinde bulunan güzellikleri eserlerine naklederek kapatamaz mı?... Cevap vereyim...bir aşırmacı (*plagiarist*, müntahil, intihâl eden) olarak yapılmaması koşuluyla, *başkalarının fikirlerinden (ç)almaya* (*to help oneself*) daima izin vardır. Aşırmacılık (*plagiarism*, intihâl) bir başkasının eserini kendisininmiş gibi sunmaktan ibarettir.[121]

---

120 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 45. İtalikler bana ait.

121 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 45-6. İtalikler bana ait.

Şimdi kuşkusuz Boileau, sözgelimi Horatius'un eserini doğrudan kendisininmiş gibi sunmayı savunmadığına ve Dubos da doğrudan aşırma dışında sanatçının başkalarının eserlerini kendinin-kılmasına izin verdiğine göre, orijinalite konusunda onlar arasında hangi çatışma hüküm sürmektedir? Görünen o ki, çatışma denen şey, 'taklit' ve 'orijin' terimlerinin ait oldukları bağlamlardan kopartıldıktan ve anlamları boşaltıldıktan sonra salt ağızdalaşına açık söylemsel düzeyde tersyüz edilerek kullanılmasından ibarettir. Çatışmayı doğuran fark, 'taklit ederek kendinin-kılma' ile 'kendinin kılarak taklit etme' arasındadır —içi boşaltılmış terimlerin salt sessel farklılığı ya da 'anlam'ın farksızlığı. Bu anlam farksızlığı, her iki teorinin de aynı ölçüde paylaştığı öznel hareket noktalarından kaynaklanır.

Bu öznel hareket noktaları, onyedinci yüzyılda yeni yeni ortaya çıkmakta olan burjuva sınıfının kâr amaçlarının ve mülkiyet ilişkilerinin mevcut topluma dayattığı darkafalı bireycilik tarafından ekonomik ve politik düzeyde olduğu kadar, kültürel ve estetik düzeyde de gün be gün beslenmekte ve palazlanmaktadır. Orta sınıfın müteşebbis bireyi, kâr amaçları peşinde o güne kadar akla hayale gelmeyen yeni ihtiyaçlar yaratacak kadar 'orijinal' ve bu yeni ihtiyaçları doyurmak için salt mübadele değerine tâbi birörnek metalar üretecek kadar 'taklitçi'dir. Mülkiyetçi birey, mülkiyeti sadece kendi öznel varoluşuyla birlikte getirdiği soyut bir 'hak' olarak görecek kadar 'orijinal', fakat bu hak başkalarının da aynı haklıçıkarımla sahip oldukları haklar tarafından tehdit edildiğinde, mülkiyetini güvenceye alacak bir politik ve hukukî aygıt içerisinde kendi dışındaki tüm bireylerle eşitlenmeye rıza gösterecek kadar 'taklitçi'dir. Aynı şekilde, sanatçı da, başkalarının varoluşunu zorunlu kılmayacak ölçüde kendi öznel imkânlarınca yaratılan bir 'orijinalite'yi eserlerinde sunabilmelidir, fakat böyle sunulan bir 'orijinalite'nin değeri düpedüz hiçliğe batmayacaksa, eserinin en azından formal olarak 'eser' adını almayı hakedecek kadar taklit ögesini içerdiğini itiraf edebilmelidir. Galiba bu örneklerde, orijinalite hakkındaki çatışma, birbirinden bütünüyle farklı teorilere angaje olmuş *iki kamp arasında değil*, fakat modern bireyin *şizofrenik özne tasarımının içerisinde* hüküm sürmektedir. Bu şikeye bulaşmış dövüş,

> [ö]znelliğin, kendisini tüm değerlerin ve orijinalitenin temeli olarak empoze ettiği, bireyciliğin tahakkümündeki bir dünyada, *author*'ü dehanın gerçek göstergesi olarak doğuracak olan en büyük hata ve aynı zamanda en büyük zaaftır da.[122]

---

122 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 46.

Öznel hareket noktalarından taviz vermemekle birbirini bütünleyen klasisist ve sentimentalist sanat teorileri, asıl karşıtlarını geleneksel sanat görüşlerinde bulurlar ve onlar arasındaki sahte karşıtlık, geleneğe karşı aldıkları ortak tavır gösterildiğinde, daha açık bir şekilde görünür hale gelir. Ferry'nin dikkat çektiği gibi, bu sahte karşıtlığı klasisist 'kamu' (*public*) kavrayışından sentimentalist 'kamu' kavrayışına geçişte gözlemleyebiliriz.

Boileau, güzel'i modern tarzda kamusal beğeninin hoşuna giden şey olarak tanımlar. Boileau, *Satirler*'in 1701'deki yeni basımına yazdığı "Önsöz"de son derece açıktır:

> Kamunun beğenmediği eser, çok kötü [*méchant*] bir eserdir.[123]

Ferry'e göre, Boileau'nun gönderimde bulunduğu kamu, bir anlamda zamandışıdır, çünkü onun beğenisi, tüm insanlarda ortak bir öznel yeterlikten, yani tek ve öncesiz-sonrasız hakikati algılama yeterliğinden oluşur. Kamunun yargısı, akıl tarafından tümel olarak belirlenen hakikat ölçütüne göre biçimlendirilmelidir.

> Bir düşünce, ancak hakikî olduğu ölçüde güzeldir [ve] hakikî olanın şaşmaz etkisi, uygun bir şekilde ifade edildiğinde, insanlara çarpıcı görünecektir.

Buna karşılık kamu yargı hatalarına da düşebilir, fakat bu hatalar ancak gelip geçici olabilir:

> Çoğunluk, bir süre boyunca yanlışı doğru olarak görebilir, fakat uzun vadede iyi bir şeyin çoğunluğun hoşuna gitmemesi imkânsızdır.[124]

Ferry'e göre, böyle bir perspektiv içerisinde sanat tarihi gibi bir şey olamaz, çünkü bu mutlakçı bakışaçısından, beğenide ortaya çıkan değişiklikler ve çeşitlenmeler, hep bir kez daha hakîmiyetini îlan eden ve kendisini herkese dayatan bir normdan sadece gelip geçici, arızî sapmalardır. Günümüzde temsilî demokrasileri yönlendiren, fakat aynı zamanda onların açmazını da oluşturan *kamuoyunun yanılmazlığı* ölçütünün menşeini böyle Boileau gibi sanat teorisyenlerinin öğretilerinde keşfetmemize şaşırmayalım, çünkü *katastrophik* atmosfer sadece ekonomik, politik, moral alanları değil, Estetik'in de doğmasına yol açacak şekilde sanat alanını da kuşatır; dahası politik yargının estetik yargıyı model alması sonucunu da doğurur. Her ne kadar kamuoyunun beğenisini biçimlendiren şey zamandışı 'hakikat' ise de, sırası geldiğinde bu 'hakikat', kamuoyunun çoğunluğunun eninde sonunda dönüp geldiği olumsal yargıya tâbidir.

---

123 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 46.

124 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 46.

Boileau'nun içerisine düştüğü kısır döngüden kurtulmak için, sentimentalismin yaptığı gibi, karşıt fakat klasisismin açtığı yolda geliştirilen bir 'kamu' kavrayışı öne sürülmelidir. Ferry'nin belirttiği gibi, Dubos, sanat eserinin hedefinin hoşlanma uyandırmak olduğu fikrini daha ince bir şekilde işleyerek, 19. yüzyılda egemen olacak *tarihselcilik* ve *milliyetçilik* hareketlerinin doğumuna açılan bir 'kamu' kavrayışına varır. Boileau'ya göre kamu, uzun süre boyunca kendisinden sapamayacağı aklın kurallarını hakîm kılan *de jure* ve ideal bir merci iken, Dubos'nun düşüncesinde kamu *de facto* ve somut hale gelir, tarihsel ve ulusal olarak belirlenim kazanır. Tiyatro salonundaki topluluk, kendisi dışında ve kendisinden bağımsız bir şekilde mevcut olan beğeni yargısı kurallarını ete kemiğe büründürmez, fakat bizzat topluluğun kendisi, bu kurallar olarak vardır. Bu yüzdendir ki, beğenideki değişiklikler, radikal bir tarihsellikten doğarlar.[125]

Bu yeni kamu kavramlaştırmasının telaffuz edilmeye başlandığı Dubos-'nun *Réflexions*'unun ikinci bölümünde amaçlanan hedef, 'ünlü sanatçılar[ın yetişmesi] bakımından bazı yüzyılları çok verimli, bazılarınıysa çok kısır kılabilen neden'i araştırıp açığa çıkarmaktır. Dubos, bu nedeni 'ulusların karakteri'nde bulur ve ulusların karakterinin en derin orijinlerini de 'havanın insan bedeni üzerindeki gücü'nde görür. Bu yönde beğeninin tarihsel ve coğrafî çeşitlilikleri üzerine uzun bir araştırma yazısından sonra, Dubos şunları yazar:

> Az önce öne sürdüğüm şeylerin hepsinden şu sonucu çıkarıyorum ki, tıpkı ulusların karakterlerindeki farklılığı farklı topraklara atfettiğimiz gibi, belli bir ülkede oturanların göreneğinde ve dehasında meydana gelen değişiklikleri de o ülkenin havasının niteliklerinde meydana gelen değişimlere atfetmeliyiz. Nasıl ki Fransızlar ile İtalyanlar arasındaki gözlemlenebilir farkı Fransa'nın havası ile İtalya'nın havası arasındaki farka isnad ediyorsak, aynı şekilde verili bir yüzyılda yaşayan Fransızların göreneği ve dehası ile başka bir yüzyılda yaşayan Fransızların göreneği ve dehası arasında gözlemlediğimiz duyulur farkı da Fransa'daki havanın niteliğinde ortaya çıkan başkalaşmalara atfetmeliyiz.[126]

---

125 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 46.

126 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 47. Hegel, kültürü ve kültürel farklılıkları iklim koşullarına tabî kılan böyle bir görüşle sonraları alenen şöyle dalga geçecektir:

Bana coğrafî belirleyicilerden söz etmeyin. Bir zamanlar Helenlerin yaşadığı yerlerde şimdi Türkler yaşıyor. Bu bütün sorunu çözer. (akt. Bierstedt, Robert, "18. Yüzyılda Sosyolojik Düşünce", çev. Uygur Kocabaşoğlu, *Sosyolojik ÇözümlemeninTarihi*, derleyenler: Tom Bottomore&Robert Nisbet, Türkçe çeviriyi derleyen ve denetleyenler: Mete Tunçay&Aydın Uğur, Verso Yayınları, 1990, s. 47, dipnot 18.)

Dubos'nun araştırma tarzı, modern düşüncenin bir cephesinin alâmet-i fârikaları olan tarihselcilik, tikelcilik (*particularism*), relativism, psikolojism, toplumsal determinism, hatta milliyetçilik gibi unsurları ilk kez gündeme getirir. Dubos'nun beğeni yargısının göreliliği savı, Voltaire'in güzel'in kendi dişisi olduğunu söyleyen erkek kurbağasına türünün ve cinsiyetinin yanısıra adeta millî bir kimliğin eklenmesine de yol açacaktı.[127] Dubos'nun tarihselciliği ve milliyetçiliğine göre, Voltaire'in kurbağası, güzel'in yalnızca kendi dişisi olduğunu söylemekle kalmayıp, Fransız, İngiliz, Türk, Alman ya da İtalyan bir kurbağaysa, aynı zamanda dişisinin, güzel'in, *to kalon*'un özünü Fransız, İngiliz, Türk, Alman ya da İtalyan bir dişi kurbağa olarak cisimleştirdiğini de ilâve edecektir.

Güzel'in Dubos'nun ellerinde salt olumsal ve keyfî bir beğeni meselesi haline gelmesi (ta baştan beri dikkat çekmeye çalıştığımız, hakikatin salt öznel kriterlere dayalı *sistematik tutarlılık* sorunu ve iyi'nin salt *tercih* sorunu haline doğru evrilmesi gibi), kuşkusuz dönemin değerleri öznelleştirici karakteriyle bağıntılıdır. Güzel'in modern *Cartesian* kaynaklı öznellik modeline bağımlı kılınması, dönemin başka yazarlarınca da paylaşılan bir temadır. Örneğin Dubos'nun eserinden hemen önce ve hemen sonra yazılan şu iki pasaj, özlü ve açık bir şekilde durumu bildirir:

> Crousaz, *Traité du Beau* [*Treatise on the Beatiful / Güzel Üzerine İnceleme*], 1715: "Güzel'in ne olduğunu sorduğumuzda, tıpkı bir atın veya bir ağacın ne olduğunu sorduğumuzda yaptığımız gibi, kendimizin dışında ve başka her kimseden ayrı olarak mevcut bir nesneden söz etmeye yeltenmeyiz..."
>
> Montesquieu, *Essai sur le goût* [*An Essay on Taste / Beğeni Üzerine Deneme*]: "Güzel türünden beğeni nesnelerini şekillendiren, ruhumuzun çeşitli hoşlanmalarıdır... Kadîmler bunu esaslı bir şekilde açıklığa kavuşturamadılar. Onlar ruhumuza göreli olan nitelikleri positiv niteliklermiş gibi gördüler... Güzel'in, İyi'nin, Hoş'un kaynakları, bu yüzden bizzat kendimizin içindedir; ve bunun sebebini aramak, ruhumuzun hoşlanmalarının nedenini aramaktır."[128]

Açıkça görünüyor ki, Dubos'yu, Crousaz'yı, Montesquieu'yü, Voltaire'i, hatta kadîm dünyanın eserlerine hayran Boileau'yu, düşüncelerindeki tüm nüanslara rağmen birleştiren bir ana eksen vardır: Bu eksen, *Cartesian* akıl-

---

127 *Felsefe Sözlüğü*'nde Voltaire, *Beau* [Güzel] maddesi altına şöyle yazmıştı:
Bir kurbağaya güzelliğin, asıl güzelin, *to kalon*'un ne olduğunu sorunuz. Size bunun, küçük kafasından fırlamış iki patlak iri gözü, yassı ve geniş suratı, sarı karnı, esmer sırtı ile dişisi olduğunu söyleyecektir. (cilt 1, çev. Lütfi Ay, M.E.B., 1995, s.91.)
Kurbağa dışındaki örnekler için bütün madde okunmalıdır.

128 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 9.

sallığın, geleneksel bilgi ve değer kriterlerini tahribettikten sonra, tüm bilgi ve değer yapılarını, bu yapıları bağımlı kıldığı öznellikten hareketle *yaratma* çizgisidir. Bu çizgi, sadece sanat ve beğeni sorunlarının içerisinden geçmez; estetik-olanı politik-olan ile de bağıntılar. Nitekim, güzel'in 'ruhumuza göreli' olduğuna kanaat getiren Montesquieu, bu düşüncesini, politik değerlerin de göreliliği konusundaki vurgularıyla tamamlar:

> ...Montesquieu yasaların iklim, töreler, yaşama biçimi, din ve bir ulusun karakteri ile *ilgili* olduğunu belirtir. Bundan dolayı "bir ulus için yapılan yasalar ona öylesine *uygun* olmalı ki, bunların başka bir ulusa da uyması sırf bir rastlantı olsun". Buradaki her ulusun **kendine göre** manevî bir yapısı olduğu, ulusların genel bir şemaya bağlanamayacak olan bireylikler (individualité) oldukları düşüncesi, 18. yüzyılda pek az rastlanan bir "*tarihî anlayışı* " göstermektedir. Bu düşünceyi sonra 19. yüzyıl, bu büyük "tarih yüzyılı" işleyip geliştirecektir. Montesquieu, bir yüzyıl sonra ortaya çıkacak olan bu gelişmenin ilk önderlerinden sayılabilir.[129]

Modern 'özne' kavrayışından kaynaklanan bu değer relativisminin ilk önderlerinden biri Montesquieu ise, bir diğeri de Montesquieu'nun politik relativismini ve milliyetçiliğini adeta beğeni ve sanat sorunlarında önceden görüp haber veren Dubos'dur kuşkusuz. Dubos için 'ulusların karakteri', 'havanın gücü', 'görenek ve deha farklılıkları' nasıl ki güzel'i beğeninin öznesine bağımlı kılıyorsa, Montesquieu için de politik değerler ve yargılar, 'iklim', 'töre', 'yaşama biçimi', 'din', 'ulus karakteri' farklılıklarından dolayı politik olarak eyleyen özneye tâbidirler. Descartes'ta ve Boileau'da karşılaştığımız türden evrensel ve değişmez bir ölçüt olarak 'öznel akıl' kavrayışının ulaştığı nokta, Dubos'da ve Montesquieu'da ulus ulus, ülke ülke, yüzyıl yüzyıl, hatta birey birey parça parça bölünen öznenin yerel çokçeşitlilikleridir.

Dubos'nun relativismi, öznenin bilgi öznesinden duygu öznesine doğru savruluşunda varılan bir noktadır ve beğeni yargısının bilgi prosedurlerinden koptuğu yerdir. Çünkü artık beğeni yargısı, bilgi öznesinin değil, duygu öznesinin hükmü altına sokulmuştur:

> *Bu noktadan itibaren sanattaki değişiklikler, artık, hakikatte eşsiz olan bir ilkenin görünüşe çıkmasındaki farklı mümkün cepheler olarak ya da hatta bir normdan sapmalar olarak düşünülebilir değildir: bizzat bu değişiklikler norm haline gelir.*[130]

---

129 Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1985, s.381. Altını ben çizdim.

130 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 47.

Boileau'nun kamuoyunun yanılmazlığı ölçütü, bizzat kamuoyu içerisindeki *tercih* çeşitliliklerinin norm kılınmasıyla hem devam ettirilir hem de pekiştirilir. Beğeninin olumsallığı ve relativitesi aynı zamanda tarihsel ve tikel bir çokçeşitliliği biriktirip düzenleyen sanat tarihinin ve sanat eleştirisinin *(criticism)* de doğumunu mümkün kılar. Winckelmann ve Diderot kısa sürede bu imkânı görmekte gecikmeyeceklerdir. Sanat tarihinin yanısıra, 'halkla ilişkiler uzmanları', 'kamuoyu ölçüm şirketleri', 'reklamcılar', 'anketörler' vbg. bugün piyasanın tavanında oturan başka pek çok şeyin doğumunu mümkün kılan da aynı şeydir.

Eğer sanat bir kurala bağlanamıyor ve beğeni yargısı bir kavramsal dolayım içermiyorsa, Dubos'nun relativisminin anlamı, 'ulus'a, 'iklim'e, 'görenek'e veya başıboş öznelliğin dizginlenebileceği herhangi bir dışsal kaynağa gönderim yapmaktansa, özneyi kuralsız bırakacak bir 'orijinalite' kavramına gönderimle daha iyi anlaşılır. Bu anlamda güzel'in öznelleştirilmesi, Boileau tarzında öncesiz-sonrasız kurallara riayet eden bir orijinaliteyi değil, her ne pahasına olursa olsun gelenek-karşıtı ve tipik olarak modern bir orijinaliteyi buyurur.

> *Burada bir başlangıç bulan şey, tam da sanatçıya yüklenen yenilik adına yenileştirme talebidir, ki bu talep, nihaî gerçekleşimini yirminci yüzyıl avant-garde'larında bulacaktır.*[131]

Şimdi her ikisi de ortak bir gelenek karşıtı zeminde biraraya gelen bu iki modern sanat teorisi (klasisism ve sentimentalism), Descartes'ın icadettiği öznelliğin yarattığı bir *katastrophik* kopukluğu, bir kesintiyi takibeden öznel bir yarılmaya, öznenin içerisindeki bir ikiliğe işaret ederler. Zaten bu yarılma, bu öznel ikilik, modernite denen şeyin iç-çatışkılı doğasını gözler önüne serer.[132] Moderniteye yönelik içsel itirazlar denen şeyler, ikiye yarılmış öznenin bir yönünün diğer yönüne karşı öne sürülmesinden ibarettir.

---

131 Ferry, L., *a.g.e.*, s.47.

132 Modern öznenin çatışan iki yönüne Kant'tan sonra modern düşünce tarafından daima birbirini tamamlama rolü yüklenmiştir. Her şeye rağmen bu birbirini tamamlayıcı işlevleri içerisinde, sentimentalist özne özellikle sanat sözkonusu olduğunda daima klasisist özne karşısında baskın bir konumda bulunur. Sanatta modernistlerin ilki diye anılan Baudelaire, hem modernitenin içsel çatışkısını hem birbirini tamamlayıcı ikiliğini ve hem de bizzat'modernite' kavrayışındaki sentimentalist ağırlıklı vurguyu bakın nasıl mükemmel bir sözcük ekonomisi içerisinde dile getiriyor:

'Modernite'den, diğer yarısı öncesiz-sonrasız ve değişmez olan sanatın gelip geçici, olumsal yarısını anlıyorum. (akt. Berman, M., *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Verso, 1983, s.133. İtalikler bana ait.)

Öte yandan, modern düşüncede hep gündeme getirilmiş, fakat bir türlü üstesinden gelinememiş olan 'öznelliğin aşılması' sorunu da, ikiye yarılmış öznenin bir yönden aşılmaya çalışılmasının öteki özne kavrayışının kaçınılmaz tuzağına düştüğünün an açık göstergesidir. Bu yüzden modern düşünce, bir yandan tikelliğe kör kalan bir evrenselciliğin ve öte yandan tümel kavramları boş addeden bir tikelciliğin kısır döngüsü içerisine hapsolur. O zaman modernite içerisinde başgösteren ihtiyaç, öznel sınırların kısır döngüsü içerisinde çatışan iki özne kavrayışının —bunları ister akılcılık-deneycilik, ister klasisism-sentimentalism, ister tümelcilik-tikelcilik kavram çiftleriyle adlandıralım durum hiç değişmez— uygun bir sentezini aramak, çatışan özne kavrayışlarını uzlaştırmak olur.

Böyle bir sentezi oluşturmaya yönelik çabaların ilk örneği, gördüğümüz gibi, Baumgarten'ın *Aesthetica*'sıdır hiç kuşkusuz. Fakat Baumgarten'ın izinde asıl olgunlaşmış ilk sentez örneği, genelde Kant'ın kritik felsefesinden ve bizim ilgimiz özelinde Kant'ın üçüncü *Kritik*'inden, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nden gelir. Ferry'nin belirttiği gibi, Kant, üçüncü *Kritik*'inde, klasisism ile sentimentalism arasında bir yüzyıldır devamedegelen kavgayı bir *antinomi* statüsüne yükseltir.

> Kant, apaçık görünen problemlerin —Güzellik, akıl tarafından örtüsü kaldırılan bir hakikatin taklidi midir, yoksa yüreğin ifade edilemez kıpırtılarının öznel görünüşe-çıkışı mıdır?— gerisinde, antinominin iki uğrağının temelinde yatan öznellik tasarımlarının içerisinde, suyüzüne çıkmakta olan estetiğin, beğeni yargısını bilimsel bir yargıya indirgemeksizin ve böylelikle onun özgüllüğünü olumsuzlamaksızın, sonunda 'ihtilaf'ın [*dispute*] iki ucunu aşması ve ortak duyu problemini çözmeye çalışması gerektiğine ilişkin derin sebepler ayırdetti.[133]

Kant'ın 'beğeninin antinomisi' formullendirmesini yukarıda (s.88) alıntılamış ve klasisism-sentimentalism çatışması çerçevesinde onun üzerinde kısaca durmuş, bazı belirlemeler yapmıştık. Bu belirlemeler, Kant'ın girişiminin başarısızlığına yapılan vurguları içerse de, henüz Kant'ın 'antinomi'ye ilişkin özgül çözümünü görmedik. Bu çözümün kendi özgüllüğü içerisindeki başarısızlığına geleceğiz. Fakat şu kadarını şimdiden söyleyelim ki, Kant'ın çözümünün başarısızlığı, kendinden sonraki felsefede antinominin her iki ucunun bir sentez içerisinde çözünmeyip, giderek artan bir ivmeyle birbirinden kopmasında, salt tümelcilik ile salt tikelcilik arasındaki uçurumun derinleşmesinde ve onları ayıran sınırın keskinleşmesinde en açık bir şekilde görünür. Bu sentezin modernitenin sorunları karşısında başarılı bir şekilde kullanılabileceğini ve sürdürülebileceğini savu-

133 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 48.

nanlar ise, antinomik kavgadan bir tarafın bilfiil galip ayrıldığına kör kalarak, sonucu berabere îlan etmektedirler.

Acaba bu kavgadan galip çıkan hangisidir? Öyle görünüyor ki, Bouhours-'un ve Dubos'nun sentimentalismince başlatılan harekât, bugün onların postmodern mirasçıları tarafından geliştirilen bir düşünce stratejisi içerisinde modern Akıl'a en ağır saldırıları düzenliyor ve en ağır kayıpları veriyor. Bu yüzden Kant'a geçmeden önce, hem sentimentalismin klasisism karşısında artan gücünü ölçmek hem de bizzat Kant'ın çözümünün başarısızlığının sebeplerini daha iyi anlamayı sağlayabilecek teorik ve pratik malzemeleri bulmak için, iki kaynağa, Devrim'in öncü filozofu Rousseau'ya ve İngiliz 'moral duy(g)u' filozoflarına, özellikle David Hume'a bir gözatmaya ihtiyacımız var —Kant'ın 'teorik bilgi' sorunlarında Hume'a ve 'politik eylem' sorunlarında Rousseau'ya olan borcu ve hayranlığı gözönünde bulundurulduğunda, bu ihtiyacın karşılanmasının âciliyeti apaçık ortaya çıkar.

Sanattan Politikaya: Rousseau'nun Politik Sentimentalismi

Fransa'da sanat alanında klasisism ile sentimentalism çatışmasının temsil ettiği, Hegel'in deyişiyle 'kötü tikelcilik' ile 'kötü evrenselcilik' arasındaki kavgada, gitgide sentimental teorinin üstünlük kazanmaya başladığını, aristokrat Akıl'a dayalı mutlakiyetçi devletin karşısında özgür iradeleriyle biraraya gelmiş duygudaş yurttaşlar topluluğunun politik aygıtını tasarlayan Rousseau'dan başka hiç kimse bize daha iyi bir şekilde öğretemezdi. Fakat aynı zamanda Rousseau'da politik kılığa bürünen sentimentalismin aslında klasisist Akıl ile en derin ittifakı gerçekleştirdiğini de yine bizzat Rousseau'dan başka hiç kimseden daha iyi bir şekilde öğrenemezdik. Kant'tan önce, iki farklı ve rakîp modern özne tasarımı arasındaki ihtilafı, bunlardan birini (sentimentalist) diğerinin (klasisist) tehditlerine karşı öneçıkartıp, yine de diğerinin (klasisist) taleplerine sağır kalmayan bir şekilde uzlaştırmaya çalışan kişilerden biri estetik alanda Baumgarten ise, öteki de politik alanda Rousseau'dur. Bu görüntü, tikeller problemini araştırma zeminini modern düşünce içerisinde münhasıran devralıp kendisine maleden Estetik'in terimlerinin politik düşünceye taşınmasını ve politik olarak okunmasını mümkün kılar.

Cartesian- klasisist özne kavrayışına dayalı tümel Akıl'ın, Baumgarten tarzında estetik duyum dolambacına sapması, politik açıdan şöyle görünür: Eğer mutlakçı iktidar, salt soyut, tümel, katı akılsal buyruklarla tahakküm

altına aldığı uyruklarının baskılandırılmış somut tikelliklerinin başkaldırısını kışkırtmak istemiyorsa, yücegönüllü bir şekilde kendi taleplerinden, bu talepleri artık açık bir şekilde Akıl'ın talepleri olarak ayırdedemeyeceğimiz ölçüde vazgeçermiş görünen bir kılık içerisinde, duyusal eğilimlerin önündeki engelleri kaldırır; duyusal eğilimleri adeta bir gizli hafiye gibi duyusal varoluş alanı içerisinden denetlemeye çalışır. Mutlakçı iktidarın akılsal buyrukları, uyrukların tikel duyusal eğilimleri ve arzularıyla kendileri arasındaki karşıtlığı belirginleştirecek şekilde görünmekten kesilirler; buna karşılık bu buyruklar, dışsal bir otoriteden dikte edilmeyecek bir şekilde, bizzat tikel varoluş içerisindeki uyrukların yüreklerine ve bedenlerine kazınmalıdır. Mutlakçı iktidarın bu stratejisi, başarıyla uygulanabilir uygulanmasına, fakat aynı zamanda kendisi için pek de tekin olmayan yeni bir özne tasarımının şekillenmesine ve bu tasarım temelinde yeni bir politik iktidar ve yasallık kavrayışının oluşmasına da yardımcı olur. Bu yeni politik özne, tıpkı sentimentalistlerin öznesi gibi, kendi yasasını kendinde bulan, kendine koyduğu dışında hiçbir yasaya itaat etmeyen, dışsal bir otoriteye tâbi olmayan özgür, özerk, eşit yurttaştır; kısaca Rousseaucu yurttaştır. Dahası, Baumgarten yalnızca bir kaç filozofun tekelinde olan Akıl'ın karşısında tüm insanları *analogon rationis* yetisine sahibolmak bakımından *eşitledi* ve Dubos da beğeni yargısını eleştirmenlerin ve teorisyenlerin mutlak kriterlerinin sultasından kurtarıp, onu tüm insanların kendi tikel varoluşları içerisinde *eşit ölçüde* kullanabilecekleri olumsal yürek kriterlerine doğru serbestçe genişletti ise, aynı şekilde bu yeni özne tasarımı, Rousseau'nun politik terminolojisinde, mutlakçı öznenin ayrıcalıklı iktidar statüsünü reddeden bir şekilde *eşit* yurttaşlık tanımını doğurdu.

Sentimentalism ile Rousseau arasındaki bağ, modern bireyin 'kendini-tanımlama' ediminde yaratıcı sanatçıyı model alması olgusuna gönderimle daha iyi görülebilir. Bu, moral-olanın ve politik-olanın estetik-olanı paradigma olarak aldığı anlamına gelir. *The Ethics of Authenticity* adlı eserinde, Charles Taylor'ın, modern bireyin moral kimliğinin başkalarıyla ve komunitelerle bağlılıklara göre tanımlanmasından bir tür kendisiyle bağıntıya göre tanımlanmasına, yani kendini-tanımlamaya doğru giden yolda Jean-Jacques Rousseau'yu ilk kilometre taşı olarak okuması, bizim göstermek istediğimiz bağa ışık tutar. Rousseau'ya göre,

> bizim moral kurtuluşumuz, kendilerimizle otantik moral temasa yeniden kavuşmaktan geçer. Hatta Rousseau, *bir sevinç ve hoşnutluk kaynağı olan ve her-*

> *hangi bir moral görüşten daha temel olan* bu 'kendi'yle içten temasa bir ad bile verir: '*le sentiment de l'existence*' ['varoluş duygusu'].[134]

Sözkonusu değişimin izini süren Taylor, yaratıcı sanat ile moral kendinitanımlama arasında Rousseau'nun teorisinin sımsıkı bir bağ kurduğunu belirtip, bu teorideki duygu ile moralite arasındaki ilişkiye de dikkat çeker:

> '*le sentiment de l'existence*', eğer onunla tam bir temas halinde olsaydım, beni mükemmel bir moral yaratık kılardı.[135]

Burada, kendisini bir disiplin olarak tesis etmesinde döneminin politik koşullarından yardım alan Estetik'in, kendi terminolojik imkânlarından hareketle mutlakçı iktidar ile uyrukları arasında çıkmaza sürüklenen ihtilafı çözmek için, politikanın yardımına koştuğuna tanık oluyoruz. Ancak estetik düşüncenin sağladığı bir duy(g)usal öznellik modeli içerisinde, feodal mutlakiyetin derin karanlıklarına gömülmüş insanlar, özgür, eşit, özerk bireyler olarak tasarlanabilirdi. Böyle tasarlanan bireylerden oluşan bir topluluğu imleyen burjuva kamusal alanı, Eagleton'a göre,

> orta sınıfı, gerçeklikte değilse bile, görünüşte hakikî tümel bir özne konumuna yerleştirmek ve bu sınıfın politik olarak uyuşuk statüsünün bedelini bu düşün görkemiyle ödemek suretiyle, *ancien régime*'in ayrıcalıklarından ve ayrımcılığından kesin bir şekilde kopar.[136]

Bu yeni politik özne tasarımı, artık yabancımız değildir: O, klasisist özne tasarımının bir uzantısı olarak anlamaya çalıştığımız sentimentalist öznedir. Fakat o aynı zamanda, topluluğu birarada tutacak positiv bir işleve de sahibolacaksa, Baumgarten tarzı estetiğin, kuralsız ve yasasız olmayan, kendi kendine kural koyan, yasasını kendinde bulan *analogon rationis*'inin de öznesidir. 'Bu özgürleşmiş özne,' diye yazmaktadır Eagleton,

> yasayı tam da kendi özerkliğinin ilkesi olarak kendine maletmiş, bu yasanın başlangıçta üzerine kazındığı yasaklayıcı taş levhaları, bu yasayı etten yüreğin üzerine yeniden yazmak için kırmış olan öznedir.[137]

Rousseau'nun eserleri, bu özne tasarımının işlenip geliştirilmesine ve politikadan hukuka, pedagojiden cinsel ahlâka[138] varıncaya kadar zengin bir

---

[134] Taylor, Charles, *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, 1991, s. 27. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.

[135] Taylor, C., *a.g.e.*, s. 63. İtalikler bana ait.

[136] Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 19.

[137] Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 19.

[138] Rousseau'da moralitenin birincil biçimi olan moral kendiyle-temas, cinsel kendiyle-temas ile burada ayrıntısıyla üzerinde duramayacağımız ilginç paralel-

içeriğe kavuşturulmasına tahsis edilmiştir. *Cartesian* orijinlere sahibolan, 'tarih-öncesi' klasisism-sentimentalism dialektiği içerisinde yazılan ve ilk sistematik ifadesini Baumgarten'da bulan estetik insanî özne, Rousseau'da politik yurttaş figürü içerisinde bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Fizik dünyanın gerçekliğinin, nesnel yasalılığının ve bilgisinin anlamını ve değerini kendi hakikat kriterlerinin dolayımından geçirerek yeniden yaratan ve temellendiren özne, neden politik toplum için de aynı şeyi yapmasın ki?

Yazarlık hayatında hareket noktası oluşturan ve 1749'da Dijon Akademisi'nin açtığı yarışmada birincilikle ödüllendirilen *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk* (*Discours sur les Sciences et les Arts*) adlı eserde, Rousseau'nun bir geleneğe ait oldukları ölçüde bilimlere, sanatlara ve ahlâka saldırması çarpıcıdır. Akademi jürisi ilginç ve zorlu bir yarışma sorusu sormuştur:

> İlimlerin ve sanatların ihyası ahlâkın düzelmesine yardım etmiş midir?[139]

Hiç şüphesiz Rousseau'nun bu soruya vereceği cevap 'Hayır'dır. Bu 'Hayır'ın anlamı, *Émile*'de, *Yeni Heloïse*'da, *Toplum Sözleşmesi*'nde kalıba dökülecek ve sistematik olarak kurulacak yeni politik ve ahlâkî öznenin, üzerinde hareket edeceği serbest bir alan açmak, bir *tabula rasa* yaratmaktır, tıpkı bir zamanlar Descartes'ın bilgi öznesi için yaptığı gibi. Bu itibarla, Descartes'ın 'yaşamda hiç değilse bir kez her şeyden kuşkulanmak gerekir'

---

likler taşımaktadır (bkz. Rousseau, J.-J, *İtiraflar*, Cilt I, çev. Reşat Nuri Güntekin, M.E.B., 1991, s.163 vd. ve ayrıca *Émile*, çev.Hilmi Ziya Ülken-AliRıza Ülgener-Salâhattin Güzey, Türkiye Yayınevi, 1943, IV. Kitap, s.357 vd.) Bir anlamda nasıl ki moralitenin birincil biçimi moral kendiyle-teması içeren 'varoluş duygusu' ise, cinselliğin birincil biçimi de cinsel kendiyle-temastır ve yine bir başka anlamda nasıl ki moralite doğal 'varoluş duygusu'nun ve yazı konuşmanın *supplément*'ı ise, *auto-erotism* de *hetero-erotism*'in *supplément*'ıdır; Rousseau, '*masturbation*' denen bu *auto-erotism*'i, 'tehlikeli *supplément* ' ('*ce dangereux supplément* ') diye niteler. Jacques Derrida *Of Grammatology*'de şuna işaret eder ki,

> Rousseau, insanın namevcut güzellikleri yardıma çağırarak kendisine mevcudiyetler sağlamak suretiyle kendisini etkilemesine izin veren bu *onanism*'e [hem] başvurmaktan [hem de] kendisini ondan suçlu görmekten hiçbir zaman kesilmeyecektir. (s.153, Köşeli parantezler bana ait).

Belirsiz-anlamlılıklar yüklü bu konuda derin bir araştırma için bkz. Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, 1976, s.95-157 ve özellikle s. 150-7. Ayrıca Derrida'nın Rousseau'da '*supplément*' kavramına ilişkin yorumu için bkz. ileride s. 117-8 ve dn.170.

139 Rousseau, J.-J., *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.E.B. yay., 1989, s.7, dipnot 1.

şeklindeki öğüdüne riayet eden Rousseau, adına 'uygarlık' (*civilization)* denen Avrupa geleneğinin insanî, moral, politik, sanatsal, felsefî, bilimsel vbg. birikimini ve değerlerini topyekûn reddeder. Bu reddedişin bir mükâfatı olacaksa, Rousseau, bu mükâfatı her şeyden önce 'kendi kalbinde' bulacaktır.[140] Çünkü geleneksel komunal değerlerin reddedilişinden sonra, yeni değerler yaratacak ve koyacak ve bu değerleri yargılayacak merci, ilkin birinci-tekil-şahıstır ve buna ilâve olarak onun akılsal kriterlere tâbi olmayan kalbidir, tıpkı *cogito*'da ve sentimentalist 'yürek'te de ifade bulmuş olduğu gibi. Bu çerçevede Rousseau'da birinci-tekil-şahsın değer yaratan ve değeri yargılayan bir konuma yükseltilmesi, burjuva müteşebbis bireyinin başkalarını hesaba katmaksızın ekonomik ilişkilerde mübadele değerini belirleyici konumda bulunmasıyla örtüşür.

Kerameti kendinden menkul bu birinci-tekil-şahsın öznelliği açısından, kendisi dışındaki her şey, onun özgürlüğünün ve teşebbüsünün önüne dikilmiş ve yıkılması gereken engeller olarak durur. Bu engeller, Rousseau'ya göre, her zaman çıplak bir şekilde görünecek kadar kendinden-apaçık bir şekilde boygöstermezler. Onlar, geleneğe ait oldukları ölçüde yasalarda, bilimlerde, edebiyat ve sanatlarda adeta 'ideolojik' diyebileceğimiz maskeler altında gizlenirler. 'Hükümet ve kanunlar kadar müstebit olmamakla beraber,' diye yazmaktadır Rousseau adeta ideoloji eleştirisi yaparcasına,

> belki onlardan daha kudretli olan ilim, edebiyat ve sanatlar insanları bağlayan zincirleri çiçeklerle örter; hür yaşamak için doğmuş görünen insanların damarlarında taşıdıkları hürriyet duygusunu söndürür; onlara kölelik hayatını sevdirir; onları medenî milletler dediğimiz kütleler haline sokar.[141]

Rousseau'ya göre erdem, bir gelenek tarafından taşınan uygarlığa ait tüm değerlerin oluşturduğu 'ideolojik' giysileri parçalayıp çıplak bir şekilde doğanın kucağına kendini bırakıvermekten ibarettir. Adeta Nietzsche'nin 'tüm değerlerin değer-aşımına uğratılması' (*'transvaluation of all values')* dediği şeyi önceden haber veren Rousseau, erdemli davranışın Aristoteles'te veya Aquino'lu Thomas'da olduğu gibi uygarlaşmış bir komunitenin varoluşunu öngerektirmediğini, tersine böyle bir komunitenin asıl erdemi oluşturan doğal özgür bireyselliğin kendiliğindenliği önündeki en büyük engel olduğunu vaz'ediyordu. Geleneksel toplum tarafından ortak olarak paylaşılıp kabul gören değerler, alışkanlıklar, görenekler, sanat kavrayışları, hiyerarşiler, karşılıklı ilişki tarzları, ancak tek tek bireylerin do-

---

140 bkz. Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s.12.

141 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s.13.

ğal çıplaklığı içerisinde ne ise o şekilde görünüşe çıkacak erdemin deformasyonuna yolaçan aldatıcı maskelerdi. Oysa ki,

> [s]ıhhatli ve gürbüz bir adamın alâmetleri başkadır; onun kuvvet ve kudretini bir *courtisan*'ın [saray soytarısının] yaldızları altında değil, bir çiftçinin kaba elbisesi altında bulursunuz....
>
> Sanatın tavır ve hareketlerimizi henüz kalıplara sokmamış ve hislerimize sunî bir ifade vermemiş olduğu zamanlar, âdetlerimiz kaba fakat tabiî idi....
>
> Hep nezaket icapları, kibarlık zaruretleri içindeyiz; hep âdetlere, usullere uymaktayız. Hiç *kendi ruhumuza* uyduğumuz yoktur.[142]

Rousseau'nun 'kendi ruhumuz' dediği şey, sentimentalist olduğu kadar deforme edilmiş bir şekilde Platonik-Sokratik'tir de; yani bizzat kendisinin de telaffuz ettiği gibi, yalnızca 'hiçbir şey bilmediğini bilen' ruhtur. Bu Platonik-Sokratik ruhun bilip tanımayı reddettiği şeyler, bizzat bu ruhun rahle-i tedrisinden geçmiş öğrenci Platon'da çok açık bir ifade bulduğu gibi, bu dünya içerisinde bilfiil varoluşa sahip herhangi bir komunite formuna ait *doksa*'lardır. Platonik-Sokratik ruh, başkalarının varoluşunu zorunlu olarak önvarsaymaksızın her şeyden önce 'kendi'ni bilir ve ideal dünyanın *epistême*'sine giden yolun başlangıcına bu tür bir 'kendinin bilgisi'ni yerleştirir. Buna göre 'Hakikat'in, 'Güzel'in, 'İyi'nin bilgisi bizzat bu dünya içerisinde yaşayan insanların bir komunite içerisindeki ortak varoluşlarınca belirlenen akılsal standardlara tâbi değil, fakat 'kendinin bilgisi'nden hareketle bir öte-dünya olarak yansıtılmış idealite'nin akılsal standardlarına tâbidir. Fakat *polis*'in komunal varoluşunu gözeten bir doğrultuda *agora*'yı mesken tutan ve aynı zamanda trajik ölümüne rıza gösteren Sokrates'in ve başkalarıyla birarada varoluşu zorunlu olarak öngerektiren bu dünyadaki hiçbir *polis*'in 'kendinin bilgisi'nde temellenen ideal bir akılsallığın taleplerini karşılayamayacağına bilgece hükmettikten sonra[143] yalnızca 'ideal *polis*'in bir tasvirini yapmakla yetinen Platon'un tahayyül bile edemeyeceği modern Devrim'in düşünürü Rousseau, ardıllarının da yapacağı gibi, bu Pla-

---

142 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s.15-6, bd. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.

143 Platon'un bu hükmünü kesinleştirmesinde, VII. Mektup'ta uzun uzun anlattığı talihsiz Syrakusa macerasının rolü büyüktür (bkz. Platon, *Mektuplar*, 324^{a}-357^{d}, çev. İrfan Şahinbaş, M.E.B. yay., 1989, s.27-70). Bu çerçevede Platon ile Rousseau'yu karşılaştırmak ilginç olur: 'Filozof-kral' öğretisini ortaya atan Platon'dur, fakat onun bu dünyada yönetemeyeceğini ilk gören de yine Platon'un kendisidir; Rousseau, ilk bakışta, bu öğretiyi kökten reddeder görünür, fakat bir filozof olarak *bu dünyada gerçekleştirilecek* bir politik yönetimin ilkelerini koymaktan asla geri durmaz. Bu bakımdan Platon yapayalnız bir 'filozof-kral' ise, Rousseau tebaası modern bireyler olan bir 'filozof-kral'dır.

tonik-Sokratik ruhu elaltından kendi bağlamına uyarlayıp, onu bu dünyada gerçekleştirilecek bir politik aygıtın temeli kılar —bu olgu, modern düşünürlerin kendilerini kökensel olarak bağlı görmek istedikleri kadîm düşünürleri kötüye kullanmalarının bir örneğidir ve Sokrates'in zikrettiği ünlü 'Kendini bil!' deyişinin benzer bir kötüye kullanımı, daha sonra göreceğimiz avant-gardist Kandinsky'nin denemesinde de kullanılır. Bu politik aygıtın dişlileri olarak işgörecek her birey, ahlâkta, felsefede, politikada, bilimde, sanatta kendisine önce gelen geleneksel toplum tarafından dayatılan tüm bilgi tarzlarından, bunları cehaletin içi boş kalıpları olarak görünceye dek kopmalıdır. Rousseau, söylediklerinin varacağı bir *katastroph*'un korkunçluğunu adeta önceden görürmüşçesine bir an kendisine dönüp irkiltici sorular sorar, fakat sonradan tek bilgisi bilgisizliği olan ruhunun kendinden-geçmişliği içerisinde bu soruların kendi 'tasarı'sı için hiçbir ciddi kaygıya götürmemesi gerektiğine kanaat getirerek rahatlar:

> Bu düşünceler insanlık için ne kadar ağır, gururumuz için ne kadar ezici. Nasıl olur? ahlâk bilgisizlikten mi gelir? İlimle fazilet birbirine aykırı şeyler midir? Böyle bir fikre inanmak insanı nerelere götürür? Doğru ama, insan bilgilerine hiç ölçüp biçmeden verdiğimiz iddialı ve göz kamaştırıcı kıymetlerin ne kadar mânasız, ne kadar boş olduğunu yakından görürsek, bu düşüncelerde hiç de aykırılık olmadığı meydana çıkar.[144]

Rousseau'nun geleneğin uzamı içerisine yayılan bellekten tüm insanî bilgi biçimlerini silme ve böylelikle belleğini yitirmiş insan zihnini, üzerine yeni bilgilerin ve değerlerin kazınacağı bir *tabula rasa*'ya dönüştürme stratejisi, Nietzsche'yi önceden haber veren bir tarzda '*genealojik*'tir. Bu strateji uyarınca, Rousseau, geleneksel düşünceye ait oldukları ölçüde insan ilgilerinin 'orijinler'ini birbir sayıp döker:

> Astronomi, hurafelerden doğmuştur; belâgat, hırstan, kinden, dalkavukluktan, yalandan; hendese cimrilikten; fizik, boş bir tecessüsten ve hepsi birden; hatta ahlâk bile, insanın kendini beğenmesinden doğmuştur. Demek ki ilimleri ve sanatları doğuran bizim *kötü* taraflarımızdır; *iyi* taraflarımızdan doğsalardı meziyetlerinden daha az şüphe ederdik.[145]

Evet, Rousseau, bu putkırıcı genealojik stratejisi bakımından tam bir proto-Nietzsche'dir, henüz 'iyinin ve kötünün ötesinde' olmayan bir Nietzsche. Nietzsche, kendi genealojisi bakımından Rousseau'dan daha tutarlıdır, çünkü o, Rousseau'nun sayıp döktüğü orijinlere ilişkin değerlendirici kriterlerinin, yani 'iyi taraflarımız'ın ve 'kötü taraflarımız'ın tam da hâlâ 'insanın kendisini beğenmesinden doğmuş' ahlâkın alanına özgü kriterler

---

144 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s. 27.

145 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s. 28. İtalikler bana ait.

olduğunu farkeden ilk filozoftur. Eğer insan bilgisini 'kötü' orijinlerden kurtarıp 'iyi' orijinlere teslim edeceksek, bizzat kendisi de 'kötü' bir orijinden çıkan ahlâkı bir bilgi türü olarak zorunlu bir şekilde önvarsayıyoruz demektir. Nietzsche, Rousseau'da ortaya çıkan, fakat aslında bir bütün olarak modern moral felsefenin açmazını oluşturan bu önvarsayımın geleneksel ahlâkî bilginin hakikî bir reddine engel oluşturduğunu ve ahlâkî bilginin hakikî bir reddinin ancak ahlâkın genealojik açıklamasına ahlâkı ne ise o kılan kavramların, yani 'iyi'nin ve 'kötü'nün genealojik açıklamasının eklenmesiyle mümkün olacağını düşünerek, 'iyinin ve kötünün ötesi'ne geçer. Fakat bu durumda da 'iyi'ye ve 'kötü'ye ilişkin olarak açıklanan genealojik orijinlere dayalı bir ahlâkı reddedişimizin sebebini verebileceğimiz akılsal kriterler büsbütün ortadan kaybolur. Ahlâk alanında bu genealojik açıklama modelinin Nietzsche'de vardığı uç nokta, Rousseau'nun da düşünebileceği gibi, 'bir gelecek felsefesini açış'[146] olmaktan ziyade, *ya* akılsal kriterlerin yokluğunun eşlik ettiği, orijinden orijine geri dönen başdöndürücü sonsuz bir takiptir *ya da* eyleminin kriterlerini hiçbir dışsal otoriteden almadan kendisinden-çıkaran salt birey olarak bireyin boş ve soyut olumlanışıdır. Nietzsche bilgi ve ahlâk alanında geleceğe yönelik olarak bizi kritersiz bırakıyorsa, Rousseau da geçmişe yönelik olarak aynı şeyi yapmaktadır.

Rousseau'nun ve Nietzsche'nin sentimental özne kavrayışlarının yarattığı kısır döngüden bir çıkış yolu bulma ümidinin tam çaresiz bir açmaza dönüştüğü anda, yeni ahlâkın ve bilginin öznesi doğmaktadır: kapitalist burjuva bireyi. Politik bilgi ve eylem, artık geleneksel otoriteler tarafından şekillendirilen akılsal çerçeveleri değil, gün geçtikçe kendisine özgü yeni bir toplumsal ilişkiler ağı örüp hayatın her alanına doğru nüfuz etmeye başlayan kerameti kendinden menkul müteşebbis bireyin akıldışı fakat *sanki* bir yasaya uyar*mış görünen* arzularını ve tutkularını model alacaktır. Politik bilginin ve eylemin tüm geleneksel kriterleri bir kez iptâl edilip de kapitalist burjuva müteşebbisi figüründe somutlaşan 'birey' politikanın öznesi kılındı mı, bu bireyi model alan politik düşüncenin önünde, müteşebbisin şahsına hemen eklenivеren ve onun kendi bireyselliğinde temellenen 'fayda' ve 'öz-çıkar' gibi kriterlerden başka hiçbir şey geriye kalmaz. Dolayısıyla,

> *faydalı olmayan her vatandaş zararlı bir insan sayılır.* Söyleyin bana ünlü filozoflar... siz ki bizi bu kadar yüksek bilgilere ulaştırdınız, şu sözüme cevap verin: bütün bunların hiçbirini bize öğretmemiş olsaydınız, yeryüzünde daha az kalabalık mı olacaktık? Daha kötü mü idare edilecektik? Daha az kuvvetli, daha az sıhhatli, daha az ahlâklı mı olacaktık? Yarattığınız eserlerin değeri üzerinde

146 Bu, Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı eserine verdiği altbaşlıktır.

> bir düşünün; en büyük bilginlerimizin, en iyi vatandaşlarımızın eserleri *bu kadar az işimize yaradığına göre, devletin gelirini boşu boşuna sömüren o meçhul muharrirler, işsiz edebiyatçılar sürüsü* hakkında ne düşünelim dersiniz?[147]

Doğrusu ikiyüzyıldır bizi yöneten barbarlığı ve vandalismi Rousseau'nun bu pasajından daha iyi anlatan bir belge bulamazdık —Rousseau'nun sözünü ettiği ünlü filozofların, yazarların, edebiyatçıların kimler olduğunu hiç sormayalım bile. Dahası, bu belgenin Dijon Akademisi yarışma jürisinden birincilik ödülü almış olması, o dönemde sözkonusu barbarlığın ve vandalismin boyutları hakkında da iyi bir fikir verir.

Rousseau'ya göre fayda, politik topluma yurttaş olarak katılmanın tek kriteridir. Tıpkı Dubos'nun 'sürücü'sünün duyusal tikelin bilgisi bakımından filozoftan daha fazla insan olması gibi, Rousseau'nun müteşebbis bireyi de politik eylemi bakımından filozoflardan ve sanatçılardan daha fazla yurttaştır.[148] Müteşebbis birey faydalıdır ve dolayısıyla değerli bir yurttaştır, fakat filozoflar, sanatçılar vbg. faydasızdırlar ve dolayısıyla yurttaş olarak değersizdirler:

> Fizikçilerimiz, hendesecilerimiz, kimyacılarımız, astronomlarımız, şairlerimiz, musikişinaslarımız, ressamlarımız var; ama değerli vatandaşlarımız yok.[149]

Değerli yurttaşın Rousseau'ya göre kim olduğunu buraya kadar anlattıklarımızdan biliyoruz, fakat onun kimliğini bir kez de Rousseau'nun kendi diliyle ifade etmesine izin verelim:

> Bütün hayatında kötü bir nazımcı, sönük bir hendeseci kalacak bir adam, belki büyük bir *kumaş fabrikatörü* olabilirdi.[150]

'Kumaş fabrikatörü' olarak değerli yurttaş, tüm mübadele değerini belirleyen fakat kendisi mübadele edilebilir olmaksızın yalnızca dolaşım değerine sahip olan *para* ile kıyaslanabilir:

---

147 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s. 29-30. İtalikler bana ait.

148 'Hakikatte' diye öğretiyordu Aristoteles,

> beyaz olan şeyin bir başka beyaz şeyden az ya da çok beyaz olabileceği veya güzel olan şeyin bir başka güzel şeyden az ya da çok güzel olabileceği gibi, bir insan bir başka insandan daha çok insan olamaz. (*The Works of Aristotle*, vol.1, $3^{b}35\text{-}4^{a}1$, ed. W.D.Ross, Encyclopædia Britannica, Inc., 1952, s.8.)

Kuşkusuz modern demokrasilerin özne yurttaşının profilini çıkaran Dubos veya Rousseau gibi düşünürlerin, tıpkı ataları olan Descartes gibi, Aristotelesçi öğretileri tersyüz etmeleri şaşırtıcı olmasa gerektir.

149 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s. 40. Galiba bizim bugünkü toplumumuzda, tam da Rousseau'nun öngördüğü şekilde, ikinciler var da birinciler hiç yok.

150 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s. 44, İtalikler bana ait.

> Devlet adamlarımız lûtfen hesaplarını biraz bıraksınlar... ve artık anlasınlar ki *para ile her şey satın alınır, ama ahlâk ve vatandaş satın alınamaz.*[151]

Çünkü ahlâk da yurttaş da, tıpkı para gibi ve dahası modern sanat eseri gibi, artık bir kendine-gönderimlilik türüyle açıklanan değerlerdir. Nasıl ki para kendisi dışındaki her şeyin satınalma değerini belirliyor, fakat bizzat satın alınamıyorsa, aynı şekilde Rousseaucu birey de tüm politik değerleri kendisinden hareketle belirleyen, fakat kendisine herhangi bir değer biçilemeyen 'yurttaş'tır. Para da, yurttaş da, ahlâk da, sanat eseri de, deha da ve aslında modern tanımı içerisinde daha pek çok şey, tıpkı *Cartesian* özne gibi, kendinden-yasalılığa tâbi olan ve dışsal hiçbir otoriteye boyun eğmeyen özerk şeylerdir. Onların kendinden yasalılığı, Rousseau için, ahlâki erdemin tek kriteridir —ve nihayet beklenen final gelir:

> Ey fazilet, basit ruhların yüksek bilgisi, sana ulaşmak için bu kadar *zahmete* ve *külfete* lüzum mu var? Senin ilkelerin *bütün kalplerde* yazılı değil mi? Kanunlarını öğrenmek için herkesin k*endi içine bakması*, ihtirasların sustuğu bir anda *vicdanını dinlemesi* yetişmiyor mu? *Gerçek felsefe işte budur.*[152]

Filozof, Platon'daki gibi zahmet ve külfetle tasarladığı hakikî politik devlet şemasını insanlara zorla dayatmakla kral olamaz, fakat Rousseau'daki gibi felsefenin hakikatinin herkesin içine doğal olarak yerleştirilmiş yetilerde gizli olduğunu keşfetmekle bunu pekâlâ başarabilir —bunun da bir bedeli vardır tabiî: artık filozof yurttaşlar arasında bir yurttaş ve felsefe kanılar arasında bir kanıdır sadece, başka da hiçbir şey değil.

Rousseaucu sentimental politik özne, tüm özerk görünüşüne rağmen, yine de kendi kendine kaim değildir. Gerçi o, kendi yüreğinin yasalılığına tâbidir, fakat 'yüreğin yasası' denen şey, klasisist öznenin bağlandığı 'aklın yasasının' içselleştirilmiş biçimidir yalnızca. Dahası, insan, yüreğinin yasasına ne kadar bağlanırsa, öznenin duygusal derinliklerine demirlenmiş aklın yasasını o kadar kuvvetli bir şekilde pekiştirir. Artık dışsal bir otorite kılığı altında görünmeyen, fakat bizzat öznenin tikel duy(g)usal varoluşundan hareketle kendisine malettiği akılsal yasa, özgürlüğü kısıtlayıcı ve baskıcı safralardan kurtarılmış 'yüreğin yasası' olarak görünüşe çıkar. Politik açıdan böyle bir yasaya rıza göstermek, mutlakî iktidarın katı buyruklarına rıza göstermekten çok daha kolaydır, çünkü bu yasaya rıza göstermekle, insan, kendi arzularını, amaçlarını, tutkularını, çıkarlarını hesaba katan tikel duy(g)usal iç-varlığına rıza göstermiş olur. 'Yürek,' diye yazmaktadır Rousseau *Émile*'de,

---

151 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s. 32. İtalikler bana ait.

152 Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, İtalikler ve altçizgiler bana ait.

> yasaları kendisinden alır yalnızca; insan, yüreği zincire vurmayı istemekle, yüreği serbest bırakır; ve yalnızca yüreği özgür bırakmakla, yüreği zincire vurur.[153]

Eagleton'a göre, Rousseau'cu öznelerden kurulu bir topluluk tasarımı, daha sonraları A. Gramsci'nin *Hapisane Defterleri*'nde sivil toplumun bir biçimi hakkında yazdıklarını hatırlatmaktadır: Böyle bir toplumda,

> birey, kendi öz-yönetiminin politik toplumla çatışmaya girmeyeceği, fakat daha ziyade bu öz-yönetimin politik toplumun normal bir uzantısı, organik bir tamamlayıcısı haline geleceği bir şekilde kendisini yönetebilecektir.[154]

Gramsci'nin dikkat çektiği, birey ile politik toplum arasındaki ittifak veya öyle dersek 'yüreğin yasası' (sentimentalist özne) ile 'aklın yasası'nın (klasisist özne) birbirini bütünleyiciliği, Rousseau'da öylesine açık görünür ki, *Toplum Sözleşmesi*'nde politik egemenliğin ortakları tanımlanırken, bireyler, 'egemen güçten payalmaları bakımından teker teker *yurttaş*', ama 'devletin yasaları altına girmeleri bakımından da *uyruk*' diye adlandırılırlar.[155]

Rousseau'nun politik bireyi, *yurttaş* olarak kendi yasasını kendisi koyan sentimentalist özerk bireydir, fakat *uyruk* olarak bu özerk varoluş maskesi altında gizlenen iktidarın klasisist dışsal otoritesine tâbidir. *Toplum Sözleşmesi*'nde yasanın en önemli biçiminden sözederken, Rousseau, estetik öznellik modelince sunulan iç-yasalılık ile dışsal otoritenin bir suçortaklığı şebekesi içerisinde nasıl içiçe örüldüğünü açıklayıverir:

> [bu yasa,] mermer ya da pirinç levhalara değil, fakat yurttaşların *yüreklerine* kazınmış olandır. Bu, devletin gerçek anayasasını oluşturur, her gün yeni güçler kazanır, başka yasalar çürümeye ya da unutulmaya yüztuttuğunda onları yeniden elegeçirir veya onların yerini alır, *bir halkı yürümesi amaçlanan yollarda tutar* ve *hissettirmeden otoritenin yerine alışkanlığın gücünü geçirir*. Ahlâktan, görenekten ve hepsinden önce de kamuoyundan sözediyorum; politika düşünürlerinin bilmediği, ama yine de başka her şeyde başarılı olmanın kendisine bağımlı olduğu bir güçtür bu.[156]

Eagleton'a göre, burjuva toplumsal düzeninin nihaî bağlayıcı gücü, mutlakçılığın zorlayıcı aygıtına karşıt olarak, kişisel eğilimlerde, alışkanlıklarda, gönül-bağlılıklarında, duygularda ve duygulanımlarda köksal-

---

153 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 19.

154 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 21.

155 Rousseau, J.-J., *The Social Contract*, trans. Maurice Cranston, Penguin Books, 1984, s. 62.

156 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 20. Köşeli parantez ve italikler bana ait.

mıştır. Bu da şunu demeye gelir ki, böyle bir düzende iktidar *estetik kılınmıştır*. Dışsal otorite olarak iktidar, duyarlık ve duygulanımlarla birbirine dolanmış, bedenin kendiliğinden içtepilerine sızmıştır. Artık öznel deneyimin ayrıntılarına kazınmış olan böyle bir iktidar biçimi, Kantçı bir terminolojiyle ifade edecek olursak 'soyut ödev' ile 'bireysel eğilimler' arasındaki yarığı kapatır. Bu 'estetik' iktidar modelinde, yasa insanî öznelerin içsel duygusal varoluşunda o kadar uygun bir kalıba oturur ki, yasayı ihlâl etmek aslında derinden derine kendine tecavüz etmekle eşdeğerdir. Bu şekilde dolayımsız varoluşuna ait olan bir yasayı kendine-gönderimli olarak kendisine koyan özne, özgürlüğünü zorunluluğunda bulmakla, estetik ürünü veya estetik açıdan görülen sanat eserini model alır.[157]

Bu anlatılanlardan hareketle söylenebilir ki, Rousseau, Baumgarten'dan hemen sonra ve Kant'tan hemen önce, klasisism ile sentimentalism arasındaki ortak fakat çok ince sınır çizgisi üzerinde, bağlamsızlaşmış parçaları politik düzeyde bir uzlaştırma yolu aramaktadır. Rousseau'nun politik teorisinin yanyana getirmeye çalıştığı şekliyle 'parça'lar, bireysel duy(g)usal varoluşa tamamen sırtını dönmüş mutlakî iktidar ile kendilerinden başka hiçbir otoriteye boyun eğmeyen tek tek özerk özneler olarak atomik yurttaşlar çokluğudur. Her biri kendi cephesinden aynı ölçüde haklıçıkarılabilir tezler önesüren bu fragmenter konumlardan oluşan 'politik antinomi', yukarıda değinmeye çalıştığımız kadarıyla Kant'm sonradan estetik bir uyarlamasını kuracağı gibi, klasisist ve sentimentalist konumların bir uzlaştırılmasıyla çözülebilir. Örneğin, Rousseau, bu amaç doğrultusunda daha önce andığımız iki 'kamuoyu' kavrayışını birini diğeriyle boyölçüştürmeksizin yanyana koyar. *Toplum Sözleşmesi*'nde, Rousseau, kamuoyunun genel iradesinin her zaman doğru olduğunu, fakat bundan halkın kararlarının her zaman aynı doğrulukta olduğu sonucunun çıkmayacağını yazdığında, klasisist 'kamuoyu' kavrayışına bağlanırken;[158] her kamuoyu için evrensel bir şekilde politik yönetim kriterleri olarak işgörebilecek akılsal yasalar olamayacağını, 'özgürlük, her *iklimde* yetişen bir meyve' olmadığından her ulusun ona ulaşamayacağını vurguladığında sentimentalist 'relativ kamuoyu' kavrayışını öne çıkarır.[159] Bu iki kavrayışın yanyana getirilmesi, ne bir uzlaştırmadır ne de 'antinomi'nin bir çözümüdür; o yalnızca parçaları parçalar olarak bırakmanın bir tarzıdır. Çünkü burada şu sorular hiç yanıtlanmadan kalır: Eğer doğru kararlara varmanın tek merci'i kamuoyunun iradesi

---

157 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 2 0.

158 bkz. Rousseau, J.-J., *The Social Contract*, s. 72.

159 bkz. Rousseau, J.-J., *a.g.e.*, s. 124.

ise, bu iradenin vardığı 'doğruluk'un kriterleri neden şu ya da bu 'iklim'e göre değişecektir? Yok eğer 'doğruluk'un kriterleri hava koşullarına göre değişiyorsa, farklı iklimlerin kamuoylarından hangisinin iradesi 'doğruluk'un belirleyici merci'i olacaktır? Richard Shusterman, özgür irade ile doğruluk standardı arasındaki gerilimden doğan bu tür soruların gönderimde bulunduğu problem bağlamını *'liberal ikilem' (liberal dilemma)* diye adlandırmaktadır[160] , ki bizim genelde modern düşüncenin ve özelde estetiğin söyleminin belirsiz-anlamlılığı olarak dikkat çekmeye çalıştığımız olgu bununla sımsıkı bağlantılıdır; Kant'ın 'beğeninin antinomisi' diye adlandırdığı şey de, bu 'ikilem'in bir çeşitlemesidir.

Bir yanda şaşmaz bir kamuoyunun iradesine bağlı 'doğru yönetim'in soyut yasası ve öte yanda her biri kendi kamuoyu iradesine göre şekillenmiş tikel yönetimlerin somut fakat relativ 'doğrular'ı öylece yanyana durur. Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde, bireysel iradenin, kendinde bir amaç olan soyut ödeve kayıtsız şartsız bağlanmasının bu sorunun üstesinden gelebileceğini düşünmüştü. Fakat Eagleton'a göre, Kant'ın 'pratik akıl'ı, soyut ödeve itaati uzlaşmaz ve acımasız bir şekilde dayattığı için, feodalist iktidarın mutlakçılığından bir çeşniyi fazlasıyla taşımaktadır.[161] Buna karşılık, Kant, *Yargıgücünün Eleştirisi*'ndeki estetik teoride, sözkonusu sorun çerçevesinde Rousseau tarzı bir politik okumayı da mümkün kılacak şekilde, Rousseau'nun dümensuyundaki bir öznellik kavrayışına kararlı bir şekilde geri döner. Burada Kant, tıpkı Rousseau gibi, tümel yasa fikrini elden bırakmaz, fakat bu yasayı öznelliğimizin iç-yapısına kazır. Kant'a göre, estetik yargılamada işbaşında bulunan bir 'yasa' kuşkusuz vardır, fakat üzerinde yargıda bulunulan tikel varoluştan, doğal bir üründen veya bir sanat eserinden ayırılamaz görünen bir yasadır bu. Bu estetik *yasasız yasalılık*, Rousseau'nun politik olarak idealize ettiği *otorite olmayan otorite* ile kolkola gider. Politik öznelerde olsun estetik ürünlerde olsun, onların kendisine uydukları tümel türden bir yasa vardır; fakat bu yasa politik öznelerin ve estetik ürünlerin özgür bireysel cisimleşmeleriyle *sûmbiotik* olarak yaşamaktadır. Her iki filozofta farklı düzlemlerde ortaya çıksa da, tikel ile tümel arasında açılan uçurumu kapatacak türden bir ilişkiden, ortak olarak, 'kendiliğinden karşılıklı uyum içerisinde çalışan özerk, kendi kendini yöneten tikellerin birlikteliği' anlaşılır. Fakat gerek Rousseau'da gerek Kant'ta göründüğü şekliyle tikel ile tümel arasındaki *sûmbiotik* bağ, tikel varoluşa

160 bkz. Shusterman, Richard, "Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant", *The Philosophical Forum*, volume XX, No.3, Spring 1989, s.227, dn.7.

161 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 20.

tümel-olanın baskın karakteristiklerini aşılamak suretiyle sunî olarak oluşturulmuştur. Şunu demek istiyoruz ki, her iki filozof da, tasarladıkları ilişki tarzından tikel-olanı tam da tikel olarak kuran eğilimleri, arzuları, istekleri, niyetleri, çıplak bireysel varoluşu, 'beden'i önceden dıştalamışlar ve adeta tümel-olanın tahakkümüne uysalca ve yumuşakbaşlı bir şekilde rıza gösteren bir 'tikellik' tasarımı kurmuşlardır. Şöyle yazar Rousseau:

> ...tek başına iştiha tarafından yönetilmek kölelik, kendine koyulan bir yasaya itaat etmekse özgürlüktür.[162]

Rousseau'da tikel varoluşumuzu kurucu bir yön olan istekler alanının 'yasal' tikellik karşısında konudışı kılınması, Kant'ın gereksinim ve arzuları estetik beğeninin 'ilgiden / çıkardan–bağımsızlık' çerçevesinin dışına taşımasına paraleldir. Sentimentalist tikellik vurgusunun *Yargıgücünün Eleştirisi* 'nde vardığı nokta, tıpkı Rousseau'nun politik teorisinde vardığı nokta gibi, tümel yasa veya otorite tarafından, fakat dışsal olmayan bir tarzda her nasılsa kendi varoluşunun içerisinden iğdiş edilmiş bir özne tasarımıdır. Hatta daha da ileri gidip şu da söylenebilir ki, Kantçı estetik öznenin iğdiş edilecek tikel duyusal bir *bedeni* bile yoktur, çünkü böyle bir beden, estetik-olanın tam da kendisinden bağımsızlaştırılmak istendiği 'ilgiler'in ve 'çıkarlar'ın alanına aittir. 'Beden,' diye yazmaktadır Eagleton,

> Kantçı estetik çerçevesinde canlandırılamaz veya tasarımlanamaz; ve Kant buna uygun bir şekilde, sonuçta, biçimci bir ethik'e, soyut bir politik haklar teorisine ve 'öznel' ama duyusal-olmayan bir estetik'e varır.[163]

Rousseau'nun politik teorisinde içerilen ve Kant'ın estetik teorisinde bir yankı bulan, tümel ile tikel arasındaki, klasisism ile sentimentalism arasındaki gerilimin, Hegel'in daha sonradan adını koyacağı şekliyle 'kötü' bir tikelcilik ile 'kötü' bir evrenselcilik arasındaki çatışmadan doğduğu düşünülebilir. Dolayısıyla, sözkonusu gerilimi Rousseau tarzı ya da Kant tarzı yumuşatma ve aşma girişimlerinden çıkacak sonucun ancak 'kötü' bir uzlaştırmacılık olduğu söylenebilir. Aslında gördüğümüz gibi her ikisi de baştan sona modern konumlar olan sentimentalist söylemin 'kötü' tikelciliği ile klasisist söylemin 'kötü' evrenselciliği arasındaki çatışma, Kant'ta 'kötü' bir estetik uzlaştırma yoluyla ve Rousseau'da 'kötü' bir politik uzlaştırma yoluyla çözülmüş görünür.

Estetik beğeninin antinomisi, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde durduğu gibi kendi başlarına zararsızmış görünen yargı ve sanat sorunlarına hitabetmez

---

162 Rousseau, J.-J., *The Social Contract*, s. 65.

163 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 21.

yalnızca; aynı zamanda kendisini besleyen yükselen burjuva toplumunun pratiklerinde tüm vahşî çıplaklığı ile ortaya çıkan temel politik çatışmayı da yansıtır. Sözkonusu politik çatışma, Hegel'in *Hukuk Felsefesi* 'nde yorumladığı şekliyle, sivil toplum ile politik devlet arasında hüküm sürmektedir. Sivil toplumun 'kötü' tikelciliği, her biri kendine özgü amaçlara sahip ve bu amaçlar doğrultusunda başkalarını dikkate almayan tek tek yurttaşların özel ekonomik çıkarlarını hem besler hem de bu çıkarlar tarafından beslenirken; politik devletin 'kötü' evrenselciliği de, bu eşitsiz ve çatışan monadları soyut ve aldatıcı bir şekilde özgür, eşit, uyumlu, eşdeğer olarak kurmaktadır. Bu anlamda Eagleton'a göre, burjuva toplumu, genel ile tikeli, tümel ile bireyseli, biçim ile içeriği, tin ile duyuyu uyumlu bir şekilde birbirine bağlayan estetik ürünün grotesk bir taklididir.[164]

Rousseau'nun sivil toplumun ve politik devletin taleplerini uzlaştırma tarzı 'kötü'dür, çünkü o, karşısında bulduğu toplumun iç-çatışkılı doğasını besleyecek şekilde tüm toplumsal bağın kaynağını estetik bir model üzerinde duyguya *(sentiment)* bağlamaktadır. Fakat *ancien régime*'den henüz kurtulan insanların kendi aralarında bir ortaklık bağı kuracakları yeni öznel duygu biçimlerini elde hazır bulmalarının hiçbir teminatı yoktur. Geleneksel toplumsal bağlarından kopmuş, komunitelerle geleneksel ahlâkî ilişkilerini kesmiş, geleneksel hiyerarşilerden arınmış, yalnızca kendisiyletemas halinde olduğu çıplak bir doğal 'varoluş duygusu' içerisinde yalın doğa durumuna geri dönmüş tek tek yurttaşlardan oluşan bir insan topluluğunun ortak bir duygudaşlık zemini üzerinde yeni bir politik aygıt kurabileceğini kim temin edebilir ki? Hiç kimse! Rousseau'nun verebileceği teminat, Fransız Devrimi'ni izleyen Terör'den daha kesin olamazdı. Bu yüzden Hegel'e göre, Terör'ün başlıca sorumlusu, Rousseau'nun tasarladığı şekliyle kendilerini mevcut toplumsal kimliklerinden soyutlanmış addeden bireylerin iktidarı elegeçirmesiydi. 'Ne yazık ki,' diyordu Hegel *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*'nde,

> [Rousseau,] iradeyi yalnızca bireysel irade olarak belirlenmiş şekliyle düşündüğü... için, Rousseau'da bireylerin bir devlet içinde biraraya gelmeleri bir mukavele sonucu halini alır ve bu mukavelenin temeli, bireylerin keyfî iradeleri, kanıları ve açık beyana dayanan ve ihtiyarî katılımları olur; ve buradan kalkan soyut düşünce[nin ulaştığı]... soyut sonuçlar, iktidarı ele geçirdikleri zaman insanlık tarihinde şimdiye kadar görülmemiş azamette bir manzara ortaya koydular: büyük ve real bir devletin kuruluş esaslarını yıkarak bütün mevcut malzemeyi yok ettikten sonra, onu yalnızca saf düşünce temeli üzerinde, *ab initio*, baştanbaşa yeniden kurmak girişimiydi bu. Yeni devletin kurucuları, ona, tamamen akılsal olduğunu iddia ettikleri bir temel vermek isteğindeydiler, ama

164 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 22.

> bu maksatla kullandıkları şeyler soyut düşüncelerden başka bir şey değildi; ... bu yüzden de, girişimleri, zulüm ve dehşet dolu olaylarla son buldu.[165]

Bu bakımdan tüm toplumsal bağın kaynağı olarak duyguya belbağlamak kadar çürük bir zemin olamazdı. fakat böyle bir duygudaşlık zemini bir kere tesis edildi mi, politik iktidarın buyruklarına itaat duyguların kendiliğinden tepkisine dönüştürüldü mü, uyruklar duyguları aracılığıyla bedenlerinden birbirlerine bağlandılar mı, böyle bir zemin hakikaten yekvücut bir toplumsal varoluş oluşturacak kadar sağlam hale gelir. O halde böyle bir toplumsal birlikteliğin temelini oluşturacak yeni öznel duygu biçimleri *yaratılmalıdır*.[166]

Bu duyguya dayalı yeni moral ve politik ortaklaşalık zeminleri yaratma düşüncesi, daha sonra Schiller'in *İnsanlığın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ına da esin kaynağı oluşturacağı gibi, Rousseau'da eğitim temasını öneçıkarır. Yurttaşlar yeni politik aygıtın buyruklarına adeta kendi duygularından çıkan dolaysız rızayla itaat edecekleri şekilde eğitilmelidirler. Bu proje doğrultusunda, Rousseau, *Émile*'de ve *Yeni Heloïse*'da, yeni duygu ve öznellik biçimleri yaratmak için, yaratılması amaçlanan bireyin eğitilmesiyle, kişisel gelişimiyle, kültürel formasyonuyla, cinsel ahlâkıyla vb., kısaca pedagoji ile ve Almanların *Bildung*[167] diye adlandırdıkları şey ile uzun uzadıya meşgul olmuştur. Eagleton'a göre, buna paralel olarak, *Toplum Sözleşmesi*'ndeki yasanın gerisinde bir Yasakoyucu bulunmaktadır ve bu Yasakoyucu'nun rolü, insanları yasanın buyruklarını benimsemeleri için eğiten hegemonik bir roldür.Rousseau'da politik aygıtın yurttaşlara yönelik hegemonik tutumu konusunda Ernst Cassirer de şöyle yazmaktadır:

> (Rousseaucu) devlet, basitçe, zaten mevcut ve verili irade-sahibi uyruklara hitabetmez; bu devletin ilk amacı, daha ziyade, çağrısını yöneltebileceği türden uyruklar *yaratmaktır*.[168]

---

165 Hegel, G.W.F., *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*, çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yay., 1991, s. 200-1. Köşeli parantezler bana ait.

166 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 23-4.

167 Bu terime türk dilinde eksiksiz bir karşılık bulmak neredeyse imkânsızdır. O, mistik ve esoterik anlamında 'insanın tinsel teşekkülü' olarak anlaşılabilir. 'Kültür', 'eğitim', 'irfan', 'formasyon', 'kultivasyon' ('kültürel yetişme') gibi anlamlarda da kullanılan terim, '*Bild*' (Resim, tablo, suret, tasvir, şekil, bakış, seyir, görünüş, manzara, imge, fikir, vbg.) kökünе tam hakkını vermek için türk dilinde yukarıdaki özgül anlamda 'teşekkül' sözcüğüyle karşılandığında, en yakın çeviriye ulaşılmış olur. Ayrıca *Bildung* kavramının bir tarihçesi ve estetik söylemle bağıntısı hakkında bkz. Gadamer, *Truth and Method*, s. 10-9.

168 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 24.

Anlaşılacağı gibi, Rousseau'nun toplumsal bağlılığın kazıklarını varoluşumuzun derinlerinde yatan duygu ve duygulanımlara sağlam bir şekilde çakma ideali, basitçe, mevcut bir toplumsal birlikteliğin orijinlerinde duyguların kurucu bir rol üstlenmiş olduklarını veya olabileceklerini söylemekle aynı anlama gelmez; tersine duyguların henüz vaolmayan bir toplumun *yaratılmasında* tek hareket noktası kılındığı anlamına gelir. Dolayısıyla bu idealin gerçekleştirilmesi, ideolojik bir koşula bağlıdır. Bu ideolojik koşul, Rousseau'nun kafasında yer alan politik birliğin kendi temelini oluşturacak uyurukluk biçimlerini yaratması ve yeniden-üretmesidir; tıpkı modern sanatçının, kendi kafasındaki 'orijinal' buluşun ortak bir anlam etrafında alımlanmasını mümkün kılan alımlama-tarzlarını ve alımlayıcıları yaratması ve yeniden-üretmesi gibi. Eğer durum buysa, sivil toplum ile politik devlet arasında Rousseau tarzında gerçekleştirilecek bir uzlaştırma, politik devletin kendi buyruklarına duyarlı uyuruklar yetiştirmesi koşuluyla 'bir tasarı olarak gelecek'e ertelenmiştir; tıpkı modern sanatçının orijinal buluşu ile bu buluşla ilk kez karşılaşan izleyiciler arasındaki mümkün bir duygudaşlığın, orijinal buluşun kendi anlamına duyarlı alımlayıcıların ortaya çıkmasına ihtiyaç duyması koşuluyla geleceğe ertelenmiş olması gibi. Fakat böyle bir ideolojik uzlaşımın gelecekte gerçekleşebileceğini kim ya da ne garanti edebilir? Şu soru da aynı kapıya çıkar ki: Böyle bir uzlaşımın sonsuza kadar ertelenmeyeceğinin garantisi nedir? Bu bakımdan, tikelcilik ile evrenselciliğin, duygu ile aklın Rousseau tarzı uzlaştırılması, her halükârda belirsiz-anlamlı kalır. Jacques Derrida gerçi haklıdır, anlam belirsizleşir, anlam ertelenmiştir, anlam hakkında karar verilemez;[169] fakat diye eklemek gerekir, yalnızca öznel standardlara göre kurulduğu sürece.

Belirsiz-anlamlılık açısından, Derrida, örneğin Rousseau'daki doğa / kültür karşıtlığına dikkat çeker —ki bizim çalışmamızda kullandığımız terimlerle bunu duygu / akıl karşıtlığı olarak okuyabiliriz. Buna göre, arkaik insan masum bir doğa durumunda yaşamaktadır; fakat o, bu kendine-yeter doğal varoluşu içerisinde, her nasılsa bir topluluk gereksinimi veya arzusu doğuran şu ya da bu türden bir tehlikeyle veya yetersizlikle karşılaşır. Derrida'ya göre, başlangıçtaki doğal varoluşu takibeden toplumsal varoluş evresi, insanların mutlu ve kendine-yeter bir yaşam sürdükleri doğa durumuna yapılan bir *ek* olarak betimlenir. Başka deyişle, kültür doğaya eklenir (*supplément*). O halde bir eklenme olarak kültür ikili bir işlevde bulunur: kültür, hem orijinal doğaya fazladan bir şey ilâve eder hem de orijinal doğa durumunun yerine geçer. Bu bakımdan Rousseau'ya göre, kültür hem yararlı

169 bkz. Derrida, Jacques, "Différance", *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, The University of Chicago Press, 1986, s. 1-29.

hem zararlıdır. Derrida'ya göre, Rousseau, herhangi bir olayı veya fenomeni betimlerken, her seferinde hem 'eklenme' hem de 'yerine-geçme' ikili-anlamına sahip *supplément* diye adlandırılan anlamı-belirsizleştirme stratejisine başvurur. Doğa, kendine-yeterdir, fakat her nasılsa kültür tarafından tamamlanmaya ve yerinden edilmeye ihtiyaç duyar. Buna benzer şekilde, işlenmemiş doğal duygu, Rousseau için, ahlâkî erdemin tek kaynağı olsa bile, yine de aklın ahlakî pedagojik eğitiminin kendisine eklenmesine ve kendi yetersizliklerini gidermesine muhtaçtır. Yine aynı şekilde, Derrida, Rousseau'nun metinlerinin, özellikle de *Dillerin Orijini Üzerine Deneme*'nin 'konuşma'yı dilin orijinal, en sağlıklı ve en doğal durumu saydığını ve 'yazma'yı[170] ise sadece ikincil düzeyde bir türev olarak sağlıksız ve zayıflatıcı olarak kabul ettiğini belirledikten sonra, Rousseau'nun kendisiyle nasıl çeliştiğini göstermeyi amaçlar. Derrida'ya göre, Rousseau'nun denemesi, konuşmanın dilin orijini olduğunu ve yazmanın da sadece asalaksı bir uzantı olduğunu kanıtlamak şöyle dursun, yazmanın önceliğini teyidetmektedir. Başka deyişle, Rousseau'nun metni, reddetmek için bunca zahmet çektiği şeyi itiraf etmektedir. Dolayısıyla Derrida'ya göre, Rousseau'nun metni, ya söylediği şey anlamına gelmemekte ya da anlamına geldiği şeyi harfiharfine söyleyememektedir.[171] Sonuçta, Rousseau'da doğa / kültür, Akıl / duygu, konuşma / yazma vbg. terimler, hem karşıtlıkları hem de birbirini tamamlayıcı ögeleri dilegetiren belirsiz-anlamlı terimler olarak kalırlar.

Derrida'nın Rousseaucu söylemde dikkat çektiği belirsiz-anlamlılıklar, Estetik'in doğuşunda Baumgarten'ın belirginleştirmeye çalıştığı, fakat başaramadığı duyu ile aklın belirsiz-anlamlı statülerine yol açan bir bağlamsızlaştırmanın, bir 'parçalanma'nın (*fragmentation*) ürünleridir, yoksa Derrida'nın düşündüğü gibi dilin özsel iç-yapısının kaçınılmaz ve zorunlu sonuçları değillerdir. Politik teorisinde Estetik'in terminolojisini ödünç almak ve birbirinden karşıtlık derecesinde kopmuş parçaları estetik bir model üzerinde uzlaştırmaya çalışmak suretiyle, Rousseau, klasisism ile sen-

---

170 Rousseau'nun 'yazı'yı betimlemek için kullandığı sözcük *supplément*'dır ve bu sözcük, *hem* eksik parça *hem de* fazla parça anlamına gelir. Rousseau, *Dillerin Orijini Üzerine Deneme*'de şöyle yazar:

> Diller, konuşulmak için meydana getirilirler, yazı ise yalnızca konuşmaya bir ek (*supplément*) olarak işgörür... Konuşma düşünceyi uzlaşımsal göstergelerle temsil eder ve yazı konuşmaya nazaran aynı şeyi temsil eder. Bu yüzden yazma sanatı, düşüncenin dolayımlanmış bir temsilinden başka bir şey değildir. (akt. Derrida, J., *Of Grammatology*, s.144.)

Ayrıca bkz. *Margins of Philosophy*, s.12, translator's note 14.

171 bkz. Sarup, Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A.Baki Güçlü, Ark Yay., 1995, s. 47-8.

timentalism, akıl ile duyu, kültür ile doğa, politik devlet ile sivil toplum, yasa ile tikel çıkarlar, ideal politik toplum ile içgüdüsel duygulanımlar arasında bir oraya bir buraya gidip gelir; karşıtlıkları eklenmeler olarak, eklenmeleri ise yerine-geçmeler olarak okur ve tam tersi. Hegel'in terminolojisindeki 'kötü' tikelciliği ve 'kötü' evrenselciliği doğuran ve Estetik'in söylemi tarafından da paylaşılan aynı öznel hareket noktalarını kendi akılsallık standardları olarak benimseyen Rousseau, sonuçta 'kötü' bir uzlaştırmacılığa varır.

Daha önceden de belirttiğimiz gibi, onsekizinci yüzyılda hem Baumgarten'ın *Aesthetica*'sını hem de Rousseau'nun eserler külliyatını belirsiz-anlamlılıklara boğan açmazların gerisinde, öyle soyut bir kavram olarak genelde 'dil'in bağlamsızlaştırılmış iç-yapısına özsel olarak ait ikilikler, karşıtlıklar meydana getiren metaforik bir çekirdek değil, daha ziyade bu *aporia*'larla bezenmiş dilin, üzerinde konuştuğu bağlamın *aporetik* doğası yatmaktadır. Onsekizinci yüzyılda suyüzüne çıkmakta olan orta-sınıfın entellektual tabakaları, tarihsel gelişim içerisinde bu sınıfın canlı üyelerinde etekemiğe bürünen bir 'kendilik' (*self*) kavramını soyut tümel bir özne tanımına yükselterek evrensel bir ilerleme, özgürlük ve eşitlik söylemi geliştirmelerine karşın, bu tarz bir söylemin gerektirdiği soyutlama süreçleri, bu sınıfın son derece güçlü bir bireycilik içerisinde somut ve tikel olana adanmış üyeleri için sürekli bir kaygı kaynağı oluşturmaktadır.[172] Eğer başlangıçtan beri izlediğimiz arguman doğruysa, estetik, bizzat bağrından çıktığı toplumun bu iç-çatışkılı bağlamından ayrı tutulamaz. Estetik'in söylemi, bir yandan bu toplumun kendiyle-çelişik doğasını yansıtırken, diğer yandan bu topluma içkin bilfiil (*actual*) çatışmayı felsefenin ideal dili içerisinde çözme, uzlaştırma düşü olarak da suyüzüne çıkar. Ve eğer Rousseau'nun politik teorisinin söylemi, hem terminolojik hem de metodolojik açıdan estetikten ödünç alınmış bir model üzerinde inşa edilme yatkınlığı sergiliyorsa, estetiğinkiyle aynı kendiyle-çatışkılı durumları yansıtmakta ve aynı uzlaştırma düşünü paylaşmaktadır. Eagleton'ın ifadesiyle bu düş,

> ...özgüllüklerine hiçbir zarar gelmeksizin içten sımsıkı bir birlik halinde örülmüş bireylere, [ve] bireysel varlığın tüm etten ve kandan gerçekliğini kaplayan [ve bu gerçeklik tarafından kaplanmış] soyut bir bütünlüğe ilişkindir.[173]

Böyle bir uzlaştırma düşü peşinde, Rousseau, kendi toplumu içerisinde çatışkılı bulduğu bireysel çıkarları, arzuları ve istekleri, idealize edilmiş

---

172 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 25.

173 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 25.

bir doğa durumuna yansız (*neutral*) ve kendiliğinden uzlaşan duygulanımlar olarak yansıtır. Bu herhangi bir çatışkı içermeyen doğal duygulanımlar, ideal yurttaşın erdemleridir. Rousseau'ya göre, ideal yurttaş, kendi yurttaşlarına ve bu yurttaşların ortak hayatında paylaşılan koşullara doğal duygulanımlarla bağlanır, öyle ki o, içerisinde bulunduğu toplum çatışmalar içerse ve bu çatışmaları beslese bile, bu toplum içerisindeki bireysel varoluşunu ve bu varoluşun tikel koşullarının her tarafına sızmış çatışkılı ilişkileri her nasılsa paranteze alır; adeta kendisini mevcut toplum içerisinde namevcut bir topluluğun üyesi olarak görür. Rousseau'ya göre yurttaşlık erdemini oluşturan bu doğal duygulanımların kökeninde, doğa durumunda birbirimize karşı duyduğumuz acıma duygusu yatmaktadır. Hobbesçu tarzda doğal bir bireyin asla deneyimleyemeyeceği bu acıma duygusu, sonradan *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde Kant'ın *sensus communis*'in ikinci maksimi olarak sayacağı 'düşüncede kendini başka herkesin yerine koy' formulüyle ifade edilen 'genişletilmiş zihniyet' maksiminde yankısını bulacak şekilde,[174] bir tür özdeşleyimci (*emphatic*) hayalgücüne dayanır. *Émile*'de dile getirildiği şekliyle, böyle bir hayalgücü,

> kendimizi kendi dışımıza taşımakta ve deyim yerindeyse *kendi varlığımızı* onun varlığına bürünmek için *terkederek* acı çeken canlıyla kendimizi özdeşleştirmektedir... Bu yüzden hiç kimse, hayalgücünü canlandırmadıkça duyarlı hale gelmez ve kendisini kendi dışına taşımaz.[175]

Rousseau, artık yadırgamayacağımız bir şekilde, doğa durumu içerisindeki bireylerin birbirleriyle tüm insanî bağlanmalarının kaynağında, toplumsal ilişkilerin tam da kökünde, estetik bir hayalgücünü görmektedir. Eğer şekillenmeye başlayan mevcut burjuva toplumunun tikel çıkar çatışmalarına dayalı ilişkilerini bir anlamda uzlaştıracak yeni bir politik örgütlenme yurttaşları olacak bireyleri tıpkı doğa durumundaki gibi serbest bırakıp bir özerklik durumuna sokarsa, o zaman bu bireyler, umulmadık bir şekilde, birbirlerinin kimliklerinin hayalgücüne dayalı bir değiştokuşu veya benimsenişi sayesinde, oldukça derinden birlikli hale gelebilirler. Estetik hayalgücünün toplumsallaşmaya ve siyasallaşmaya önce gelmesi gibi, *Émile*'de duygunun da bilgiye önce geldiği iddia edilir ve buna göre vicdanın yasası haklı olduğu *hissedilen* şeyin haklı olduğu yasasıdır.[176] Fakat eğer duygular ve buna bağlı olarak da haklar çatışmaya girdiğinde ne olacak?

---

174 Kant, I., *The Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith, Oxford Clarendon Press, 1980, § 40, s. 152; ayrıca bkz. Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, (ed.) Ronald Beiner, The University of Chicago Press, 1982, s.71.

175 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 24. İtalikler bana ait.

176 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 24.

—ki aslında burjuva sınıfının üyeleri arasındaki temel ilişki tarzı böyle çatışmalara dayalıdır. Bu durumda Rousseau, doğa durumundaki duygulanımlara genel iradenin baskıcı ve bağlayıcı gücünü *ekler* veya başka bir deyişle toplumsallığın temeli olarak duygulanımların *yerine* genel iradeyi *geçirir*. Çünkü uygarlaşma (*civilization*) durumunda, doğa durumundaki türden duygudaşlıklar toplumsal uyumu temellendiremez. Tekrar başlangıca, bizzat mevcut toplumun tüm bireycilikleri içerisindeki üyelerinin çatışan çıkarlarına ve ilişkilerine geri dönüyoruz. Böyle çatışkılar içeren uygarlaşma durumunda, doğa durumundaki bireylerin hayalgücüne dayalı kimlik 'değiştokuşu'ndan çıkan duygudaşlıklar, biçimsel ifadelerini, uyrukların benzer bir 'değiştokuşu'nu içeren yasada bulmalıdırlar:

> Herbirimiz, kendi kişiliğini ve tüm gücünü, genel iradenin en yüksek yönetimi altında ortaklığa sokar ve bu yekvücut yeterliğimiz içinde biz, her bir üyeyi bütünün bölünmez bir parçası olarak kabul ederiz.[177]

Fakat bireysel iradeler genel iradenin belirlediği yasanın hükmü altına sokulmakla ve bu yüzden de özerk bir şekilde kendi-kendisine-yasakoyan birey başkalarının iradesine bağımlı kılınmakla, Rousseau'nun üzerine titrediği o özgürlüklerini yitirmiş olmayacaklar mıdır? Rousseau'ya göre hayır. Rousseau, uyruğun, kişisel olarak biçimlendirdiği yasadan başka bir yasaya itaat etmesinin kölelik olduğunu; hiçbir bireyin bir başka bireye buyurma hakkına sahip olmadığını ve tek meşru yasanın da bu yüzden kendi kendine koyulan bir türden olduğunu ileri sürer. Eğer tüm yurttaşlar haklarını bütünüyle topluluğa devrederlerse, bu durumda,

> her bir insan, kendisini herkese vermekle, kendisini hiçkimseye vermiş olmaz.[178]

Böylelikle de birey, kendisini tekrar özgür, özerk bir varlık olarak geri almış olur. Bu suretle, yurttaş, kendi 'kötü' tikelciliğinden —dar bencil çıkarlarından— vazgeçer ve 'genel irade' içerisinde bütünün 'iyi'siyle özdeşleşir. Yine de yurttaş burada kendi 'kötü' tikelciliğini besleyen eşsiz bireyselliğini elden bırakmaz; fakat bu sefer artık ortak refaha çıkar gözetmeyen tuhaf bir bağlanma içerisinde yapar bunu. Bu bakımdan Eagleton'a göre, Rousseau'nun düşüncesinde insanın kendi eşsiz özgüllüğünü tehlikeye atmaksızın bütüne katılmasını sağlayan genel ile tekilin bu kaynaşması, tam da estetik sanat ürününün biçimine benzemektedir; çünkü estetik nesnenin 'giz'i de, onun duyusal parçalarından her birinin, bütünüyle özerk görünmesine karşın, bütünlüğün 'yasa'sını etekemiğe büründürmesidir.

---

177 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 25.

178 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 25.

Tüm bu bakımlardan Rousseau'nun politik uzlaştırma tarzı, estetik uzlaştırma tarzının sahteliğini, belirsiz-anlamlılığım, öznel hareket noktalarını ve *aporia*'larını ödünç alır ve sürdürür. Her bir estetik tikelin, tam da kendini-belirleyici edimi sırasında tüm diğer kendini-belirleyen tikelleri belirlediği ve onlar tarafından belirlendiği veya her bir öznel yargının tüm diğer yargıların uzlaşımını talebeden tümel geçerlilik iddiasında bulunduğu sayıltıları nasıl başdöndürücü ve uyuşturucu *(anesthetic)* etkiler yaratıyorsa, her bir politik bireyin, kendi eşsiz bireyselliği içerisinde kendisine koyduğu yasada tüm diğer kendine-yasakoyan bireyleri bağladığı ve onlar tarafından bağlandığı veya aynı bireyin şurada yurttaş burada uyruk, ötede yasakoyucu beride yasaya itaat eden, o yanda meclis üyesi bu yanda halktan biri, bir yönden yargıç diğer yönden yargılanan, şu bakımdan buyruk veren bu bakımdan buyruk verilen vbg. olduğu sayıltıları da, politik biraradalığı temelden çökerten *schizophrenik*, hatta *multiphrenik* kimlikler önvarsayar. Estetik ile politikanın suçortaklığını üstlendikleri böyle bir öğretinin naiv fakat sahtekâr çehresi, Eagleton'ın ironik deyiş biçimi içerisinde şöyle görünür:

> Politik olarak söylenirse, bu öğretinin gazagetirici ifadesi 'benim başkalarına tâbiiyyetim olarak görünen şey, aslında kendini-belirlemedir' olurdu; daha *kynik* bir görüş de şöyle derdi: 'benim başkalarına tâbiiyyetim o kadar fiilî ki, bana gizemli bir şekilde kendimi yönetmem kılığında görünüyor.'[179]

Rousseau'nun 'kötü' uzlaştırmacılığı içerisinde, müteşebbis bireyin 'kötü' tikelciliği uygar politik devlette Yasa'nın 'kötü' evrenselciliğine teslim edilmiş görünse de, baskın olarak sentimentalist özne tasarımının dümensuyunda yüzen bir politik öğreti için, klasist akılsal yasa hiçbir şekilde duygunun yerini alamaz. Bu yüzden Rousseau, kendi başına aklın toplumsal birlik için yetersiz olduğunu ve eğer akıl toplumda düzenleyici bir güç haline gelecekse, onun duygularla ve hayalgücüyle techiz ve takviye edilip canlandırılması gerektiğini savunmaktadır. Bu yüzden Rousseau, Ansiklopedistler ile kavgaya girişir; çünkü Ansiklopedistler, toplumu salt akıldan hareketle yeniden-yapılandırmayı düşlemektedirler. Rousseau'nun Ansiklopedistlere yönelik sentimentalist itirazı, Eagleton'a göre, salt aklın tahakkümünde üstü karalanmış öznelliğin yeniden günışığma çıkarılmasını öngörür. Çünkü sentimental özneyi gözardı etmek, Aydınlanma'nın aşırı akılcılığının hitabetmekte güçsüz kaldığı politik hegemoni konusundaki hayatî sorunu bilmezden gelmektir. Politik hegemoni, daha sonra Kant'ın da Rousseau'yu takibederek kendi estetiğine maledeceği bir

---

179 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 25.

'dolayımsız iletişim' gerektirmektedir. Rousseau, Ansiklopedistler ile ihtilafı içerisinde, salt duygulara dayalı ve aklın veya kavramların dolayımından geçmeyen böyle bir iletişim türünün, *yaratılması* amaçlanan müteşebbis bireylerden oluşan bir topluluğu birarada tutmada ne denli hayatî ideolojik bir rol oynayacağını çok açık bir şekilde görmüştür.

Rousseau, Ansiklopedistler ile bu konudaki karşıtlığına paralel olarak, *Gösteriler Üzerine D'Alembert'e Mektup*'unda işlediği ünlü bir karşıtlıktan sözeder. Dışsal otoriter politik iktidarın 'hegemoni' formunda bireyin duygularına kazınıp içselleştirilmesi, Rousseau için, yeni toplumun bireylerinin gözünde meşruiyetini yitirmiş monarşik iktidar tarzının yerini alacak demokratik iktidar türünün tesis edilmesinde zorunlu bir stratejidir. Bu *Mektup*'ta Rousseau, sahnenin dolayımından geçen dolayımlı iletişimin, monarşinin, otoriter Akıl'a dayalı iktidarın sembolü olarak *tiyatro* ile seyircilerin gözlerinin dışsal bir nesneye değil, kendileri arasında kendilerine yöneldiği ve bizzat seyircilerin hem aktör hem gösteri olduğu, demokrasinin, dolayımsız iletişimin, duygularda köksalan 'hegemoni'nin sembolü olarak *bayram* (festival) arasında bir karşıtlık kurar. Şöyle yazmaktadır Rousseau:

> Pek az sayıdaki kişiyi karanlık bir oda içerisinde kasvetli bir şekilde kapatan, onları ürkek ve hareketsiz, sessiz ve eylemsiz bırakan bu dışlayıcı gösterileri kabul etmeyelim... Hayır, mutlu insanlar, bunlar sizin bayramlarınız değil! Siz, açık havada, gökyüzünün altında biraraya toplanmalı ve kendinizi mutluluğunuzun tatlı duygusuna teslim etmelisiniz... Fakat neticede bu gösterilerin nesneleri ne olacaktır? Orada ne gösterilecektir? *Eğer öyle isterseniz*, hiçbir şey. Özgürlük altında, bolluğun hüküm sürdüğü her yerde refah da hüküm sürer. Bir meydanın ortasında çiçeklerle bezenmiş bir kazık çakın, insanları oraya toplayın, işte size bir bayram. Daha da fazlasını yapın: seyircileri gösteriye dönüştürün, aktörleri verin: kendileri; her birinin kendisini başkalarında görmesini ve sevmesini sağlayın, öyle ki onların hepsi daha da birlikli hale gelsin.[180]

Fakat böyle olsa bile, Rousseau'da akılcılık ile duyguculuk, klasism ile sentimentalism elele gider. Çünkü duygulanımlar temelinde yeni bir toplumsal düzen kurulacaksa, öncelikle *Cartesian* modelde kökten bir akılcılık halihazırdaki politik yapıları söküp atmalı, bu politik yapıların akıldışı önyargılarını ve gelenekçi ayrıcalıklarını 'çıkardan arınmış' eleştiriye teslim etmelidir. Bu 'kötü' evrenselciliğin müdahalesinden sonra, 'kötü' tikelcilik işbaşına gelebilir ve 'duyarlık' yeni bir yönetim biçiminin estetik temeli olarak ilerlemeci orta sınıfın saflarına çekilebilir.[181]

---

180 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 96-7.

181 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 27.

Öğretisinin belli bölümlerinde aklı belli bölümlerinde duyguyu, fakat her halükârda öznelliği hareket noktası kılan Rousseau'nun 'kötü' uzlaştırmacılığı, yükselen burjuva sınıfının hem miras bıraktığı hem de miras aldığı parçaları işine geldiği yerde işine geldiği gibi kullanma eğilimini yansıtır. Duygunun ve aklın bağlamından kopartılmış statüleri daha da kemikleşir ve belirsiz-anlamlılıkları daha da bulanıklaşır. Gelenekten kopma olarak gerçekleşen parçalanmanın dolaysız sonucu aklın duygusuzlaşması ve duyguların akılsızlaşması ise, dolaylı bir diğer sonucu da, belirsiz-anlamlılığı pekiştiren bir şekilde, 'duyarlık'ın aklın ölçütü kılınması ve 'akıl'ın da estetik bir kılığa büründürülmesidir: duygular aklın yerine geçer ve akıl duygunun bir biçimine indirgenir. İngiliz 'moral duyu' filozofları ve empirism geleneği bu dolayımlama sürecini baştan sona kateden mükemmel örneklerdir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

'Moral Duyu'dan 'Beğeni'ye

Bedenin Duygulanımları

Almanya ve Fransa'daki durumun tersine, onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinde aristokratlar ile burjuva sınıfının üyeleri arasındaki ihtilaf pratikte çözülemez türden değildi. O kadar ki, İngiltere'de orta-sınıf pratiklerinin ve dünyagörüşünün öncülüğünü bizzat toprak sahibi seçkinlerden oluşan aristokrat bir tabaka üstlenmişti. O dönemde, Almanya'nın ve Fransa'nın kendilerine özgü toplumsal dokuları içerisinde yönetici aristokrasinin feodal mutlakiyetçiliği ile yönetilen orta-sınıfın bireyciliği arasındaki keskin ayrım çizgisi, İngiliz toplumunda belirsizleşmeye yüztutmuştu. İngiliz toplumunda yönetenler ile yönetilenler arasındaki mesafenin gitgide hiç derecesine inecek kadar azalması, aristokrat sınıfın, bizzat öncülüğünü üstlendiği ekonomik, ticarî ve tarımsal faaliyetlerde orta-sınıfın pratiklerini ve değerlerini içselleştirmesinden ve bunlara uygun bir politik örgütlenmeyi gerçekleştirmesinden ileri geliyordu. Bunun doğrudan sonucu, onsekizinci yüzyıl İngiliz toplumunda aristokrat ile burjuvanın bir ve aynı karakterde çözünmesi olmuştu.

Eagleton'ın bildirdiği gibi, Avrupa ulusları arasında bir tek İngiliz toprak sahibi seçkinler, daha onaltıncı yüzyılda ücretli emeğe ve meta üretimine zaten alışkın hale gelmiş tam bir kapitalist sınıf oluşturuyorlardı. Eagleton'a göre, bu İngiliz seçkinler, diğer Avrupa ülkelerinden çok önce feodal tarımdan kapitalist tarıma geçişi gerçekleştirmişlerdi. Mülk sahibi '*patrician*'ların önderliğindeki İngiliz ticaret sınıfı, hem daha ileri kapitalist gelişim için gerekli genel önkoşulları sağlayan hem de bu gelişimi koruyacak esnek bir politik çerçeve oluşturan son derece elverişli bu ortam içerisinde, 1688 devriminden hemen sonra Menkul Kıymetler Borsası ve İngiltere Bankası gibi temel kurumlarını kurabildi ve yönetimde temsil ve

söz hakkına sahip olacak şekilde parlamentoya dayalı politik devlet biçiminin hâkimiyetini temin edebildi.[182]

Almanya'da umutsuzca uzlaştırılmaya çalışılan, Fransa'da aşılması için Devrim'e belbağlanan eski ve yeni sınıflar arasındaki çıkar çatışmalarının gitgide daha da alevlenmesine karşın, onsekizinci yüzyıl Britania'sında aristokrasi ile burjuvazinin sınıfsal çıkarlarının görülmedik bir kesişmesine ve bunun sonucu olarak da bu iki sınıfın ideolojik olarak belirgin bir şekilde birbirine yakınlaşmasına şahit olundu. Eagleton'a göre, İngiltere'deki bu hâkim toplumsal blok'un idealize edilmiş 'ben-imgesi', bir 'devlet' sınıfından çok, politik olarak bizzat sivil toplum içerisinde köksalmış bir 'kamusal alan'dır. Bu sivil toplumun üyeleri, hem son derece kuvvetli bir biçimde bireycidirler hem de çıkar ortaklıklarıyla, fikir alışverişleriyle, ortak kültürel tavırlarla birbirlerine bağlanmışlardır.[183]

Bu toplumun üyelerini birbirine bağlayan 'medenî' davranış biçimlerine yön veren ahlâkî standardlar, Hobbesçu tarzda kayıtsız şartsız riayet edilecek dışsal otoriter bir yasadan değil, fakat sivil toplumda olsun piyasada olsun bireyler arasındaki ilişkileri her nasılsa düzenleyen duyarlığın, tikel duyguların kendiliğinden doğru kabul edilen akıcı içtepilerinden çıkarlar. Kibarlık, zerafet, beğeni, güzellik, duygulanım ve kişisel kanaat temelinde yükselen ideolojik bir söylem, kuşkusuz, zorlayıcı bir devlet aygıtından çok daha uygun ve sağlam bir şekilde insanları birarada tutabilir ve bireyüstü bir ortaklığa katabilir. Böyle bir kamusal alanda, Rousseau'nun özlemini duyduğu ve düşlediği toplum tarzı belli ölçülerde bir gerçekliğe kavuşmuş; bireysel duyarlılıkların özgür ifadesine ve kişisel kanaatlerin serbestçe dolaşmasına bir üstünlük tanınmış ve toplumsal katılımcıların statüsü soyut düzeyde eşitlenmiştir. Bu açıdan safkan bir şekilde aristokratik olmaktan ziyade, burjuvaziye özgü bir toplumsal oluşum olan edimselleşmiş bir duyarlık topluluğu, hem geleneksel teorik ve pratik akılsal haklıçıkarıma karşı inatçı bir aldırışsızlık tavrını ve dolayısıyla metafizik soyutlamaya kayıtsız sağlam bir empirismi hem de yeni sınıfın kendi öznellik imgesini yansıtan sentimentalismi derinden derine besleyip geliştirir. Eagleton'a göre, bu tür koşullarda, sivil toplumun duygulanıma ve iştihaya bağımlı bireyinden yola çıkıp, bu bireyi politik bir tehdit oluşturmayacak şe-

182 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 31.

183 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 32.

kilde daha büyük bir bütüne bağlayabilecek bağlantıları kurmak hayatî bir ideolojik ihtiyaç haline gelir.[184]

Baumgarten'ın *Aesthetica*'sında dilegetirildiği şekliyle Alman estetiğinin ve aslında Estetik'in orijinal tasarısı, görmüş olduğumuz gibi, somut-olanın mantığı veya bilimi içerisinde duyulur dünyayı düşünülür dünyaya dahil etmek ve bu suretle tümelin bilgisi ile tikelin bilgisi arasındaki kayıp bağları yeniden kurmak, kısaca tümellik ile tikellik arasında bir dolayımda bulunmaktı. Fakat Baumgarten, kendi akılcı tavrı içerisinde, bu tasarıyı, daha ziyade akılsal tümelliği model alan bir tikellik söylemi geliştirmek ve bu söylemi Leibnizci bir *sisteme* entegre etmek yönünde işlemişti. Burada sorun, içerisinde tikellerin kaybolduğu soyut bir bütünselliğe tikellerin nasıl yerleştirilebileceği ve bu bütünsellikten tikellere nasıl geçilebileceğidir. Yani hakikat standardları maddî dünyaya kayıtsız ve kendineyeter bir Akıl'da temelleniyorsa, *analogon rationis*'e ne gerek vardır? Akılsal tümellik söylemi, kendisine tikel-olanın biliminin eklenmesine veya estetik-olanın mantığıyla tamamlanmasına neden gerek duymaktadır? Buna göre, Alman akılcılığı için tümel-olanı tikel-olan ile dolayımlayacak estetik projenin açmazı, tümelden tikele geçiş sorununda ortaya çıkmaktadır.

İngiltere'de ise durum tam tersidir. Yukarıdaki İngiliz toplumuna ilişkin tabloda ortaya çıkan empirismi besleyen koşullar, tikelden tümele geçişi sorun haline getirirler. Tümelliklere sırtçevirmiş ve her tarafta tikellikler ağına dolanmış bir sivil toplum, kaçınılmaz olarak bireyleri bütünsel bir yapı içerisinde biraraya bağlayacak bağları kurmakta zorlanacaktır. Akılcılık tikel-olanı gözardı eden bomboş bir bütünselleştirme tehlikesiyle karşıkarşıya iken, empirism hiçbir bütünsellik görünüşü arzetmeyen tikelliklerin kaotik istilâsının yarattığı korkunç bir tehditle yüzyüze gelir. Akılcılık Estetik'in söylemiyle tamamlanmaya gerek duyarken, öyle görünüyor ki, empirism ta en başından beri temelli estetik bir söylemdi. Baştan sona duyusallığa gömülmüş bu düşünce, kavramsal bir ağırbaşlılığa ulaşma güçlüğü çekmektedir. Empirismin açmazı şöyle görünmektedir: O, *ya* kendisinden hareket ettiği duyusal dolayımsızlığa sadık kalmak adına, kurmaya çalıştığı kavramsal bütünlükleri her adımda yıkıp duyuların güvenilir fakat istikrarsız ülkesine geri dönecektir *ya da* duyusal dolayımsızlığı daha istikrarlı bir şekilde temellendirmek için saptığı kavramsal dolambaçlar içerisinde bizzat dolayımsızlığın kendisini feda edecektir. Eagleton'a göre, İngiliz empirisminin bu açmazdan kurtulmak için bulduğu en makul çıkış yolu, duyusallıktan hareketle ondan apayrı duran bir kavramsal plana geç-

184 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s.32.

meye hiç gerek olmadığı ve aslında böyle bir kavramsal planın duyarlığımızın en iç yapısına kazındığı ve orada keşfedilebileceği olmuştur.[185] Acaba akılsallığın kaynağını, metafizik spekulasyonun diskursiv yapısı içerisinde değil de, duyusal sezgilerin dolayımsız spontan kavrayışında bulamaz mıydık? Aklın kendisini duyusallığa karşıt bir şey olarak değil de, bizzat duyular tarafından kurulmuş bir yapının düzenleyici ilkesi olarak göremez miydik? Kendi başına duyusal dünyayı sanki akla ait bir düzen sergiler*miş gibi* alıp, bizzat aklın kendisini duyusal kılamaz mıydık? Empirisme göre evet. Empirist filozofların icadettiği böyle bir çıkış yolu, bilgi açısından doğruluk ve yanlışlığın kriterlerini duyu ve algıya indirgerken, ahlâkî değerlerin kriterlerini de temel duyusal bir yetinin hükmüne sokar. Duyuların tüm akıcı kendiliğindenliği ve titiz çabukluğuyla doğruyu ve yanlışı yargılayan merci 'beş duyu' ise, iyi ve kötü olanı, erdemli ve erdemsiz olanı da benzer bir sezgisel şaşmazlıkla temel duyusal bir yeti yargılamaktadır. İşte bu ikinci yeti, onsekizinci yüzyıl Britania'sında yaşayan empirist ahlâk filozoflarının 'moral duyu' ('moral sense') diye adlandırdıkları şeydir.

Empiristlerin duyuları bilginin orijini kılmak ve bilginin kapsamını duyusallıkla sınırlamak suretiyle hakikat sorununu estetik ve dolayısıyla öznel kriterlere teslim etmiş olmaları yanısıra, 'moral duyu' yoluyla ahlâkîliği de estetik kılmış ve öznelleştirmiş olmaları, sentimentalist teorinin, içerisinde doğduğu sanat alanının ötesine taşıp toplumsal kültürün hemen her alanının en derin noktalarına nüfuz edecek kadar güç kazandığının göstergesi olarak görülebilir. Sentimentalist bileşeni ağır basan bir estetik model, Rousseau'da nasıl ki politik alanın temeli kılınıyorsa, aynı şekilde empiristler tarafından da bilgi ve ahlâkîliğin temeline yerleştirilir.

Bilgi sorunu bir yana bırakılırsa, estetik kılınmış ve öznelleştirilmiş fakat tüm insanlarda ortak bir ahlâkî yeterliğin keşfedilmesi, İngiltere gibi sivil toplumun 'kötü' tikelciliğinin bilfiil hüküm sürdüğü bir ülkede o kadar önemliydi ki, 'moral duyu', hem bireylerin akılsal bir bütünsellik içerisinde bireyler olarak kaybolmadan varoluşlarını garanti altına alma hem de toplumsal birliktelik için, salt akılsal tümellikten daha keskin bir şekilde hissedilen sezgisel bütünselliğin temeli olma gibi çok ağır hizmetlerin yükünü taşımaya koşuldu. Eagleton'ın belirttiği gibi, toplumsal hayatı yöneten ahlâkî değerler şeftalilerin tadı kadar apaçık ise, birbiriyle çatışan eği-

185 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 33.

limlerin, arzuların, isteklerin toplumsal birlikteliği yıkıcı kavgalarından vazgeçilebilirdi.[186]

Abbé Dubos'nun sanatsal hoşlanma açısından 'yahni'de keşfettiği ayrıcalıklı 'damak tadı' ilkesi, 'moral duyu' filozoflarında ahlâkî eylem ve davranış açısından karşılığını bulmuş gibidir. Sivil toplumun bilfiil parçalanmış yapısı, bütünselleştirici ve soyutlayıcı bir akıl tarafından kavranamayacak kadar incelmiş bir ayrıntılar örgüsü oluşturur. Sivil toplum, akılsal kavrayış için geçirimsiz bir tabakadır; piyasanın işletmelerinde akılsal bir planın izlerini sürmek neredeyse imkânsızdır; böyle bir toplumun bütünlüğü *diskursiv* akıl tarafından görülemez kalır. Yine de aklın körleştiği yerde, bizzat akla karşıt gibi görünen duyusal sezgilere geri dönülebilir ve bu sezgileri birbirine bağlayan ortak duyarlığımız aracılığıyla aklınkine benzer ama ondan farklı da olan bir bütünsellik kurulabilir. Bu açıdan diyebiliriz ki, Almanya'da Baumgarten'ın *'analogon rationis'*i ve Fransa'da Rousseau'nun *'le sentiment de l'existence'*ı olarak görünüşe çıkan şey, İngiltere'de empiristlerin *'moral sense'* diye adlandıracakları yeti kılığında karşımıza çıkmaktadır. Ve dahası 'moral duyu'nun içeriklerini oluşturan bedenin duygulanımları, tıpkı *'analogon rationis'*in ve *'le sentiment de l'existence'*ın duy(g)usal içerikleri gibi, salt öznel kaprisler değil, fakat iyi-düzenlenmiş bir devlet için temeldirler de.

Ahlâkî varoluş 'moral duyu'da temellendirilmekle, ahlâkîlik kesin bir şekilde estetik kılınmakta ve bu da birbiriyle bağıntılı iki anlamda olmaktadır: Ahlâkî bilgi, bir yandan *diskursiv* akılyürütmeden çıkarsanan bilgi türünden tamamen kopacak kadar bir duyarlık konusu haline gelmiş ve *spontan* bir duyunun ellerine teslim edilmiştir; ve öte yandan tıpkı kendinde bir amaç olan sanat eseri gibi kendinde amaç olan erdemle ilişkilendirilerek, estetik bir değer-biçme tarzıyla bağıntılanmıştır. Felsefî açıdan bu, birdenbire olup bitmemiş, adım adım gerçekleştirilmiştir.

Shaftesbury

Modern kültürü estetik ve dolayısıyla fragmenter bir kültür halinde kuran felsefî adımları takibederken, diğer Avrupa ülkelerinde rastlanmayan eşsiz bir toplumsal dokuya sahip İngiltere'de ahlâkîliği estetik-olanın sınırlarına taşıyan ilk ayak izlerinin Shaftesbury'e (1671-1719) ait olduğunu görüyoruz. Orta-sınıf politikalarından bir dünyagörüşü çıkaran aristokrat bir

---

186 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s.34.

öncü olarak Shaftesbury'de birbiriyle bağdaşmaz iki entellektual tavrın tuhaf bir ittifakı ile karşılaşmaktayız: neo-Platonism ile empirism ittifakı. Bu olgu, Shaftesbury'nin gelenekten moderne geçiş figürü olarak okunmasını mümkün kılar. Shaftesbury'nin iki çehreli yüzü, aynı zamanda o dönemde teori ile pratik arasında bilfiil açılmış bulunan yarığın da göstergesidir. Pratikte, Whig partisinin kurucusunun torunu olarak Shaftesbury, yurttaş özgürlüklerinin sıkı bir savunucusu ve bu anlamda da onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinin burjuva kamusal alanının uzsözlü bir sözcüsüdür. Fakat öte yandan, bir aristokrat olarak gelenek yoluyla aldığı teorik formasyon bakımından Shaftesbury, aynı zamanda dikkate değer bir gelenekçi ve burjuvaziye özgü 'fayda'ya ve 'öz-çıkar'a ateşli biçimde muhalif bir neo-Platonist'tir.[187] Bu yüzden, bu Janus yüzlü düşünürün *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (2d ed., 1714; *İnsanların, Âdetlerin, Kanaatlerin ve Zamanların Karakteristikleri)* adlı eserinde, neo-Platonist ögeler (örneğin entellektual bir iyi olarak güzel) ile empirist yönelimler (örneğin beğeni yetisinin nesnesi olarak güzel) aynı vurgu tonlamalarıyla yanyana birarada bulunur.[188]

Shaftesbury, tüm insanî varoluşumuzun ve yeterliklerimizin temelinde 'duyu'yu, daha doğrusu bir 'iç-duyu'yu görmektedir. Rousseau'nun başkalarıyla biraraya gelmeden önce kendi kendimizle dolayımsız doğal bir temasa geçmemizi sağlayan 'varoluş duygusu'na az çok benzer olan bu 'iç-duyu', Shaftesbury'de birden çok adla anılır. 'Harmoni duyusu', 'moral duyu', 'güzellik duyusu', 'beğeni yetisi', 'oran duyusu' ya da sadece 'duygu' gibi adlar, Shaftesbury'nin söyleminde genellikle insanın yaratılmış doğasına ait olan 'iç-duyu'nun çeşitlemelerine veya türevlerine işaret ederler.[189] Bu farklı adlarla işaret edilen yetiler, uygulandıkları deneyim koşullarına ilişkin olarak nüanslar içerseler de, insan doğasının temelindeki 'iç-duyu'nun türleri olmak bakımından bir ve aynıdırlar, özdeştirler. Bu duyusal yetilerin özdeşlikleri, onların nesnelerinin özdeşliğinden ileri gelir. Bir neo-Platonist olarak Shaftesbury'e göre, hakikat, güzellik ve iyilik nihaî olarak bir ve aynı şeydir: harmoniye sahip olan hakikîdir, hakikî olan güzeldir, hem hakikî hem de güzel olan hoş ve iyidir, hoş ve iyi olan orantılı-olandır, orantılı-olan moral-olandır, moral-olan harmoniye sahiptir... ve bu böyle döngüsel bir şekilde sürüp gider. Örneğin, beğeni yetisinin nesnesi güzel-

187 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 35.

188 bkz. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s. 46.

189 bkz. Arat, Necla, *Etik ve Estetik Değerler, Say Yayınları*, 2. baskı, 1987, s.146-9.

liktir ve moral duyunun nesnesi iyiliktir; fakat iyilik ve güzellik özdeş olduğuna göre, bu yetilerden her biri iki işlevde ve diğer yetilerin nesnelerinin de özdeşliği gözönüne alındığında ikiden çok işlevde bulunabilir. Beğeni yetisi iyi ile kötüyü, moral duyu güzel ile çirkini, güzellik duyusu doğru ile yanlışı, harmoni duyusu hepsini vbg. yargılayabilir. Sözgelimi, moral duyu, 'yaşama sanatındaki beğeni yetisi'[190] diye adlandırılabilir. Ya da insan davranışı hakkında pratik yargılar verileceği zaman beğeni moral olarak işgörür, fakat güzel şeyler hakkında pratik yargılar verileceği zaman beğeni estetik olarak işgörür; ve aynı şey 'moral duyu' ve tüm öteki yetiler için de geçerlidir. Belirsiz-anlamlılıklar bir karabasana dönüşmek üzeredir. Kuşkusuz Shaftesbury, henüz 'estetik' terimini kullanamayacak kadar erken bir dönemin filozofudur. Fakat bu terimi daha sonra kullanacak olan Kant estetik ile moral felsefe arasına ne kadar keskin bir ayrım çizgisi çekerse çeksin, Shaftesbury'deki bu tek bir yetinin en az ikili işlevinden kaynaklanan ve sözkonusu iki alanın birliğine ve özdeşliğine dayanan muammaları Kant'ın felsefî dehası bile çözmekte zorlanacak ve tam çözemeyecektir.[191]

Locke'un öğrencisi olan,[192a] Leibniz ve Diderot tarafından çok beğenilen,[b] Herder tarafından 'insanlık ustası' diye nitelenen,[c] Montesquieu tarafından dört büyük ozandan biri sayılan (diğer üçü Platon, Montaigne, Malebranche)[d] Aydınlanmacı Shaftesbury, bir yandan tüm değerlerin insanîleştirilmesi ve öznelleştirilmesi projesine sentimentalist cepheden katılıp destek verirken, Platon'un, Epiktetos'un, Marcus Aurelius'un, Plotinos'un eserlerinin ateşli bir okuyucusu olan[e] neo-Platonist Shaftesbury de, öte yandan, bu düşünürlerin öğretilerini ve temalarını ait oldukları bağlamdan koparıp kendi bağlamına uyarlayarak belli bir 'manipulasyon'a uğrattığı geleneği hakîm sınıfın son derece güçlü bireyciliğini törpülemek maksadıyla yüksek sesle hatırlatıyordu. Aslında Shaftesbury'de gelenek, son tahlilde, 'fayda' ve 'öz-çıkar'a dayalı bireyciliğiyle kendi varoluşunu derinden derine kemiren burjuva sınıfının hizmetine koşulmuştu. Burjuva kamusal alanının çatışkılı doğasının içerdiği darkafalı bencil çıkarların Hobbes'un ve Locke'un[193] entellektual düzlemde ifade ettikleri insan doğasına zorunlu

---

190 akt. Arat, N., *a.g.e.*, s.126.

191 bkz. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s. 46.

192 Shaftesbury hakkındaki bu bilgiler ve nitelemeler Necla Arat'ın yukarıda adı geçen eserinden alındı. Sırasıyla: **a.** s.108; **b.** s.111; **c.** s.112; **d.** s.112; **e.** s.109.

193 Örneğin, Locke ve onun ardıllarının geliştirdikleri insan kavrayışı bütünüyle *tabula rasa* 'nın darkafalı bireyciliğine o kadar bağımlıydı ki, bu kavrayışa göre, hiçbir ahlâkî kod tanımaksızın annesinin şeker kutusundan şeker çalarken yakalanan çocuk, babasının aşkettiği tokattan sonra, yalnızca tokadın birincil ve

olarak ait alâmet-i fârikalar sayılması, Shaftesbury'e fazlasıyla yıkıcı görünmüştür. Böyle bir toplumun piyasanın pratiklerinde her geçen gün kendi kendini tehdit ve tahrib ettiğinin ve üstelik bu tahribkârlığın, Hobbes'ta 'insan doğası' ve Locke'ta 'insan zihni' gibi kavramların kalkanı arkasında, bizzat bu şöhretli filozofların teorileri tarafından da himaye edilip meşrulaştırıldığının farkına varan Shaftesbury, toplumsal birlikteliği sağlamca dayayabileceği payandalar arar. Eagleton'ın deyişiyle 'Hobbesçu dükkânsahiplerinden oluşan bir ulus karşısında dehşete kapılan'[194] Shaftesbury, neo-Platonist gelenekten miras aldığı 'iyi' bir insan doğası lehine sesini yükseltir. Burjuva pratiklerini oldukları şekliyle teoriye aktarıp 'kötü' bir insan doğası tanımı yapmış olan Hobbes'a karşı Shaftesbury, ironik bir üslûp içerisinde şöyle seslenmektedir:

> *Zehirli* oldukları düşünülen kuralları duyunca hemen korku ve üzüntüye kapılırsak en iyi *panzehir* olan aklın o alışılmış ve kolay olan bölümünü kullanamayız. Hayır, Hobbes'a şakacı bir ruhla yaklaşalım. Görüşlerini bize aktarmasının ne denli dostça olduğunu ve bunu yapmakla bize görünmeye çalıştığı gibi yabanıl bir kurt olmadığı konusunda en güvenilir göstergeyi sunmuş olduğunu ona söyleyelim. O ya da okulundan biri, doğal inanç ve hukuk olmadığı, tek başına gücün hakkı kurduğu, ya da ortak iyiliğe yönelen doğal eğilimlere sahip olmadığımız konusunda bizi kandırmaya çalışırsa ona şöyle diyelim: Efendim, bize açıklamak alçakgönüllülüğünü gösterdiğiniz felsefe, çok olağanüstü bir felsefe... Bize verdiğiniz bilgiler için size gönül borcumuz var. Ama, bizim uğrumuza bu çaba niye? *Biz sizin* neyiniz oluyorduk?... Acaba, *doğal sevgi* diye bir şey var mı? Eğer yoksa, tüm bu sıkıntılar, bizim adımıza zahmete katlanmak niçin? Bizi yanılgıdan kurtarmanın size ne gibi bir yararı var? Ona ne kadar çok kişi kapılırsa o kadar iyi... Bizi aldatmamak ve yalnız kişisel çıkarın sizi yönettiğini bilmemizi sağlamak, doğrudan doğruya sizin çıkarınıza karşı... Bizi kendi kendimize ve... huysuzluğumuzu giderip yumuşatan ve bizi koyun gibi yapan o ilginç sanata bırakın. *Doğa*dan hepimizin *kurt* olduğumuzu bilmemiz uygun değildir. Kendisinin böyle olduğunu gerçekten kavramış olan birinin böylesine bir buluşu bildirmek üzere sıkıntılara katlanması olanağı var mıdır?[195]

---

ikincil niteliklerini tasarım olarak zihnine kaydediyordu (ve belki de en fazlasından bir de büyüdüğünde şekerleme sanayiinde ne gibi büyük girişimler gerçekleştirebileceğini tahayyül ediyordu). Kant, bu çocuğun zihninin boş olmadığını, kurallar, kavramlar, kategoriler, maksimler, standardlar deposu (her ne kadar yoksul bir depo ise de, her zenginliğin kaynağıydı bu) olduğunu ortaya çıkardıysa da, şeker çalmak ile tokat yemek arasında ne tür bir nedensellik kurulabileceği konusunda pek sessiz kaldı (Bu, çocuğu cinnete sürükleyebilir ve galiba sürükledi de.).

194 Eagleton, T., *a.g.e.*, s.35.

195 akt. Arat, N., *a.g.e.*, s.123-4. bd.

Burada Shaftesbury, adeta 'Kral çıplak!' diye bağıran çocuğun naiv edasıyla kendi toplumunda hüküm süren gözle görülür bireyciliği ele vermek için her yerde '*homo homini lupus!*' diye haykıran Hobbes'u aristokratlara yakışır ideolojik bir terbiyeye davet etmektedir. Nasıl ki kral çıplak olsa bile ona bu şekilde hitabetmemek bir çocuğun yoksun olduğu ideolojik terbiyeyi gerektiriyorsa, aynı şekilde onsekizinci yüzyıl İngiliz toplumu birbirinin kurdu olan bireylerden oluşsa bile, neo-Platonist bir ideolojik terbiye bunun yüksek sesle telaffuzunun yasaklanmasını gerektirir. Ne var ki, böyle bir terbiyenin icablarına son derece duyarlı olan Shaftesbury, daha zarif ironik üslûbu içerisinde Hobbes'tan talebettiği sükûneti kendi ideolojik konumunun ifşaatına dönüştürme tuzağına yakalanır: Evet gerçekten öyle olsa bile, '*Doğa* dan hepimizin *kurt* olduğumuzu bilmemiz uygun değildir.' Böyle bakıldığında, Shaftesbury, Hobbes'un ifşa ettiği hakikati maskeleme, mistifiye etme ve yaldızlı bir söylem tabakası altına gizleme göreviyle karşı karşıya kalır, çünkü bu hakikatin bilinçli bir şekilde farkına varmaksızın onu pratikte zaten bilfiil cisimleştiren sivil toplumun bireyleri, biraradalıkları için yardım bekledikleri 'teori' tarafından da kışkırtılırlarsa, büsbütün toplum-dışı ve yıkıcı hale gelebilirler ve çıplak doğa durumuna geri dönebilirler. 'Evet ama,' diye yanıt verebilirdi Hobbes ya da bir Hobbesçu aynı ironik üslûp içerisinde 'etrafınıza bakın Kont Shaftesbury, etrafınıza bakın!'

Aslında böyle bir ironik yanıta bile gerek duyulmayabilir, çünkü Shaftesbury etrafına iyice bakmış, Hobbes'un gördüklerini görmüş, fakat toplumsallığı temelden çökerten etkilerinden dolayı bunları alenen telaffuz etmeyi reddetmiş bir Hobbesçu gibi durmaktadır. Hobbes ile Shaftesbury hemen hemen aynı dönemlerde ve aynı toplum içerisinde yaşayan iki filozof olarak birbirlerine taban tabana zıt 'insan doğası' kavramlaştırmalarına varıyorlarsa, bunun sebebi safdilce bir hakikatperestlikten ziyade stratejik olsa gerektir. Aynı toplumsal koşullardan hareket eden Hobbes, bu toplumda baskın olan bireyi ve bireyler-arası ilişkileri 'kötü' bir insan doğası 'kurgu'suyla (*fiction)* kavramlaştırıp, insanlara toplumsal birliktelliklerinin değerini bilmelerini, birbirleriyle doğal ilişkilerini yöneten savaş durumundan mümkün olduğunca uzak durmalarını, sunî bir durum da olsa politik devletin çatısı altında uysal, yumuşakbaşlı, itaatkâr ve tek kelimeyle 'iyi' olmalarını, yani birer Shaftesburyci olmalarını öğütlerken; karşısındaki toplumda aynı Hobbesçu bireyleri bulan Shaftesbury de, 'iyi' bir insan doğası 'kurgu'suna yaslanıp, insanlara onların mevcut ilişki biçimlerinin bir yanılsama olduğunu, eğer 'iyi' doğalarının taleplerine gerektiği gibi kulak kabartırlarsa mevcut çatışmalarından vazgeçebileceklerini, sağlam bir

toplumsal birliktelik tesis edebileceklerini, böyle çatışma içermeyen toplumsal bir birliktelik için tek koşulun herkeste doğuştan varolan 'moral duyu' yetisini çalışır hale getirmek olduğunu, bu yeti körleştiğinde ise içerisine hapsolacakları tek imkânın Hobbesçu bireyler olarak savaş durumuna dönmek olacağını hatırlatır. Bu iki filozof, teorik söylem stratejileri bakımından hasım oldukları kadar, ait oldukları ve paylaştıkları pratik toplumsal koşullar bakımından hısımdırlar da. Ve her iki teorinin de muhatabı olan birey, tıpkı Baumgarten'ın, Boileau'nun, Bouhours'un, Batteux'nun, Dubos'nun ve Rousseau'nun teorilerinin muhatapları gibi, yükselen burjuva sınıfının sivil toplum pratikleri içerisinde şekillenen modern müteşebbis bireyidir. O kadar ki, şöyle bir genelleme yapmamıza izin verilirse, bütün modern felsefe bu figür temelinde yükselmekte, bu figürü aklamaya çalışmakta, bu figür için bir dünya yaratmayı amaçlamaktadır, üstelik tüm bu devasa entellektual yapılar ve çabalar bu figürün hiç de umurunda olmadığı halde; umurunda olmadığı içindir ki, bu figürün her gün bir başka kılığa giren, narrativ bir bütünsellikten yoksun karakterine ait içsel çatışkılar, modern felsefe içerisinde durmadan artan karşıtlıklar yaratmaktadır.[196]

Hobbes, geometrik tarzda akılyürüten ve kendi öncüllerinden hareketle son derece tutarlı bir biçimde monarşiye dayalı bir politik devlet aygıtını zorunlu olarak çıkarsayan katı bir akılcıdır; Shaftesbury ise, tutarlı olmaktan ziyade dağınık, fakat zarif ve uzsözlü (*eloquent*) bir üslûpta yazan, tüm politik ve ahlâksal davranışı duyarlığın ve duyguların akılsırermez derinliklerinde temellendiren bir humanist ve sentimentalisttir. Bu bakımdan, onlar arasındaki karşıtlık hakkında söylenebilecek olanlar, klasisism-sentimentalism karşıtlığına ayrılan bölümde zaten az çok söylenmiştir. Fakat burada söylenmesi gereken şu ki, gerek toplumsal pratikte gerekse entellektual düzlemde baskın olarak takibedilecek ve bir iz bırakacak olan filozof, Hobbes'tan ziyade Shaftesbury'dir. Shaftesbury'nin kendisinden sonraki İngiliz felsefesini özellikle Hutcheson ve Hume yoluyla derin bir şekilde etkilemiş olması, onun sentimentalisminin toplumsal pratiğin koşullarıyla gitgide daha çok örtüştüğünün ve çağın ruhuna daha uygun düştüğünün bir göstergesi olarak okunabilir. O halde bu felsefenin topluma biçtiği entellektual kıyafet nedir ve bu kıyafetin tıpatıp uyduğu toplumsal beden nasıl görünmektedir? Bu sorunun yanıtlanması, modern toplum içe-

---

196 Karl Marx bile, *Manifesto*'da, sırf feodal iktidara karşı yürüttüğü devrimci ve özgürlükçü mücadeleden dolayı bu figüre övgüler düzüyordu. bkz. Marx, K.&Engels, F., *Komünist Manifesto*, çev. Süleyman Arslan, Bilim ve Sosyalism Yayınları, Mart 1976, özellikle 28-42.

risinde estetiğe (ve genelde felsefeye) biçilen ve estetiğin (ve genelde felsefenin) modern topluma biçtiği kaderi de bir ölçüde günışığına çıkaracaktır.

Genel olarak Shaftesbury'nin felsefesi, bizzat kendisi tarafından bu şekilde adlandırılmamışsa da, Gadamer'in adlandırdığı şekliyle 'tam bir estetik metafizik' görünümü arzetmektedir.[197] Shaftesbury'nin estetik metafiziğinin temelinde, yukarıda değindiğimiz gibi, 'iyi' bir insan doğası kavramlaştırması ve bu doğayı ne ise o kılan insanî bir yeti olarak 'moral duyu' kavramı bulunmaktadır. Yine belirttiğimiz gibi, 'moral duyu', Shaftesbury'de insanî yetilerin çok-işlevliliğinden dolayı, yalnızca moraliteyi değil, insanın entellektual, toplumsal, politik veya estetik etkinliklerini de yönlendiren bir yetidir. Bununla birlikte, 'moral duyu' yalnızca bir 'yeti' olmakla kalmaz, aynı zamanda hem entellektual hem de toplumsal ve pratik bir duygudaşlık (*sympathy*) erdemidir de. Moral duyu, demektedir Shaftesbury Kontu, 'adaletsizlik ya da haksızlık karşısında duyulan gerçek bir antipati veya nefret[ten] ve kendisi adına ve doğal güzelliği ve değerinden ötürü eşitliğe ve hakka yönelik gerçek bir duygulanım veya sevgi'den oluşur.[197] 'Biçimlerin doğal bir güzelliği vardır da,' diye akılyürütmektedir Shaftesbury,

> doğal olarak eylemlerin bir güzelliği yok mudur? Göz biçimlere, kulak seslere açılır açılmaz, güzel sonuçlar ve zerafet ve harmoni hemen o anda bilinir ve tanınır. [Aynı şekilde] Eylemlerimiz görünür görünmez, insanî duygulanımlar ve tutkular seçilir seçilmez, bir iç göz [moral duyu], çarpık, ayıp, sevimsiz veya rezil olandan ayrı olarak dürüst ve yakışık-alır, canayakın ve hayranlık-uyandırıcı olanı hemen o anda farketmez ve görmez mi?[198]

Shaftesbury'e göre, ahlâkî yargılamanın nesneleri, estetik beğeninin nesneleri kadar çekici ve iticidir; buna göre, *ethik* olarak eylemek, *estetik* olarak eylemektir —'Ethik ve Estetik birdir'(!). Fakat Shaftesbury, bunun götüreceği tam da reddetmek istediği öznelci sonuçları farketmiş olsa gerektir ki, böyle bir ahlâkî öznelcilikten kaçınmak için doğal, mutlak, nesnel bir ahlâk yasasının varlığına inanır. Ona göre, dolayımsız duygu ahlâkî davranış için zorunlu olsa bile, yeterli koşul değildir. Duygu, eğer ahlâkî davranışa yön verecekse, mutlaka doğal yasayı takibetmelidir. Buna paralel olarak, Shaftesbury, burjuva kamusal alanının öznelci davranış modellerinin aşırılığını dizginlemek maksadıyla, 'iyi'nin sadece hoşumuza giden şey

---

197 Gadamer, H.G., *Truth and Method*, s. 24.

197 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 34.

198 akt. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s. 47. Köşeli parantezler bana ait.

olduğu şeklindeki hazcı görüşü de reddeder.[199] Bunlar, onsekizinci yüzyıl İngiliz toplumunun her yanına yayılan etkili bir öznelciliğin, bir geçiş figürü olarak Shaftesbury tarafından, artık bu toplum içerisinde pek de işlerliği kalmamış geleneksel bağlamından kopuk bir parça olan Stoik türde bir 'doğa yasası'yla dengelenmek istendiğinin göstergeleridir. Ne var ki bu 'doğa yasası', ne mevcut toplumun pratiklerinde dışsal olarak görünmekte ne de bu pratiklerden içsel olarak çıkmaktadır. O halde bu yasa, tüm insanî pratiğe önce gelen ve kendisine tüm insanî pratiğin riayet etmesi gereken doğuştan bir insanî 'yeti'nin içerisine önceden kodlanmış olmalıdır. Bu yeti, görmüş olduğumuz gibi, 'moral duyu'dur ve tam da Shaftesbury'nin kaçınmak istediği bir hareket noktası olarak 'özne'ye aittir. Öznel moral duyu, mevcut tüm toplumsal pratiklerden dışlanmış olan mutlak bir ahlâk yasasına neden riayet etsin ki? Diğer yandan mutlak ahlâk yasası, tüm pratiklerinde mutlak özgürlüğünü îlan eden özneyi bağlama imkânını hangi zeminde bulsun ki? Tekrar başladığımız yere, kendisinden kaçınılmak istenen ahlâkî öznelciliğe geri dönüyoruz. Bu yüzden, Shaftesbury'nin düşüncesinde, ahlâkî davranışa yön veren ilkenin öznel, dolayımsız bir şekilde yargılayan 'moral duyu' mu olduğu yoksa nesnel, mutlak ve duyguyu dolayımlayan doğal 'moral yasa' ve bu yasaya bağlı bir tür pratik akılyürütme mi olduğu karar-verilemez ve belirsiz-anlamlı kalır. Kesin olan şu ki, Shaftesbury'de ahlâkî öznelcilik ile ahlâkî mutlakçılık, çözülemez bir şekilde birbirine dolanmıştır: Özne Yasa'dır ve Yasa Özne'dir.

Öznelciliği reddetse ve 'ahlâk yasası'na başvursa bile, Shaftesbury için her ahlâkî eylem, duygulanımların dolayımından geçmelidir ve duygulanımlar tarafından dolayımlanmamış olan her şey basitçe ahlâk-dışıdır. Güzellik ve iyilik bir ve aynı olduğuna göre, iyi bir eylem uyandırdığı güzel, hoş ve çekici duygulanımdan —ve kötü bir eylem de uyandırdığı çirkin, nahoş ve itici duygulanımlardan— tanınacaktır. Moral olarak erdemli bir birey, hem iyi olanı güzelliğinden tanıyan güzel-olana duyarlı bir sanatçıdır hem de estetik çekiciliğinden tanınabilecek bir zerafete ve simetriye sahibolan bir sanat eseridir. 'Çünkü' diye yazmaktadır Shaftesbury,

> yeryüzünde, güzel, orantılı ve yakışan bir eylemden daha lâtif bir spekulasyon konusu, bundan daha uygun bir manzara veya seyir var mıdır?[200]

İçerdiği tüm karşıtlık ve çatışmalarıyla ahlâkî ve politik toplum, güzellik ve hoşlanma duygulanımları uyandıran bir estetik seyir nesnesine dönüştürülmüş; ethik ve politika estetik kılınmış; duyulur güzellik erde-

---

199 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 34-5.

200 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 35.

min ölçütü haline getirilmiştir.[201] Ethik'in, politikanın ve estetik'in çözülmez bir biçimde derinden birbirine dolanmışlığına tam hakkını verircesine, Shaftesbury, güzelliği sevmenin ve güzelliğe hayran olmanın 'toplumsal duygulanıma yararlı ve bizzat toplum içerisindeki düzene ve güzelliğe duyulan sevgiden başka bir şey olmayan erdeme son derece yardımcı'[202] olduğunu îlan eder.[203]

---

201 Onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinde, toplumsal hayatı teorik düzeyde estetize-etmeye çabalayan tek filozof Shaftesbury değildir elbette. Örneğin mülkiyetçi bireyciliğin peşinden seğirttiği öz-çıkar ve bireysel faydanın, toplumun 'genel iyi'sinin olmazsa olmaz koşulları olduğu düşüncesinin sözcülüğünü üstlenmesi bakımından Shaftesbury'e ters düşen Adam Smith de, toplumu estetik bir kılık içerisinde tasvir eder; fakat bu kez Shaftesbury gibi mevcut topluma geleneksel ve aristokrat değerleri şırıngalamak adına değil, bizzat mevcut toplumun, yani Hobbesçu toplumun kendiliğinden işleyen fiilî olgusallığında keşfedilmesi gereken değerlerin tinsel zenginliği adına. Bu rakîp moral filozofların toplumu tasvir ederken görüşbirliği içerisinde estetik bir manzara çizmeye yatkın olmaları manidardır. Shaftesbury'den çok Mandeville'i takibeden Adam Smith, *Theory of Moral Sentiments* (*Ahlâkî Duygular Teorisi*) adlı eserinde şöyle bir toplum betimlemektedir:

> İnsanî toplum, biz onu belli bir soyut ve felsefî ışık altında seyrettiğimizde, düzenli ve harmonik hareketleri binlerce hoş etki üreten büyük, kocaman bir makine gibi görünür. İnsanî sanatın üretimi olan başka herhangi bir güzel ve soylu makinede olduğu gibi, insanî toplumun hareketlerini daha yumuşatıp kolaylaştırmaya yönelik her şey, bu etkiden bir güzellik çıkarır ve tersine bu hareketleri engellemeye yönelik her şey bu açıdan hoşlanmama duygusu uyandırır: bu nedenle, adeta toplumun çarklarının ince cilası olan erdem, zorunlulukla hoşlanma uyandırır; buna karşılık bu çarkların birbirine sürtünüp gıcırtılar çıkarmasına ve bozulmasına yol açan kirli pasa benzeyen erdemsizlik de, zorunlulukla tiksinti verir. (akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 37.)

İster Shaftesbury tarzında ister Smith tarzında olsun, özelde onsekizinci yüzyıl İngiliz toplumu, genelde ise modern toplum ve buna bağlı olarak da modern ethik ve politika, bütünüyle estetik kılınmış görünmektedir. Bugün 'imaj'ın üstünlüklerini saya saya bitiremeyen ve özel toplumu güzel toplum îlan eden liberal para-intellektuallerin dillere düşmüş söyleminde tüm bu filozofların bir payı var mıdır dersiniz?

202 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s.3 5.

203 Yirminci yüzyılda Futuristlerin 'Savaş güzeldir' diye başlayan manifestolarında açığa çıktığı gibi, politik-olanı estetik bir seyir nesnesi kılan böyle bir görüşün nerelere kadar gidebileceğini, Walter Benjamin, "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Eseri" başlıklı yazısında açıkça göstermiştir. Bu görüş, diye yazıyordu Benjamin,

> kesinlikle "*l'art pour l'art*"ın eksiksiz bütünlenişidir. Homeros'un zamanında Olympos'lu tanrılar için bir seyir nesnesi olan insanlık bugün kendisi için bir seyir nesnesidir. İnsanlığın kendine yabancılaşması, öyle bir dereceye

Ahlâkı ve politikayı estetik-kılmanın yanısıra, Shaftesbury, bilgiyi ve hakikati de duygular ve sezgiler ile bağıntılar. 'Bu ihmal edilmiş Platoncu için' diye yazmaktadır Eagleton,

> hakikat, dünyanın iç tasarısının sanatsal bir kavranışıdır: bir şeyi anlamak, onun bütün içerisindeki oranlı yerini kavramaktır ve bu yüzden de böyle bir anlama, hem bilgi verici hem de estetiktir. Bilgi, Doğa'nın dinamik formlarını açığa vuran yaratıcı bir sezgidir ve bilgide hoşlanmadan ayırılamaz bir şevk ve taşkınlık vardır.[204]

Shaftesbury'e göre, Doğa, yaratıcısı Tanrı olan en yüksek sanat eseridir ve Doğa'nın bilgisi, onun yaratıcısının ve bu yaratıcının yüceliğinin bilgisidir; bu tür bir bilgi, Yaratıcı'nın yüce ve ilgiden / çıkardan bağımsız (*disinterested*) bakışını paylaşan bir kavrayışı öngerektirir. Shaftesbury'nin bu teolojik bilgi ve hakikat anlayışında daha sonra Kantçı estetikte rastlayacağımız en karakteristik kavramların embrionik çekirdekleri içerilmiştir: Yaratıcı Tanrı, sanatsal dehaya; Doğa, estetik sanat eserine; yücelik, 'yücenin analitiği'ne ve ilgiden ve çıkardan bağımsızlık (*disinterestedness*), beğeni yargısının saf seyirsel niteliğine doğru açılım kazanır. Tıpkı deha ve sanat eseri gibi, Yaratıcı Tanrı ve yaratılmış Doğa da, özerktir, kendinden-amaçlıdır ve kendini-belirleyicidir.[205]

Yücelik, Shaftesbury'de Tanrı'ya özgü bir nitelik olmak bakımından güzelliğin *transcendent* bir uyarlanışıdır; aslında, onsekizinci yüzyılın başlarında yazmakla birlikte henüz estetik diye bir kavramı tanımayan Shaftesbury daha bu ilk dönemlerde güzel ile yüce arasında bir ayrımı çıtlatmış olsa da, onun felsefesinde bu ayrım pek işlenmemiş ve premature bir kılıkta görünür. McCormick'e göre, Shaftesbury'de 'yüce', daha ziyade 'güzel' diye

---

varmıştır ki, o, kendi yıkımını, ilk elden bir estetik hoşlanma olarak deneyimleyebilir. Bu faşizmin estetikleştirdiği politikanın durumudur. Komunism ise buna sanatı politikleştirerek karşılık verir. (Benjamin, Walter, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, sayı: 2 / 3, s.97).

Benjamin'in dikkat çektiği *fiat ars, pereat mundus* (*sanat olsun da isterse dünya batsın*) şiarının öncüleri, modern zamanların başlangıçlarında sesini yükselten, aktarmaya çalıştığımız işte bu filozoflarda aranmalıdır. Öte yandan, bugünkü iletişim teknolojilerinin insanlığa kendi kendisini *ne şekilde* seyrettirdiğini hayal bile edemeyecek olan ve dolayısıyla teknolojik reproduksiyonu ezilenlerin politik mücadelesinde bir kazanım olarak gören Benjamin'in 'sanatı politikleştirme' önerisi, burada üzerinde duramayacağımız sebeplerden dolayı 'politikanın estetikleştirilmesi' girişimiyle aynı kapıya çıkar.

204 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 35.

205 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 35.

adlandırılan cins kavramı altına düşen bir tür kavramı olarak yorumlanır. Kuşkusuz bu ayrım, sonradan Kant'ın estetik yargı analizini 'güzelin analitiği' ve 'yücenin analitiği' başlıkları altında bölmesini yönlendirecek ve orada mükemmel bir belirginlik kazanacaktır. Yine Shaftesbury'nin teolojik epistemolojisinde ilk kez telaffuz ve takdim edilen bir diğer karakteristik kavram 'ilgiden / çıkardan bağımsızlık'tır. Özellikle Kant'ın katkılarıyla estetik beğeninin tekeline maledilecek bu kavramın Shaftesbury'nin felsefesinde yalnızca güzelin estetik seyriyle değil, bilişsel kavrayışla ve moral davranışla da derinden ilişkisi vardır. Aslında Kant'ın alanlar arasına çektiği kalın duvarlara rağmen, bu ilgiden-bağımsızlık kavramının izi, onun teorik bilgi ve pratik eylem açıklamalarında da sürülebilir. En azından bu açıdan, Kant'ın felsefî sisteminin üzerinde Shaftesbury'nin hayaletimsi gölgesi yüzmektedir denebilir. Shaftesbury'nin 'ilgiden / çıkardan bağımsızlık' kavramı, bilgide hakikatin bir koşulu olarak yansız *(neutral)* bir kavrayış, moral davranışta erdemin bir koşulu olarak bencil çıkarlardan arınmış bir motivasyon ve duy(g)usallık alanında güzelliğin bir koşulu olarak sahibolma ve tüketme arzularından arınmış saf bir seyir arasında paralellikler kurar. Bu paralellikler, kuşkusuz, Shaftesbury'nin farklı yetiler, farklı nesneler ve farklı kavrayış biçimleri arasında kurduğu temel benzerlikten çıkarlar. Yine de insanî açıdan farklılaşan şeylerin temel benzerliğinin orijini, yaratıcı Tanrı'nın yaratılmış Doğa ile tek ilişki tarzı olan yüce, özerk, özdeşleyici ve ilgiden / çıkardan bağımsız seyridir.[206]

Bu kavramların ışığı altında Shaftesbury'nin felsefesi, ya estetik kılınmış bir teolojidir ya da teolojik kökenli bir estetiktir —bu, aslında aydınlanmış zihnin tikellere ilişkin özgürleştirici ve özerkleştirici bir söylem olarak kavramak istediği Estetik'in, en azından temel kavramlarının orijini bakımından teoloji ile ne denli sarmaşdolaş olduğunun göstergesidir. Shaftesbury'de adı koyulmamış kılığı içerisinde Estetik, teolojinin doğallaştırılmış, toplumsallaştırılmış ve politize kılınmış bir uyarlanışıdır; 'doğal' olduğu kadar 'ethik' ve 'politik' bir teolojidir. Buna göre, estetik-olan da, hem bağıntılı olduğu kavramlar bakımından hem de skolastisismin 'zorunluluk'u ile liberalismin 'özgürlük'ünü harmanlaması bakımından, bizzat Kadîr-i Mutlak'ın yakışıkalır bir şekilde dünyevîleştirilmiş bir uyarlanışıdır. Bu yüzden, müteşebbis bireyin salt keyfî serbestiyetçiliği *(libertinism)*, modeli Tanrı'da olan yasaya dayalı bir özgürlük adına, yasasız bir yasalılık adına veya tam da dolaysız olarak özgürleşme doğuran bir

206 bkz. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s. 48-9.

kısıtlama adına reddedilmelidir. Çünkü Shaftesbury'e göre hem genel olarak toplumsal dünyada hem de özel olarak sanat eserinde,

> hakikaten çetin, katı ve düzenli, kendini-kısıtlayıcı karakter... özgür, rahat, endişesiz ve gözüpek [karakterle] uyuşur (onunla savaşmaz ya da onun işine engel olmaz).[207]

Eagleton'a göre, Shaftesbury, burjuva toplumuna, bu toplumun politik ve ekonomik pratiğinden çıkmayan bir birlik ilkesi kazandırmayı amaçlamaktadır. O, burjuva toplumunu irşad edecek bu birlik ilkesini, kendi aristokrat kaynaklarından kalkarak neo-Platonist bir teolojiden devşirir. Bunu yapmakla, Shaftesbury'nin felsefesi, eski okulun mutlak yasasıyla yeni okulun öznel özgürlüğünü birleştirir; ilkini duyusallaştırırken, ikincisini tinselleştirir.[208]

Fakat bu tarz bir birleştirme, mevcut kültürün kavramlaştırılamazlığını îma etmekle, modern toplum ile modern felsefe arasında gitgide daha fazla açılacak olan uçurum hakkında da bir fikir verir. Bir yandan, kendi toplumsal *ethos*'undan kavramsal bir birlik ilkesi çıkartamayan modern felsefe, Shaftesbury'nin hayal bile edemeyeceği ölçüde toplumsal olarak işlevsizleşir; öte yandan, modern toplumun bireyleri, gündelik pratiklerinin ve çıkar çatışmalarının keşmekeşi içerisinde, gözlerine takılan empirismin gözlükleriyle dünyaya baktıklarından burunlarının ötesini görme gücünden mahrum kalmış hale gelirler. Modern toplumun '*clergy*'si, bizzat aynı orta-sınıf pratiklerini paylaşan avukatlar ve gazeteciler gibi para-entellektuallerden oluşur. Felsefe toplumdan, toplum felsefeden; teori pratikten, pratik teoriden kopar. Felsefe, bizzat varlık sebebi olan akılsal hakikat iddiasından vazgeçmek gibi öldürücü bir bedel pahasına ancak, akademilerin ders müfredatlarında icra edilen meslekler arasında bir meslek olarak sığınak bulur. Felsefe, salt bir 'tercih' veya en fazlasından bir kanı meselesi haline gelir. Sözgelimi, Aristoteles'in *Nikomakhos'a Ethik* ile Iacocca'nın otobiografik *Milyarder Olma Sanatı* adını taşıyan kitapları kütüphane rafına yanyana konur. Bir kez felsefî teoriler kanılar haline geldi mi, Shaftesbury'nin 'moral duyu' ilkesi kadar, örneğin *Cartesian* ilk ilkeler veya Kantçı *a priori* hakikatler de felsefeden kovulur ve sadece çıkarımları incelemekle sınırladığı meslekî uzmanlığını bir (alt-)disiplin haline dönüştüren analitik felsefe sahneye çıkar. Sonuçta felsefeye düşen iş, MacIntyre'ın aktardığı şekliyle, en azından analitikçi olduklarının farkında olmaları ba-

---

207 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s.35.

208 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s.36.

kımından 'daha parlak' analitikçiler olan Richard Rorty'den ve David Lewis'ten alıntılanan şu iki pasajda özetlenir:

> Rorty, *Consequences of Pragmatism*: Felsefî yeterliğin *ideali*, mümkün sayıltıların bütün evrenini onların birbirleriyle tüm çıkarımsal bağıntıları içerisinde görmek ve böylelikle herhangi bir argumanı kurabilmek veya eleştirebilmektir. Lewis, *Philosophical Papers*: Felsefî teoriler, asla sonuca varıcı bir şekilde çürütülemezler.... Teori, çürütülmeden varlığını sürdürür, fakat bir bedel pahasına... 'Sezgilerimiz' sadece kanılardır; felsefi teorilerimiz de öyle... filozofa düşen makul görev, bu kanıları dengeye sokmaktır. Hepimizin ortak görevi ise, dengeye sokulan kanılardan hangilerinin sınavdan geçebileceğini bulup çıkartmaktır, fakat [bundan sonra] onlardan birine ya da diğerine bağlanmaya başlamak tek tek her birimize kalır... İyice işlenip geliştirilmiş teoriler menüsü bir kez önümüze geldi mi, felsefe bir kanı meselesi olur.[209]

Analitikçi filozoflar, Shaftesbury ve onun ardılları (Kant da dahil) gibi modern felsefenin öncülerinin, önlerindeki parçalanmış pratik karşısında meseleleri toplumsal ve tarihsel bağlamlarından soyutlanmış ilkelere bağlamalarını, bizzat bu ilkeleri ve onlara dayalı çıkarımları bir-hizaya-sokma istisnasıyla, aynen miras alıp sürdürmektedirler. Analitikçi filozofların bu eğilimini besleyen toplumsal koşulların ilk kez Shaftesbury'nin İngiltere'sinde boygöstermiş olması dikkat çekicidir. Felsefenin, özellikle İngiliz toplumunda ve empirist miras üzerinde analitikçilerin düşündüğü gibi salt meslekî bir tekniğe ve bir kanı meselesine dönüştürüldüğünü daha ondokuzuncu yüzyılın başında mükemmel bir şekilde farkeden Hegel, *Felsefî Bilimler Ansiklopedisi*'nde bu dönüşümün yol açtığı tuhaf sonuçları ironik bir dille aktarmaktadır. 19. yüzyılın başlarında İngiltere'de Newton'm en büyük filozof şöhretiyle tanındığını bildiren Hegel şöyle yazmaktadır:

> Ve bu ad [felsefe], [İngiltere'de] âlet imalatçılarının fiyat listelerine dek indirilmekte ve... barometre, termometre gibi tüm âletlere *felsefî âletler* denmektedir; hiç kuşkusuz, bir tahta, demir vb. bileşimine değil, ama yalnızca düşünceye felsefenin âleti denmeliydi. (Thomson tarafından yayınlanan bir derginin adı şudur: *Annals of Philosophy; or, Magazine of Chemistry, Mineralogy, Mechanics, Natural History, Agriculture, and the Arts*, Londra, 1813-20 [*Felsefe Yıllığı; ya da Kimya, Mineralogi, Mekanik, Doğa Tarihi, Tarım ve Sanatlar Dergisi*] —Burada felsefe terimi altında anlaşılan konuların ne türden oldukları kolaylıkla görülmektedir.— Bir İngiliz gazetesinde daha yeni yayınlanan kitapların ilanları arasında en son olarak şunu buldum: *The Art of Preserving the Hair on Philosophical Principles*, neatly printed in post 8., price 7 sh. [*Felsefî İlkelere dayalı Saç Koruma Sanatı*] —Saçın korunması için felsefî ilkelerden muhtemelen kimyasal, fizyolojik vb. ilkeler anlaşılmaktadır.) Almanya'da *Akılsal* Devlet Ekonomisi ya da Akla-dayalı Ulusal Ekonomi olarak bilinen ve özellikle yakın zamanların bilimi olan Politik Ekonomi de, İngiltere'de fel-

---

209 akt. Maclntyre, A., *After Virtue*, s. 267. İtalik ve köşeli parantez bana ait.

> sefe adını almaktadır. (Politik ekonominin genel ilkeleri ile bağıntılı olarak '*felsefî*' terimi İngiliz devlet adamlarının dudaklarından sık sık işitiliyor —üstelik kamu söylevlerinde bile. 2 Şubat 1825'te Avam Kamarası'nda, Brougham, sarayın sözlerine yanıt olarak konuşmasında şunları bildiriyordu: "Serbest ticaretin devlet adamına yaraşır ve *felsefî* ilkelerinin —çünkü bunlar hiç kuşkusuz felsefîdirler— kabulü üzerine, majesteleri bugün Kamara'yı kutlamışlardır." Ama bu dil yalnızca muhalefet üyelerine mahsus değildir. Yanında Devlet Bakanı Canning ve Ordu Muhasebecisi Gen. Sir Charles Long da bulunan Başbakan Lord Liverpool'un başkanlığı altında verilen Gemicilik Birliği'nin yıllık yemeğinde (aynı ay), sağlığına kalkan kadehlere yanıt olarak Canning diyordu ki: "Bir dönem yeni başladı; bu dönemde bakanlar *derin bir felsefe*nin sağlam maksimlerini bu ülkenin yönetiminde uygulama gücündeler." —İngiliz felsefesi ile Alman felsefesi arasındaki ayrımlar ne denli büyük olsalar da, başka yerlerde felsefe adı yalnızca küçük düşürücü bir san ya da nefret uyandırıcı bir sözcük olarak kullanılırken, onun İngiliz hükümetinin ağızlarında henüz onurlandırılmakta olduğunu görmek sevindiricidir.[210]

Ne var ki günümüzde, analitikçi filozofların, öncellerinin felsefî ilkelerini konudışı kılmalarına paralel olarak, modern toplumları yönetenler de, öncellerinin hemen her vesileyle kullandığı —ve Hegel'in 'onurlandırıcı' bulduğu— 'felsefe' lafını telaffuz etmekten vazgeçmişlerdir.

Kuşkusuz girişiminin bu tür sonuçlarını öngöremeyecek olan ve dolayısıyla düşünce akışı içerisinde bu tür sonuçlara kayıtsız kalan Shaftesbury, adeta serbest girişimcinin karakterine, maddî zenginlik hırsı tarafından güdük bırakıldığını hissettiği bir tinsel zenginlik aşılamaya çalışmaktadır. Bu bakımdan, kendisini bir humanist filozoflar geleneği içerisine dahil eden bir yönde, Shaftesbury, örneğin nükte (*wit)* ve *humour* kavramlarının toplumsal birliktelik kurucu pratik işlevlerini vurgular. Shaftesbury, insanlar arasında temel duygudaşlık formu olarak *sensus communis*'in veya 'moral duyu'nun altına yerleştirdiği nükte ve *humour* duygularında, *özel bir dil* konuşan dostların birlikteliğini sağlayan bir *iletişim imkânı* nın temellerini görür. Gadamer'in ifade ettiği şekliyle, Shaftesbury'e göre, humanistler, *sensus communis*'ten genel iyi'nin duyusunu, fakat aynı zamanda 'topluluk veya toplum sevgisini, doğal duygulanımı, insanî sevecenliği, yardımseverliği' anlıyorlardı. Dolayısıyla Shaftesbury'de nükte ve *humour* duygusu, bir şaka yapan ve yapılan şakayı anlayan bir insanın tutumu o insanın muhatabıyla derin birlikteliğinin farkındalığını öngerektirdiği için, doğuştan gelen *sensus communis*'e veya 'moral duyu'ya son derece önemli katkılarda bulunan pratik ve toplumsal bir işleve sahiptir. Fakat nükte ve

---

210 Hegel, G.W.F., *Hegel's Logic: Being Part One of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* (1830), trans. William Wallace, Oxford Clarendon Press, 1975, § 7, s. 11-2.

humour duygusu, Shaftesbury için, 'moral duyu' gibi tüm insanlarda ortak 'insan doğası'na ait *transcendent* bir ilke değildir ve yalnızca belli toplumsal statülere ve ayrıcalıklara sahip dostlar arasında bir iletişim tarzına yol açmakla sınırlanmıştır.[211] Çünkü dostlar arasında konuşulan *özel bir dil*den toplumsal bir birliktelik etrafında paylaşılan ortak bir iletişimin koşullarına nasıl geçilebileceğini görmek güçtür. Ama yine de Shaftesbury'nin en azından toplumsal olarak paylaşılan tinsel bir zenginliğin ve birliktelik duygusunun pratik temelleri olarak görmeyi arzu edeceği nükte ve *humour*, bu yüzden, modern kültürün gelişimi içerisinde *ya* romantiklerin 'ironi'sinde ve avant-garde sanatçıların *jargon*larında tam da toplumsal hayattan kopuşun bir göstergesi haline gelerek dejenere olacak *ya da* kapitalist örgütlenmelerin soğuk atmosferi ve ulus devletin baskıcı ve ciddî çehresi karşısında kamusal işlevini tamamen yitirecektir. 'Burjuvazi,' diye yazmaktadır Eagleton,

> zamanla, kendi endustriyel kariyerine, kurşunî, baskıcı 'İbranîlik'ine gömüldükçe, parlak yıllar geride kalmış, Schiller'in 'zerafet'inden, Burke'ün 'zevk'inden ya da Shaftesbury'nin nükte ve alay hazzından uzaklaşmış görünecektir.[212]

Hutcheson

Shaftesbury'den sonra, öğrencisi Francis Hutcheson (1694-1746), 'moral duyu' kavramını doğrudan miras almış ve geliştirmiştir. İskoç Aydınlanmasının en önemli figürü sayılan Hutcheson için de 'moral duyu', ahlâkî işlevinin yanısıra, birden fazla —estetik, bilişsel, politik vbg.— işlevde bulunan temeldeki 'iç duyu'ya verilen adlardan biridir. Hocası gibi Hutcheson'a göre de, iç duyu ve onun özelleşmeleri —'moral duyu', 'hoş tasarımlar', 'ortak duyu' veya '*sensus communis*', 'onur duyusu', 'güzellik duyusu'—, dış duyular kadar işlenmemiş 'insan doğası'na ait yetilerdir.[213] Hutcheson da, Shaftesbury gibi, erdemli eylemlerden 'güzel' diye ve erdemsiz eylemlerden 'çirkin' ya da 'biçimsiz' *(deformed)* diye sözeder ve moral duyunun, yargılarında beğeni ya da dış duyular kadar dolaysız ve süratli işgördüğünü ileri sürer. Hutcheson'a göre de, moral duyu, tüm diğer iç duyular gibi, ilgiden bağımsızdır;

---

211 bkz. Gadamer, H.G., *a.g.e.*, s. 24.

212 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 36.

213 bkz. Arat, N., *a.g.e.*, s. 105.

> yarardan ve çıkardan önce gelir ve onların temelidir.[214]

'Moral duyu,' diye yazmaktadır Hutcheson *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections*'ta (*Tutkuların ve Duygulanımların Doğası ve Yönlendirilmesi Üzerine Bir Deneme*),

> kendisiyle hem kendimizdeki hem de başkalarındaki erdem ya da erdemsizliği algıladığımız doğal yetilerden biridir.[215]

Shaftesbury'nin öğretilerini takibeden Hutcheson, tıpkı hocası gibi, sıradan kişilerin herhangi bir moral teori eğitimi almaksızın erdem ve erdemsizlik arasında ayrım yapabilme yeterliğinde olduklarını ileri sürüyor ve moral felsefenin odağının 17. yüzyıl yazarlarının entellektualisminden duygulara ve tutkulara yönelik yeni bir araştırma tarzına taşınması gerektiğine inanıyordu.[216] Bu bakımdan, hem Shaftesbury'nin hem de Hutcheson'ın moral teorileri, sentimentalismin sanat alanında ve Rousseau'nun politika alanında gerçekleştirdikleri teorik dönüşümlerle paralellikler taşımaktaydı —daha sonra Hume aracılığıyla Kant'a intikal edecek paralellikler.

Tüm bu içerimleriyle 'moral duyu' terimini Shaftesbury'den almış olmakla birlikte, Hutcheson, MacIntyre'ın ifade ettiği gibi, bu terime Shaftesbury'nin asla vermemiş olduğu kesin bir anlam verecekti.[217] Bu, 'moral duyu'nun Shaftesbury'deki belirsiz-anlamlılığının elimine edilmesi anlamına değil, tersine tam da belirsiz-anlamlılığı doğuran öznel dayanakların kesinleştirilmesi anlamına gelmektedir. Şunu demek istiyoruz ki, Shaftesbury'nin öznel 'moral duyu' ile mutlak 'ahlâk yasası' arasında neo-Platonist geleneğe ve 'Tanrı', 'doğa yasası', 'insan doğası' gibi teolojik dolayımlara başvuru yoluyla kurmaya çalıştığı denge, Hutcheson'da özneye dayalı 'moral duyu' epistemolojisi lehine bozulmaktadır. Yine bunu söylemek, Hutcheson'ın geleneksel ve teolojik konumlara ve 'Tanrı', 'doğa yasası', 'insan doğası' gibi fikirlere tamamen sırt çevirdiğini söylemek değildir; daha ziyade Shaftesbury'nin epistemolojik ve teolojik konumlar arasında yumuşatmaya ve uzlaştırmaya çalıştığı gerilimin ve çatışkının, Hutcheson'da artık fazlasıyla gözle görülür bir halde belirginleştiğini söylemektir. O halde bu söylenenleri daha iyi anlamak için, ilkin, Shaftesbury'nin neo-Pla-

---

214 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 37.

215 akt. Arat, N., *a.g.e.*, s. 105.

216 bkz. MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, University of Notre Dame Press, 1988, s. 268.

217 bkz. MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, s. 268.

tonist ve teolojik konumlarıyla çatışkıyı gitgide tırmandıran Hutcheson'ın moral epistemolojisine kısaca bir gözatalım.

Hutcheson'a göre, 'moral duyu' —ve aslında tüm öteki iç duyular—, tıpkı beş 'dış duyu'nun işgördüğü gibi işgörür. Hutcheson'ın genelde 'duyu'dan anladığı şey, anlamayetisinin iradeden bağımsız olarak ideler alma, haz ve acı algılarına sahibolma yeterliğidir. Buna göre, örneğin görme duyusu, gözler açık olarak belli bir görüş mesafesi içerisinde baktığı nesnenin görsel bir izlenimini iradeden ve daha da önemlisi herhangi bir akılyürütme sürecinden bağımsız olarak zorunlulukla ve kesinlikle alır. Aynı şekilde, Hutcheson, 'moral duyu'nun gözüyle baktığımızda, hayırseverlik gibi erdemli bir davranışın bizde bir hoşlanma duygulanımı ve yalan söyleme ve hırsızlık gibi erdemsiz eylemlerin de hoşlanmama duygulanımı uyandırmamasının imkânsız olduğunu düşünmektedir;[218] öyle ki, Shaftesbury'nin tutkulara ve duygulanımlara moral yargılamada biçtiği baskın role uygun olarak, Hutcheson, bu tutkular ve duygulanımlar ne kadar süratli, şiddetli ve *aşırı* olursa, moral yargının o kadar kesin, zorunlu ve âdil olduğunu ileri sürmektedir. Yine örneğin kendimizde Tanrı sevgisi veya hayırseverlik gibi duygulanımlar ne kadar kuvvetli ve aşırıysa, biz o kadar ahlâklı ve erdemli oluruz; veya bizde hoşnutsuzluk uyandıran kişiler duygularımızda ne kadar şiddetli ve aşırı bir izlenim bırakıyorlarsa, o kadar ahlâksız ve erdemsiz olurlar.[219] Böylece, moral eylem ve yargı, dolayımsız ve teorik ya da pratik akılyürütmeden bağımsız ölçütler olarak duygulanımların kendiliğindenliğine tâbi kılınmıştır.

Buraya kadar Shaftesbury'nin öğretileriyle belli bir uyum içerisinde olan Hutcheson'ın moral epistemolojisinde, bu noktadan itibaren yeni boyutlar ortaya çıkar. Bu boyutlar şunlardır: *İlkin*, Hutcheson'a göre, 'moral duyu', Shaftesbury'deki iyi bir insan doğasına duyulan safdilce inançta olduğu gibi, bütünüyle 'diğerkâm' *(altruist)* amaçların hizmetine koşulmamıştı. O, adeta Hobbesçu birey ile Shaftesburyci birey arasında bir uzlaştırma sağlayacak bir şekilde, insan doğasında iki temel içgüdüsel eğilim bulunduğunu ileri sürüyordu: ben-sevgisi *(self-love)* ve diğerkâm hayırseverlik *(altruistic benevolence)*. Hutcheson tarafından 'vicdan' diye de adlandırılan 'moral duyu', bu iki içgüdüsel eğilim birbiriyle çatıştığında, onları uzlaştıran veya belli koşullar altında onlardan hangisinin bize hâkim olması gerektiği hakkında en âdilane yargılamayı yapan bir göreve tayin edil-

218 bkz. Arat, N., *a.g.e.*, s. 105.

219 bkz. Hünler, S.Z., *a.g.e.*, s. 201.

mişti.[220] Hutcheson'ın 'moral duyu' sahibi bireyi, Hobbesçu öz-çıkar peşinde koşan birey ile Shaftesburyci diğerkâm *(altruist)* birey arasındaki davayı, her iki tarafın da şikayet ve taleplerini haklıçıkaracak yönde çözmeye çalışacak yargıç idi. *İkinci olarak*, moral duyunun herhangi bir eylem hakkında bizde uyandırdığı hoşlanma veya hoşlanmama duygulanımı, *bizzat algılanan eylemin kendisine ait bir nitelik değildir.* Eylemin doğruluğu veya yanlışlığı, iyiliği veya kötülüğü, erdemli veya erdemsiz oluşu, güzelliği veya çirkinliği, hoşluğu veya nahoşluğu, ahlâklı veya ahlâksız oluşu, eylemin kendisine ait bir niteliğe değil, fakat eylem hakkında *bizde* uyanan öznel duygulanım türüne gönderimde bulunur. Örneğin hırsızlığın kötü ve erdemsiz olduğu, bizzat hırsızlık eylemine özsel olarak ait bir nitelik hakkında verilen bir yargı değil, fakat o eylemin seyrinde 'moral duyu'muzun iç-işleyişinden doğan hoşlanmama duygusuna ait bir zihin durumu hakkında verilen bir yargıdır. Bu andan itibaren, Hutcheson'da, moral eylem ve yargılama, bizim öznelliğimizden bağımsız olarak nesnel bir şekilde varolan ve herkes tarafından ortak olarak paylaşılabilen standardlara tâbi olmaktan kesilmiş, tamamen öznel duygu kriterlerine terkedilmiştir.[221]

Hutcheson'ın 'moral duyu' epistemolojisini daha iyi anlamak için, buraya kadar söylenenlerin tümü, iç-duyu'nun bir başka özelleşmesi olan 'güzellik duyusu' hakkında da tekrarlanmalıdır. Nasıl ki moral duyu erdemli ve erdemsiz eylemlerin izlenimlerini dış duyular gibi dolayımsız bir şekilde zorunlulukla ve kesinlikle alımlamamızı sağlıyorsa; güzellik duyusu da belli bir uyum veya uyumsuzluk, orantı veya orantısızlık sergileyen nesnelerin izlenimlerini bizde dolayımsız bir hoşlanma ve haz ya da hoşlanmama ve acı uyandıracak şekilde zorunlulukla ve kesinlikle alımlamamızı sağlar. Nasıl ki moral duyu herhangi bir eylemin ahlâkî olup olmadığını eylemin kendisine özsel olarak ait nesnel niteliklerine göre değil de, bizde uyandırdığı öznel duygulanımlara göre yargılıyorsa, aynı şekilde güzellik duyusu da, herhangi bir nesnenin güzel olup olmadığına nesneye özsel olarak ait niteliklere göre değil, nesneye ilişkin öznel duygulanımlarımıza göre karar verir. Örneğin, Hutcheson'a göre,

> belli *uyum* ve *orantı* nitelikleri olan bir günbatımını ya da bir yağlıboya tabloyu seyrederken belli bir heyecan duymadan edemeyiz. Bu heyecanı, onu uyandırmış olan nesnenin güzelliği üstünde konuşarak dile getiririz. Ama güzelliğin, günbatımının ya da tablonun nesnel bir niteiği olduğunu düşünmemiz gereksizdir. Onların sahiboldukları asıl nitelikler, aralarında belli bağıntılar, uyum-orantı sağlayacak şekilde düzenlenmiş renkler ve biçimlerdir.

---

220 bkz. Hünler, S.Z., *a.g.e.*, s. 202.

221 bkz. Arat, N., *a.g.e.*, s. 105-6.

> Güzellik, bunlara eklenen bir nitelik değildir. O, bu nitelikler ve bağıntıların bizde uyandırdığı türden bir hazzı gösterir.[222]

Güzellik duyusuna ilişkin bu belirlemelerin ışığı altında daha açık bir şekilde tekrar edecek olursak, 'moral duyu', örneğin hırsızlık eylemindeki kötülüğü veya erdemsizliği o eylemin kendisine ait asıl niteliklerden biri olarak değil, o eyleme *bizim* duygulanımsal donanımımız tarafından atfedilmiş bir nitelik olarak alımlar. Bu eylemi kötü veya erdemsiz diye adlandırmak, eylemin *kendisinde* bir kusur ya da eksiklik içerdiğini *değil, bizde* özel türden hoşnutsuzluk uyandıran bir duygulanıma yolaçtığını söylemektir; tıpkı Kant'ta beğeni yetisinin bir nesneyi güzel diye yargılamasının, nesnenin bir niteliğine değil, yalnızca bizde uyanan hoşlanma duygusuna yapılan bir gönderimi içermesi gibi. Bu anlamda 'moral duyu'dan 'estetik beğeni'ye giden engebesiz bir yol vardır.

Hutcheson'ın moral epistemolojisinin, Locke'un 'ikincil nitelikler' öğretisini takip ettiği açıktır. Hutcheson, 'moral duyu'yu 'ikincil nitelikler' ile ilişkilendirmek suretiyle, bu Lockeçu öğretiyi olgular alanından değerler alanına doğru genişletiyordu. Daha önce îma ettiğimiz gibi, tüm moral davranışı bireysel fayda ve öz-çıkar üzerinde temellendiren Locke ile 'iyi' bir 'insan doğası' kavrayışı geliştiren Shaftesbury arasında moral sorunlara ilişkin olarak gizli bir rekabet yaşanmaktaydı. Bu açıdan, Hutcheson'ın Shaftesbury'den miras aldığı 'moral duyu' kavramını Lockeçu bir öğreti yönünde işleyip geliştirmesi, kendisiyle hocası arasındaki süreklilik çizgisinin kırılma noktasına işaret ediyordu. Hutcheson'da ahlâkî yargılamanın 'ikincil nitelikler' alanıyla sınırlanması, 'moral duyu'nun doğurduğu öznelci îmaları elimine etmek amacını taşıyordu; fakat öte yandan bu durum, Berkeley'in Locke eleştirisi gözönünde bulundurulduğunda, tam da moral öznelciliği güçlendiren unsurları barındırıyordu. Kuşkusuz, moral yargılar 'ikincil nitelikler' hakkında veriliyorlarsa, en azından onlar kadar nesnelliğe sahibolmalıydılar. Nasıl ki Locke'ta 'ikincil nitelikler'in nesnel bilgi içermelerinin koşulu tüm insanlarda aynı ortak anlamayetisinin varolması ise, aynı şekilde Hutcheson da moral yargıların nesnelliğinin koşulunu tüm insanlarda aslında aynı 'moral duyu'nun varlığına bağlamıştı. Örneğin nasıl ki Locke'a göre ateşin sıcak olduğu bizzat ateşin kendisine ait *gerçek* bir nitelik hakkında değil de, yalnızca ateşin ortak bir anlamayetisine sahip tüm insanlarda uyandırdığı bir izlenim hakkında ver-

---

222 Arat, N., *a.g.e.*, s. 106. bd.

ilen nesnel bir yargıysa,[223] aynı şekilde Hutcheson'da da hırsızlığın erdemsiz bir eylem olduğu, bizzat eylemin kendisine ait bir nitelik hakkında değil, tüm insanlarda ortak olan 'moral duyu'da bu eylemin uyandırdığı özel duygulanım hakkında verilen nesnel bir yargıdır. Bu yargıların nesnelliği, yalnızca tüm insanlar için ortak olduğu varsayılan öznel yeterlikler temelinde kurulmuştur; tıpkı Kant'ta beğeni yargısının nesnelliğinin tüm insanlarda ortak bir yargılama yetisi temelinde kurulması gibi. Bu açıdan 'moral duyu'dan 'estetik beğeni'ye uzanan pürüzsüz bir yol vardır.

Fakat Lockeçu epistemolojiden hareket eden Berkeley, 'birincil nitelikler'in varlığını reddedip, empirist akılsallıkla tutarlı bir şekilde mevcut ve bilinebilir olan her şeyin aslında 'ikincil nitelikler' olduğunu ve tüm bilginin 'ikincil nitelikler'in bilgisi olduğunu îlan ettiğinde, Locke'un ve dolayısıyla Hutcheson'ın epistemolojilerinin gerisinde ne denli güçlü bir öznelciliğin yattığını da gözler önüne sermiş oluyordu. Eğer varolmak yalnızca algılanmış olmak ise ve eğer erdemli olmak yalnızca hoşlanma uyandıran bir duygulanıma yolaçmış olmak ise, algılayan ve duygulanan öznenin sınırlarının ötesinde hiçbir ortak nesnel standard yok demektir. Varolan her şey ve tüm ahlâkî varoluş, devasa bir estetik seyir nesnesi haline dönüştürülmüş, fakat bu arada tam da nesnenin *kendinde* varlığı paranteze alınmıştır. 'Acaba' diye sormaktadır Eagleton,

> işkence sadece onu nahoş bulduğumuz için mi haksızdır? Eğer ahlâkî-olan, tıpkı estetik-olan gibi, nesne karşısında gösterdiğimiz tepkilerin bir niteliğiyse, eylemlerimiz de sadece duygularımızın renklendirdiği bomboş metinler midir? Ve bu duygular uyuşmazlarsa ne olacak?[224]

Hutcheson, 'moral duyu'nun nesnel bir biçimde kurulması adına, hocası Shaftesbury'nin öngörmediği biçimlerde, aslında moral varoluşu öznelleştirmiş, moral yargı standardlarını insanîleştirmiş ve tüm moralite evrenini estetik-kılmıştır. Böyle bir öznel duygulanımlar teorisi karşısında, aslında akla ve akılyürütmeye dayanması gereken genelde 'teori'nin tüm içeriğinin boşaldığını çok iyi farkeden onsekizinci yüzyıl İngiliz akılcılarından Richard Price *A Review of the Principal Questions in Morals (Temel Ahlâk Sonunlarına Bir Yeniden-Bakış)* adlı eserinde şöyle dert yanmaktadır:

> Ahlâkîliğe ilişkin fikirlerimiz, eğer bu açıklama doğruysa, bedenlerin duyulur niteliklerine, seslerin harmonisine veya resim ve heykelin güzelliklerine ilişkin fikirlerimizle aynı kökene sahiptir... Erdem (bu şemayı bağrına basanların de-

---

223 bkz. Locke, John, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yayınları, 1996, II, viii, 13 vd.

224 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 40.

diği gibi), bir beğeni işidir. Ahlâkî hak ve haksızlık, uygulandıkları *nesnelerin kendilerinde*, yumuşak ve sert'ten; tatlı ve acı'dan; hoş ve nahoş'tan öte hiçbir şeyi imlemez; fakat yalnızca *bizdeki belli etkileri* imler... Bizim bütün keşiflerimiz ve sahip olmaktan gurur duyduğumuz tüm bilgi kaybolup gider ve bütün evren bir düş yaratığına indirgenir. Her varlığa ilişkin her duygu aynı ölçüde âdil olur.[225]

Ve akılcı Price aynı eserde hemen şunları ekliyordu:

Fakat *hak* ile *hoşlanma*'nın, haksızlık ile hoşlanmamanın, bir neden ile bu nedenin etkisi kadar; *anlaşılan* şey ile *hissedilen* şey kadar; mutlak hakikat ile bu hakikatin zihne verdiği hoşluk kadar farklı olduğundan daha apaçık ne olabilir?[226]

Moraliteyi öznelleştiren ve estetik kılan 'moral duyu' öğretilerinde gizlenen tehlikelerin Price gibi farkına varanlar tarafından bu itirazlar yükseltildiğinde, Hutcheson, hemen hocası Shaftesbury'nin teolojik öğretilerine dönüp, 'aydınlanmış' bir zihnin süzgecinden geçmiş 'Tanrı', 'Doğa Yasası', 'İnsan Doğası' gibi kavramlaştırmaları öne çıkarmaya hazırdır. Bir Aydınlanmacı olduğu kadar imanlı bir Hristian da olan Hutcheson, tıpkı Descartes ve Berkeley gibi, öznelci epistemolojisinin açmazlarla sıkıştırıldığı yerlerde, Tanrı'nın kurtarıcılığına sığınmaktan başka bir şey yapmaz. Ona göre, doğru yönlendirildiğinde, 'moral duyu' yargılarında yanılmazdı; çünkü 'moral duyu', insan doğasına doğa yasası aracılığıyla Tanrı tarafından yerleştirilmiş içgüdüsel bir eğilimdi ve 'moral duyu'nun yanıldığını söylemek, aslında insan doğasının, doğa yasasının ve son tahlilde de Tanrı'nın yanıldığını veya tüm bunların birer yanılsama olduğunu söylemekle eşdeğerdi. Nihayet, nasıl ki Berkeley hem *benim algımın* nesnesinin hem de benim algım dışındaki *tüm algıların* nesnelerinin varoluşunun ve bilgisinin güvenilir temelinin Tanrı'nın sahip olduğu bir bütün olarak evreni algılama kapasitesi olduğunu ileri sürüyorsa, Hutcheson da aynı şekilde 'moral duyu'nun güvenilir temelinin Tanrı'nın da aynı türden 'moral duyu' yetisine sahip olması olduğunu iddia ediyordu. Fakat bu durumda da açık ki, 'moral duyu' Hristianlaştırılmış olmaz, tersine yalnızca Hristian Tanrı inancı 'moral duyu' kavramına bir şekilde adapte edilmiş olur, tıpkı Descartes'ın Tanrı'yı *cogito*'ya adapte ettiği gibi. Bu bakımdan, Hutcheson'ın Hobbes, Locke, Shaftesbury ve Berkeley etkisindeki moral epistemolojisi ile yine Shaftesbury ve Berkeley etkisindeki teolojik tezleri arasındaki çatlak giderek büyümektedir.

---

225 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 40.

226 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 44.

Hutcheson'ın teolojik manipulasyonları karşısında, peki ama, diye soruyorlardı akılcılar haklı olarak, iki içgüdüsel eğilim (ben-sevgisi ile diğerkâm hayırseverlik) arasındaki çatışmaları çözmek için, akıl dururken, Tanrı neden bir başka içgüdüsel eğilimi görevlendirmiş olsun ki? Duygular çatıştığında, onları uzlaştıracak olan neden bir başka duygu olsun ki? Eğer 'moral duyu' da 'ben-sevgisi' ve 'diğerkâm hayırseverlik' gibi insanî içgüdüsel eğilimlerden biriyse, o neden diğerlerini yargılayan bir üst merci olsun ki —üstelik yargılarının nesnelliği bile fazlasıyla şüpheliyken? Hutcheson'ın buna vereceği tek cevap, 'moral duyu'nun tüm öteki içgüdüsel eğilimlerden güçlü olduğu, çünkü Tanrı'nın onu bu şekilde —aslında Hutcheson'ın istediği şekilde— bizim içimize yerleştirmiş bulunduğudur.[227] 'Moral duyu', tıpkı beğeni yargısı gibi, daha öte argumanlara ve akılyürütmelere dayandırılmaya gerek duyulmaksızın kendi kendini açıklar hale, özerk (*autonom)* ve kendinden-amaçlı (*auto-telic*) hale gelmiştir. Bu cevap, kuşkusuz Hutcheson'ın moral epistemolojisinin yolaçtığı kuşkular hakkında akılcıları pek tatmin etmez.

Hutcheson, aslında onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinin mülkiyetçi bireylerinin kendi aralarında ahlâkî ve toplumsal ilişkiler tesis edip geliştirebilecekleri ve çatışmaya düşerlerse bunu uygun bir şekilde çözebilecekleri insanî bir yeti arıyordu ve bu anlamda onun evrensel 'insan doğası' diye adlandırdığı şey, onsekizinci yüzyıl İngiliz 'insan doğası'ydı. Bu toplumsal düzeydeki mülkiyetçi insan doğası kavrayışına paralel olarak, Hutcheson, Locke'un —ve aynı zamanda Descartes, Malebranche, Arnold gibi filozofların ve bunların takipçilerinin— dümensuyunda entellektual düzeyde mülkiyetçi bir 'evrensel' insan zihni kavrayışının peşine takılmaktaydı. Bu 'mülkiyetçi insan zihni', felsefî terminolojideki adıyla 'ideler yolu' veya 'idelerin yeni yolu' diye bilinen şeydi. Hutcheson, moral epistemolojisinin gereklerine uygun olarak ve teolojik tezleriyle çatışan bir tarzda, bu 'yol'a kolaylıkla girmişti. MacIntyre'ın belirttiği gibi,

> İdeler yolunda merkezî olan şey, kuşkusuz, bu yolu takibedenlerin birinci-şahıs bakışaçısını cisimleştiren bir epistemolojik tutuma tanıdıkları öncelikti. Varolan, bana-ide-olarak-dolayımsızca-sunulan'dan kurulmalı [ve] çıkarsanmalıdır.[228]

Bu ışıkta görünen o ki, mülkiyetçi bireyler, onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinde sadece somut dışsal metalar üzerinde mülkiyet hakkı taleb-

---

227 bkz. Arat, N., *a.g.e.*, s. 106-7.

228 MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, s. 270. Köşeli parantez bana ait.

etmekle yetinmeyip, aynı zamanda soyut, içsel ve zihinsel tasarımlar ve fikirler üzerinde de mülkiyet hakkı talebedecek bir olgunluğa ve bir çağdaş uygarlık seviyesine de ulaşmış bulunuyorlardı. O kadar ki, bu entellektual mülkiyetçilik, Locke, Hutcheson, Berkeley, Hume gibi İngiliz filozofların eserlerinde bir ad anma cimriliğine bile yol açmıştı. Ama bu ad anma cimriliği, yalnızca İngiltere'de değil, kıta Avrupa'sında da Descartes, Malebranche ve bir ölçüde Kant gibi 'ideler yolu'na bağlı bir şekilde yazan tüm filozofların eserlerinde de hüküm sürmektedir. Bu manevî cimrilik, manevî borçlara karşı bir kayıtsızlığın ve hatta bir reddiyenin göstergesidir. Şöyle ki,

> MacIntyre'a göre, yazarın ideler yolu versiyonu ister kartezyen ister empirist olsun, kendi algı, düşünce, bilgi açıklamasının tüm materyali, tek bir bireysel zihnin, yani yazarın bilincindeki izlenimler ve ideler stoğundan çıkarılmak zorundadır. Birinci şahıs bakışaçısı, ideler yolu görüşünden hareketle, yalnızca kendisinden başlamak durumunda değil, ama içerisinde —başkalarına ilişkin bildiklerimiz dahil— her şeyin 'benim izlenim ve idelerim'in sunulmuş şeklinden ibaret olarak kavranmak zorunda olduğu bir bakışaçısıdır. Başka deyişle, bu yola bağlanan yazar, hem kendisinden başlar hem de kendisiyle biter. İdeler yoluna sımsıkı bağlananlar tarafından, tam da bu bağlanmadan dolayı, yani bağlanmanın doğası gereği, felsefî literatüre olan entellektüel borçların kabulü reddedilir (bkz. *WJWR*, s.290).[229]

Tıpkı müteşebbis bireyin piyasa pratikleri içerisinde başkalarına olan maddî borçlarını ödemeye kolay kolay yanaşmadığı ve avant-garde sanatçının geleneksel sanata olan kültürel borçlarını topyekûn reddeceği gibi. Hutcheson'ın moral epistemolojisi kendisiyle çatıştığı Hristian teolojisinin kavramları açısından değil de, mükemmelen uyarlandığı 'ideler yolu'nun ışığında değerlendirilirse, bu epistemolojinin öznelci boyutları iyice aydınlanır.

Şimdi, bu öznelci moral epistemoloji, görmüş olduğumuz gibi, Hutcheson tarafından, bir başka iç duyu olan 'güzellik duyusu'na da aynen uygulanır. Aynı şeyleri tekrar etmemek için, bu epistemolojinin 'güzel'e ilişkin çıkardığı sonuçları kısaca bir kaç başlık altında toplamak uygun olur. McCormick'e göre, Hutcheson'da 'güzel'in —daha sonra Kant'ın estetik teorisinde de etkileri gözlemlenebilecek— karakteristikleri şunlardır:

i. İlkin 'güzellik' bir şey, bir nesne vb. değil, fakat bir sözdür ve bu söz bir ideye gönderimde bulunur; ide ise, özel türden dışsal nesnelerle temasımızdan doğar.

---

229 Hünler, S.Z., *a.g.e.*, s. 206, dn.24.

ii. İkinci olarak, 'güzellik' sözcüğüyle gönderimde bulunduğumuz ideyi uyandıran dışsal nesneler en az bir ortak özgülüğe sahiptirler: onların tümü, çeşitlilikte birlik tarafından karakterize edilir. Hutcheson, bu özgülüğün, bizzat güzelliğin kendisine neden olmadığını, güzellik idesinin doğmasına neden olduğunu açıkça belirtir.

iii. Üçüncü olarak, 'güzel' idesi bir iç duyu olan 'güzellik duyusu'nun nesnesidir. Dış duyuların tersine, güzellik duyusu gibi iç duyular, algılayıcı olmaktan çok tepkivericidirler (*reactive)*; bu bakımdan onların nesneleri, dış duyuların mahsulü olan materyale bağımlıdır.

iv. Son olarak, güzellik idesinin rehberliğindeki herhangi bir yargı asgarî iki özelliğe sahiptir. a) Güzelliğe ilişkin tüm yargılar ilgiden-bağımsızdır, çünkü güzellik iç-duyusunun tepkileri düşünce tarafından dolayımlanmaz. b) Yine güzelliğe ilişkin tüm yargılar, doğuştan insan yetileriyle zorunlu olarak bağıntılı olmaları anlamında nesneldirler.[230]

Tüm bu bakımlardan, Hutcheson'ın görüşleri son derece önemlidir, çünkü Hutcheson ile birlikte dikkatin merkezi *kendinde güzel*'den uzaklaştırılıp, güzel üzerine yargının yapısında odaklanmıştır. Bu dönüşüm, tam da Hume ve Kant için yönbelirleyici olmuştur.

Hutcheson'ın 'moral duyu'nun özelleşmiş bir biçimi olan 'güzellik duyusu' kavramlaştırması, güzel'e ilişkin ortak değerlerin varlığını güvenceye alan toplumsal ardalanların bir bir yıkıldığı bir ortamda, ortak, toplumsal standardların dayanağı olabilecek deneyim-öncesi formal bir yeti arayışına işaret eder. Böyle bir deneyim-öncesi formal yeti, yargılarının haklıçıkarımlarının ölçütlerini sadece kendisinden çıkartır; bu demektir ki güzellik duyusunun yargılarının meşruiyetinin kaynağı, yine güzellik duyusunun kendisidir. Kendi-kendisini haklıçıkaran işleyişi içerisinde, güzellik duyusu özerk bir şekilde çalışmaya hazırdır. Bu özerk yetiye, ereğini bir başka şeyde değil, *kendinde* taşıyan *(auto-telic)* bir değer kavrayışı karşılık gelir. Değerler artık olgulardan çıkmamakta, tersine kendi kendilerini meşrulaştırmaktadırlar; zihinsel yetiler ise, herhangi bir deneyime girmeden deneyimin koşullarını önceden belirleyecek ve kendi-kendini haklıçıkaran yargı standardlarını deneyime empoze edecek kadar kendine-yeterdirler. Değerleri olgulardan çıkartamayan, yani hakikat'e, güzel'e, iyi'ye ilişkin bir teorik söylemi burjuva toplumsal pratiğinde temellendiremeyen 'moral duyu' teorisyenleri, bunun yerine gitgide özerk *(autonom)* zihin yetilerine ve kendinden-erekli *(auto-telic)* bir değer kavramına bağlanmaktan başka

230 bkz. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s. 48.

çare bulamamaktadırlar. Erdem, artık kendi kendisinin ödülüdür, çünkü böyle bir toplumda artık erdemin başka bir ödül alması olası değildir; ama bu, her an ve her tarafta bizzat deneyimlediğimiz gibi, üzerinde erdemin yaşayabileceği hiçbir çevrenin kalmadığını ve dolayısıyla erdemin ölmüş olduğunu söylemekten öte bir şey değildir. Güzel de, tamamen kendine-yeter bir duyusal yeterliğin biçimverici etkinliğine ve yasakoyucu işlevine terkedilmiştir, çünkü güzellik böyle bir toplumsal pratik içerisinde görünmemekte, parıldamamaktadır. Esas anlamı itibarıyla Hegel'in 'sanatın sonu'nu îlan etmesinin ve modern zamanları *prosaiche* (düzyazısal, şiirsel-olmayan, yavan, sıradan vb.) diye nitelemesinin nedeni tam da budur. 'Gelgelelim,' diye yazmaktadır Eagleton,

> moral duyu teorisyenlerinin muhalifleri şunu iddia etmektedirler ki, bu teorisyenler, değer kavramını gitgide estetik kılma, öznelciliğin kaprisleri içerisinde çözündürme pahasına bunu yaparlar. Bu teorisyenler, nesnel bir ethik'i öznede daha güvenli bir şekilde yerleşik kılmaya çalışırlarken, sonunda bu iki şeyi [özne ve nesneyi] birbirinden ayırmaya, ince bir duyarlığı, aslî özgülüklerinden soyulmuş, metalaştırılmış bir nesneyle yüzyüze bırakmaya varırlar. Duygusal olmak, nesne hakkındaki ince duygulardan çok, bizzat nesnenin kendisini tüketmektir.[231]

Hutcheson, 'moral duyu' kavramlaştırmasının rehberliğinde, 'güzel'e ilişkin yargılar için ortak toplumsal olarak paylaşılan, güvenilir, nesnel ve kesin standardlar arar ve bu tür standardların varolduğundan hiç kuşku duymaz. Fakat bu standardlar bizzat güzel'in *kendinde* varoluşunun feda edilmesi pahasına keşfedilirler. Öte yandan güzel'in nesnel varoluşunu kurtarmak için Hutcheson'ın sisteme monte etmeye çalıştığı teolojik kavramlar ile öznel duyusallığa dayalı beğeni standardları arasında kolaylıkla kapatılamayacak bir boşluk görünmektedir. Bu koşullar altında, MacIntyre'a göre, Hutcheson'ın felsefesinin ana eksenini kuran ve teoloji ile öznelci epistemolojiyi bağdaşmaz bir şekilde yanyana getiren 'moral duyu' —ve buna bağlı olarak da 'güzellik duyusu'— kavramlaştırması, haddinden fazla işlevle donatılmış felsefî bir yapıntı olarak güvenilirliğini hemen yitirmiş; 'moral duyu' —ve 'güzellik duyusu'— insan doğasına ait özsel yetiler olmaktan çok felsefî kurgular olarak görülmeye başlanmıştır. Bu durumda, MacIntyre'a göre, Hutcheson'ın felsefesini kabul edip, ondaki tutarsızlıkları ve çatışan yönleri gidermeye çalışanlar bir karar verme mecburiyetiyle karşıkarşıya kaldılar: filozoflar, *ya* gerekirse düzelterek Hutcheson'ın moral epistemolojisini —ve dolayısıyla sentimental ağırlıklı beğeni öğretisini— kabul edip, onun moral ilkelere, Tanrı'ya, doğa yasasına, insan

---

231 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 40. Köşeli parantez bana ait.

doğasına —ve dolayısıyla değişmez beğeni standardlarına— ilişkin görüşlerini reddedebilirlerdi; *ya da* Hutcheson'ın teolojik tezlerini kabul edip, moral epistemolojisini —ve empirist beğeni öğretisini— reddedebilirlerdi. İskoç Aydınlanması içerisinde, Hutcheson'ın öznelci epistemolojisi ile teolojik tezleri arasındaki bu seçimde, MacIntyre'ın belirttiği gibi, David Hume birinci seçeneği, yani Hutcheson'ın öznelci epistemolojisini takibedecek en önemli filozof olma ünvanına sahiptir.[232]

Hume

Politik açıdan bakıldığında, Alman orta-sınıfının uyuşuk yapısından kaynaklanan sebeplerden dolayı Baumgarten tarzı tikel-olana yönelik estetik söylem yalnızca *Cartesian* akla yapılan bir *ekleme* (*supplément*) olarak doğmuş görünürken, İngiliz orta-sınıf entellektualleri sırtlarını capcanlı bir sivil topluma yaslayarak, adı böyle konmamış olsa da estetik, yani duyusal, dolayımsız, tikel ve somut olana ilişkin bir kavrayış ve bilgi tarzını çoktan aklın *yerine geçirmişlerdi* (*suppléer*). Baumgarten'ın orijinal formullendirmesinde Alman estetiği, tümel aklın yüksek bilgisine eklenen aşağı düzeyden bir bilgi türüydü. Rousseau'da doğa / kültür karşıtlığı sorunu hakkında değindiğimiz Jacques Derrida'nın *supplément* kavramının ışığı altında bakıldığında, ilksel-olan herhangi bir şeye yapılan aşağı dereceden eklemeler, sonuçta tam da hizmet etmeyi amaçladıkları o ilksel şeyin yerini almaya varacaklardır. Yirmialtı yaşındayken tamamladığı ve Baumgarten'ın *Aesthetica*'yı yayınlamasından oniki yıl önce, 1738'de yayınlattığı *A Treatise of Human Nature* (*İnsan Doğası Hakkında Bir İnceleme*)[233] adlı eserde, David Hume'un (1711-1776) gerçekleştirdiği şey tam da buydu. Bu eserde, sırtını tamamen empirist dayanaklara yaslayan Hume, yalnızca sanatın ve ahlâkın, güzelin ve iyinin, değerlerin ve değer yargılarının değil, fakat hakikatin ve bilginin, olguların ve olgu yargılarının da duyusal-olanla kaynaşmış olduğunu ilan etti. Bu, hiç kuşku yok ki, ilk bakışta *Cartesian* akılsallığı bütün bir felsefî sistem düzeyinde yerinden eden adı koyulma-

---

232 bkz. Hünler, S.Z., *a.g.e.*, s. 204. Hume ile birlikte bir başka İskoç moral filozofu Adam Smith (1723-1790) de birinci seçeneği takibedecektir. MacIntyre'a göre ikinci seçeneği, yani Hutcheson'ın teolojik görüşlerini takibedenler ise, yine İskoç Aydınlanmasının ünlü düşünürleri Thomas Reid (1710-1796) ve Dugald Stewart (1753-1828) olmuştur.

233 Felsefe tarihçilerinin ve Hume'un yorumcularının pek çoğu, zamanında bu eserin fiyaskoyla sonuçlandığını bildirmektedirler; bu doğru olarak kalsa bile, bugünden bakıldığında, eser modern özne kavramlaştırmasının eşsiz şekilde zirveye ulaşmış başarılı ve çığır açıcı bir ifadesi olarak görünmektedir.

mış radikal bir 'estetik' teoriyi haber vermekteydi. Hume'un eserinde duyu ve görü, duygu ve sezgi, onyedinci yüzyıl boyunca akılsal olduğu kabul edilen bilginin karşıtları olmaktan çok, tam da bilginin hakikî ve gerçek temeli kılınıyordu. Eagleton'ın deyişiyle 'Britanya'da bu telaşa-düşürücü iddia'nın altına imzasını atan Hume, ahlâkı salt duyguya indirgemekle yetinmeyip, aynı zamanda bilgiyi kurgusal bir hipoteze, inancı şiddetli bir duyguya, *'kendi'*nin *(self)* sürekliliğini bir kurguya, nedenselliği hayalgücüne dayalı bir yapıkurmaya ve tarihi de bir tür metne indirgeme[234] tehdidinde bulunuyordu.[235] Doğrusu, kendilerini destekleyen sağlam toplumsal zeminlerin teminatı olmaksızın pek de ağıza-alınamayacak iddialardı bunlar.

David Hume aslen İskoç'tu. Bununla birlikte 'İskoçya benim için çok dar' ve 'Londra benim ülkemin başkenti' gibi sözler sarfedip İngiliz *assimilationist* politikalarının peşine takılan bu İskoç filozof, İngilizlerin telaffuzuna uygun olsun diye Home[236] şeklinde yazılan adını Hume olarak değiştirmişti.[237] MacIntyre'ın belirttiği gibi, Hume, Hutcheson'ın düşüncelerine çok şey borçlu olduğu için genellikle İskoç Aydınlanmasının bir düşünürü olarak kabul edilmektedir.[238] Norman Kemp Smith de, Hume'un dü-

---

234 Burada Eagleton'ın dikkat çektiği noktayı anmadan geçemeyeceğiz: Tarihin 'metinsellik'iyle ilgili olarak, Hume, *Treatise*'de, herhangi bir tarihsel olguyu aktaran çokçeşitli kopyalar hakkında yorumlar yapar: 'Olgunun bilgisi, ilk tarihçiye ulaşmadan önce, pek çok ağızdan geçip nakledilmiş olsa gerektir; ve yazıya döküldükten sonra, her bir yeni kopya yeni bir nesnedir ve bu nesnenin kendisinden öncekiyle bağlantısı yalnızca deneyim ve gözlem yoluyla bilinir' (*Treatise of Human Nature*, s.145). Hume, *avant la lettre*, modern 'metinlerarasılık' ilkesini ve bu ilkenin kimi zaman birleştirildiği kuşkuculuğu çok iyi kavramıştı; Hume, bu akılyürütme çizgisini tüm eski tarihin kanıtlarının bugün bizim için kayıp olduğu iddiasıyla sonuçlandırır. (Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 68, dn.22.)

235 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 45.

236 Adı pek duyulmamış, fakat Hume'un Shakespeare'den daha üstün gördüğü İskoçyalı dram yazarı John Home, Hume'un kuzeniydi. Hume, "Of the Standard of Taste" başlıklı denemeyi de içeren *Four Dissertations* adlı eserini 'saygıdeğer Mr. Hume'a' hitabıyla ona adamıştı.

237 bkz. MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, s. 284.

238 Buna rağmen Hume'un kendisi, kendi adını İngiliz telaffuzuna göre değiştirdiği yetmezmiş gibi, isimsiz olarak yayınladığı *Treatise*'in "Giriş"ine düştüğü bir dipnotta, 'İngiltere'deki son dönem filozoflar' listesine Hutcheson'ın adını İngiliz telaffuzuna daha yatkın olan 'Hutchinson' şeklinde yazmaktan da geri durmayacaktır (bkz. Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, vol. I, Everyman's Library, ed. Ernst Rhys, 1939, s. 6, dn.1.). MacIntyre'a göre, o dönemdeki bir okuyucunun, bu kitabın isimsiz yazarının bir İngiliz olduğunu ve hele yanlış telaffuz

şüncesini biçimlendiren başat kaynak olarak Francis Hutcheson'ı zikretmiş, fakat Hume'un orijinalitesinin, onun düşüncesinde akıl ile duygu arasındaki geleneksel önceliklerin tersyüz edilmesi olduğuna dikkat çekmiştir.[239] Bu orijinalite, Hume'un 'anglikanize olmuş' kimliğinden çıkar, yoksa İskoç Aydınlanmasının bir figürü olmasından ya da her şeye rağmen hâlâ İskoç felsefe geleneği içerisinde duran Hutcheson'ın doğrudan mirasçısı ve takipçisi olmasından değil. Evet gerçekten de Hume, Hutcheson'ın düşüncesine çok şey borçludur, fakat MacIntyre'a göre, Hume'un Hutcheson'dan devraldığı şeyler, İskoç felsefe geleneğine ait olmaktan çok, 'ideler yolu'na aittir.[240] Bu açıdan Hume, Hutcheson'ın teolojik tezlerinin yükünü bütünüyle sırtından atar ve bu tezler yardımıyla Hutcheson'ın belli ölçülerde kendisini dışında tutmaya çalıştığı 'birinci-şahıs-bakışaçısına dayalı epistemolojik bir duruş'u harfiharfine benimser. Bu tutum, Hume'un felsefesinin 'orijinalite'sini kuran şeydir.

Hume'un 'ideler yolu'na bağlılığı radikaldir. Bu yüzden MacIntyre'a göre, Hume, felsefî bakımdan 'ideler yolu' ile ilişkisini, Hutcheson'ınkinden daha geniş bir okuma çerçevesine başvuru yoluyla ve daha sofistike bir biçimde kurar. Descartes'ın ve Malebranche'ın, Locke'un ve Berkeley'in öğretilerini öğrenmek için Hume'un harcadığı entellektual çaba, Hutcheson-'ınkinden çok daha fazladır. Bunun dışında, Hume, Hutcheson'ın pek tanımadığı Port-Royal yazarlarını ve Port-Royal mantığını modernleştirmeye çalışan Crousaz'ı okumuştur. Hume'un 'ideler yolu' kaynakçası, Hutcheson-'ınkinden çok daha geniş ve zengindir, ne var ki bu 'yol'un bir yolcusu olarak Hume, kaynak aldığı yazarların adlarını pek az anar.[241]

Hume, *Treatise*'e bu 'birinci-şahıs-bakışaçısı'ndan başlar. *Treatise*'in I. Kitabı, kaynağını birinci tekil şahsın zihninde (başka bir deyişle Hume'un zihninde) bulan izlenimlerin, idelerin, duygulanımların bir dökümünü yapmaya ve bir açıklamasını vermeye tahsis edilmiştir. Bu esere "Giriş"te Hume,

> ahlâk ve eleştiri, bizim beğenilerimizle (*taste*) ve duygularımızla (*sentiment*) ilişkilidir[242]

---

edilmiş 'Hutchinson' ismi dikkate alındığında, bu yazarın İskoçya'nın varoluşuna tuhaf bir şekilde kayıtsız bir İngiliz olduğunu düşünmekten başka çaresi yoktu (bkz. MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, s. 284.).

239 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 45.

240 bkz. Hünler, S.Z., *a.g.e.*, s. 205.

241 bkz. yukarıda s.147 ve Hünler, S.Z., *a.g.e.*, s. 206.

242 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 5.

diye yazar. Hume'un birinci-şahıs-bakışaçısı, ahlâkı estetik kıldığı gibi, güzel'e ve çirkin'e ilişkin yargıları da büsbütün öznelleştirir. Hume'a göre ahlâk,

> anlamayetisi tarafından keşfedilebilecek bir *olgu sorunu*'ndan ibaret değildir [ve] ...herhangi bir eylemin ya da karakterin erdemsiz olduğunu bildirdiğinizde, doğanızın kuruluşundan ötürü, bunun seyrinden utanç hissettiğinizden veya utanç duyduğunuzdan başka hiçbir şey kastetmezsiniz.[243]

Yine aynı şekilde güzel ve çirkin de, olgulara ait şeyler veya nesnelerin real nitelikleri değil, fakat onları deneyimleyen birinci-şahıs-bakışaçısına yerleşmiş öznenin hoşlanma ve hoşlanmama duygusunun ürünleridir. O kadar ki,

> Hoşlanma ve acı, güzelliğe ve çirkinliğe yalnızca zorunlu olarak eşlik etmekle kalmazlar, fakat tam da onların [güzelliğin ve çirkinliğin] özünü kurarlar.[244]

Hume'un 'ideler yolu' uyarlaması, yalnızca moral ve estetik değerlerin kökenini duygulanımlara geri götürmekle kalmaz, kapsamlı ve kuşatıcı bir şekilde bizde idesi bulunan herhangi bir şeyin ve her şeyin kökenini de duy(g)ulara ve hayalgücüne taşır. Hume, *Treatise*'de, aklın 'duygunun bir türü' olduğunu; inancın 'herhangi bir idenin daha canlı ve şiddetli bir kavranışı'ndan, 'daha doğrusu doğalarımızın bilen yanından ziyade duyan yanının bir edimi'nden öte bir şey olmadığını iddia eder. Hume'a göre, tüm akıl-yürütmeler,

> göreneğin etkisinden başka bir şey değildir; ve görenek de, hayalgücünü canlandırmak ve bize herhangi bir nesnenin güçlü bir kavranışını vermek dışında hiçbir etkiye sahip değildir.[245]

Enquiry Concerning the Principles of Morals (*Ahlâk İlkelerine İlişkin Araştırma)* adlı eserinde de 'görenek, o halde insan hayatının büyük rehberidir' diye yazan Hume, bunun politik îmalarını kendisinin hedeflemediği tarzda kavrayacak olan Edmund Burke'e de bir kapı açmış olur. Öte yandan, *Treatise*'de ortaya atılan belki de en meşhur öğreti, nedenselliğin radikal bir şekilde öznelleştirilmesidir: nedensellik, nesnelerin kendilerine ait değil, 'zihnin bir şeyden bir başka şeye geçme yatkınlığı'dır; nedensellik fikrinin kaynağı, bütünüyle hayalgücüne dayalı bir beklenti tarafından koşullandırılmış bir içtepide bulunmaktadır. Aynı şekilde sürekli özdeşlik de, şeylere

---

243 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 177. Köşeli parantez bana ait.

244 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 25. Köşeli parantez bana ait.

245 akt. Eagleton, T., *a.g.e.*, s.45. Bu paragraf boyunca yapılan alıntıların tümü Eagleton tarafından aktarılmıştır.

bizim yüklediğimiz bir niteliktir ve algılamaktan çok hissettiğimiz bir bağdır. Zihin, tözsel ve bölünmez yekpare bir işleyişe sahip bütünsel bir yeti olmaktan çok, 'bir çok algının ardarda sahneye çıktığı; sonsuz bir pozlar ve durumlar çeşitliliği içerisinde geçtiği, yeniden-geçtiği, akıp gittiği ve birbirine karıştığı bir tür tiyatro'dur.

Sürekli özdeşlik olgusunun Hume tarafından reddedilmesine ilişkin arguman, dış dünyadaki nesnelerin ya da toplumsal varoluşları içerisindeki bireylerin nesnel bir gözlemine değil, kendi kendimizle ilişki içerisinde bulunduğumuz bir sırada kişisel kimliğimiz hakkındaki içe-bakış deneyimine dayanır. Bu, hiç kuşkusuz, radikal bir 'ideler yolu' mantığının tutarlı bir şekilde götürülebileceği nihaî sonuçtur. Çünkü

> [i]deler yolu noktasından hareketle, benim kendi kendimi izahım yalnızca birinci-şahıs duruşuna sunulanı ve birinci-şahıs duruşundan sunulanı, [yani] *benim* izlenimlerimi ve *benim* idelerimi öne çıkarabileceği ve dolayısıyla toplumsal olarak atfedilen tüm kavrayışlar gözden kaybolacağı için, kişisel kimliğimi kurabilecek her şey de zorunlu olarak gözden kaybolur. *Self*'in farklı durumları ve episodları arasında bir bağıntılar çeşitliliği seçilebilir, fakat bunlardan başka veya bunların ötesinde ve bunlardan fazla hiçbir şey seçilemez. Bu yüzden bu tür bağıntılara duyulan inançtan daha fazla bir şey olan herhangi bir kişisel kimlik inancı, felsefî olarak güvenilmez bir kurgu gibi görünmeye başlar, tıpkı *Treatise* 'in I. Kitabının IV. Bölümünün VI. Kesiminde Hume'a göründüğü gibi.[246]

Sürekli özdeşliğin ve kişisel kimliğin Hume'a birer kurgu olarak görünmesi, onun varolan her şeyi bir tür kurmacaya indirgemesinin temelindedir. Hume'a göre bütün fizik ve toplumsal evren devasa bir *avant-garde* sanat eseridir adeta, öyle ki bu evrenin gerisinde daima onu her an kuran, düzenleyen ve ona biçimveren aylak bir Hayalgücü durmaktadır. Şeylerin sürekli özdeşliğine duyulan güven bir kez sarsıldı mı, onları kendileriyle özdeş olarak kavrayan 'akıl'a duyulan güven de sarsılır ve şeyleri bir bakıma *nasıl arzu ediyorsak öyle* veya keyfî bir şekilde kuran düzenleyen ve kavrayan hayalgücünün kendiliğinden ve özgür etkinliği tüm akılyürütme süreçlerini bir vakum gibi yutar ya da onların önüne geçer, yani hayalgücü aklın yerine geçer.

Bu yüzden, Hume'un düşündüğü şekliyle, hayalgücü 'tüm felsefe sistemlerinin nihaî yargıcı'dır.[247] O kadar ki, Hume'a göre,

---

246 MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, s. 291. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.

247 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 215.

> [b]ellek, duyular ve anlamayetisi, tüm bunlar, bundan dolayı, hayalgücünde veya idelerimizin canlılığında temellenir.[248]

Hume, bilgiye, inanca ya da zihindeki herhangi bir ideye, bunları boş kurgulardan ayırdedebileceğimiz şekilde kesinlik kazandıran şeyin hayalgücünün canlılığı olduğunu ileri sürer. Örneğin 'anlamayetisi', hayalgücünün etkinliğinden bağımsız bir şekilde

> tek başına ve en genel ilkelerine göre işlediğinde kendisini büsbütün altüst eder.[249]

Çünkü zihinde canlılığını yitirmeye yüztutmuş izlenimleri ilk kez alımlandıkları şekliyle *yeniden-canlandıran* hayalgücünün canlandırıcı etkinliği kavramsal bir şebekeye bağlı olarak hantalca işgören anlamayetisine herhangi bir müdahalede bulunmadığı takdirde, izlenimlerin veya idelerin kesinliğinin teminatı olan bu 'capcanlılık', anlamayetisinin ağından sürekli kaçıp gider ve hiçbir zaman ele geçmez. Bunun sonucu, anlamayetisinin, savlarının doğruluğunu ve olabilirliğini tahkik edeceği kriterlerden yoksun kalmasıdır. Tek tek izlenimleri birbirine bağlayan ve bu bağıntıları zihnimizde kuvvetli bir alışkanlığa dönüştüren canlandırıcı hayalgücünün sağlayacağı sağlam dayanaklar olmadığında, anlamayetisi, kendi savlarının doğruluk ve olabilirliğini tahkik edebilse bile, bunlara kesinlik kazandırmak için sonradan bu tahkiki tahkik etmeye ve daha sonra yine tahkikin tahkikini tahkik etmeye... ilh. ihtiyaç duyar. Angaje olduğu bu başdöndürücü sonsuz geridönüş boyunca, anlamayetisi, savlarının en baştaki kanıtından veya kanıtlarından her bir evrede biraz daha uzaklaşır ve gitgide kopar; bu durum, anlamayetisinin sürekli yeni yeni kesinsizliklere dalmasına ve dolayısıyla sonugelmez bir kuşkuculuğa sürüklenmesine yolaçar. Hume'a göre, kuşkuculuğa bu dipsiz dalışı önleyecek olan şey, 'belli nesneleri, onların şimdiki bir izlenimle göreneksel bağlantıları açısından daha kuvvetli ve daha tam bir ışıkta' görmeye sevkeden hayalgücüdür. Anlamayetisinin sonsuz geridönüşüne karşıt olarak, hayalgücü, şuracıkta-olan hakkındaki izlenimimize ya da duygumuza kendinden-apaçık bir kesinlik kazandırır. Hume'a göre, bilgimizin ve inançlarımızın duyuya, duyguya, hayalgücüne, 'duyuma veya özel bir kavrayış tarzı'na dayanması yararlıdır, çünkü bunlar olmasaydı, aklın durdurak bilmeksizin kesinsizlikten kesinsizliğe dalışını, kuşkudan kuşkuya sürüklenişini engelleyecek hiçbir şey bulunamazdı.[250]

---

248 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 251.

249 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 253.

250 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 47.

Bununla birlikte, Hume, kendisinin kurmaya çalıştığı felsefî sistemin hayalgücü gibi fazlasıyla kaypak ve kırılgan bir teorik temel üzerinde yükselmesinin yaratacağı tehlikeleri ve yanlışanlamaları öngören bir şekilde, bunları bertaraf etmek için 'kalıcı, karşıkoyulmaz ve tümel' olan hayalgücü ilkeleri ile 'değişebilir, zayıf ve düzensiz' olan hayalgücü ilkeleri arasında ayrım yapar.[251] Bu ayrım ile amaçlanan şey, *Treatise*'in birinci kitabını dolduran *egotism*ler için güvenilir bir temel bulmaktır. Ne var ki hayalgücü ilkeleri arasında yapılan bu ayrımın, değil güvenilir bir temele giden yolu açmak, Hume'un kendisini bile tatmin etmediği, birinci Kitab'a yazılan "Sonuç" bölümünde ortaya çıkar. Orada Hume, sistemini dayandırmak istediği 'kalıcı, karşıkoyulmaz ve tümel' hayalgücü ilkelerini elleriyle unufak eder. Başlangıçtan beri temkinli bir şekilde sistemini adım adım kurmakta olan Hume, birdenbire kapıldığı bir korku nöbeti içerisinde kendini koyuverecek şekilde temkini elden bırakır ve çaresizce okuyucuya dönüp, kendisini tüm insanî alışverişlerden kovulmuş 'tuhaf bir hilkat garibesi' gibi ve 'büsbütün terkedilmiş ve avuntusuz bırakılmış' hissettiğini söyleyiverir.[252] Başta Hume olmak üzere empiristlerin kurduğu dünya tasarımı, Gilles Deleuze'un ileri sürdüğü gibi atmosferi bakımından bir bilim-kurgu romanını andırır[253] ve böyle bir dünya içerisinde insanın kendisini Hume'un hissettiği gibi hissetmesinde ve ifade etmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Hume, başlangıçtan beri ileri sürdüğü, akılsal araştırmayı köklerinden sarsan bu yüzkarası savlar hakkında hangi mümkün temele sahip olduğunu kendisine sorar. Cevap bekleyebileceğimiz gibi, bu savların hiçbir temele sahip olmadığıdır, Hume'un onları o şekilde hissetmesi dışında. 'Akılyürütmelerimin en tam ve en kesin olanından sonra [bile],' diye itiraf etmektedir Hume,

> ona rıza göstermemin hiçbir sebebini veremiyorum ve nesneleri, bana göründükleri bu görüntü içerisinde *kuvvetli bir şekilde* telâkki etme doğrultusunda *kuvvetli* bir eğilimden başka hiçbir şey hissetmiyorum.[254]

Bu durumda şu soruyu hatırlatmak kaçınılmaz olur: Örneğin, inanç daha önce kavramlaştırıldığı gibi canlı bir duygudan fazla bir şey değilse, Hume-

---

251 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 215.

252 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 249.

253 akt. Bumin, Tülin, "17. ve 18. yüzyıl Felsefe Tarihi" yayınlanmamış ders notları, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, 1984-85 öğretim yılı.

254 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 250. Köşeli parantez bana ait.

'un buna olan inancının da böyle çürük bir temele sahip olması gerekmez mi?

Akılsal olarak doğrulanmamış ve aslında doğrulanamaz olan bu *his* temelinde, önceki bölümlerde akıl ile duyu, anlamayetisi ile hayalgücü arasındaki ilişkileri tersine çeviren Hume, "Sonuç"ta beklenmedik bir şekilde bize dönüp, tüm akılsallığın ve her bilginin kaynağı kıldığı hayalgücünün 'tutarsız ve yanıltıcı'[255] bir ilke olduğunu söyler. Daha bir kaç satır önce tüm akılsal şebekeyi hayalgücüne indirgemiş olan Hume, büsbütün belirsiz-anlamlı bir üslûpla, aslında kendi sistemine de yönelik bir itirazda bulunmaktadır:

> Akıl için hayalgücünün uçuşlarından daha tehlikeli hiçbir şey yoktur ve başka hiçbir şey filozoflar arasında bu kadar çok hatanın vesilesi olmamıştır.[256]

Eagleton'a göre, Hume'un aklın ilkesi kıldığı şey tam da aklın yıkımı olarak görünmektedir. Hume'un bu tutarsızlıktan kurtulmak için yaptığı hamle, hayaletmenin daha vahşî biçimleri ile daha güvenilir biçimlerini birbirinden ayırmaktır:

> [Biz,] düşgücünün saçmasapan sayıltılarının tümünü reddet[meli] ve anlamayetisine, yani hayalgücünün genel ve daha yerleşik özgülüklerine tutun[malıyız.][257]

Eagleton'ın ifade ettiği gibi, Hume için bizi hayalgücünden kurtaracak olan şey, tam da hayalgücünün bir başka çeşitlemesi olan akıldır ve bu yüzden de hayalgücü, hayalgücü adına reddedilmelidir.[258] Akılsal-olanı bütünüyle akıldışı-olanın ellerine terkettikten sonra, Hume, adeta akıldışı-olanın bir biçimini tam da akılsal-olanın kurucu ilkesi kılmaya çalışmaktadır. Şu da aynı şeyi demeye gelir ki, bilgiyi duyuya, duyguya, hayalgücüne bağımlı bir şekilde bütünüyle öznelleştirdikten ve böylelikle dış dünyayla ve toplumla ilişkimizi adeta modern türden bir sanat eseriyle ilişki tarzına dönüştürdükten sonra, Hume, sadece bu öznel payandalara yaslanarak, ortak olarak paylaşılabilir standardlar çıkarsamaya uğraşmaktadır. Tıpkı daha sonradan Kant'ın estetik yargı için yapacağı gibi.

Treatise'in birinci kitabının "Sonuç" bölümünde Hume'u köşeye sıkıştıran sorun, tek başına 'anlamayetisine tutunma'nın daha önceden kendi kendini bozguna uğratan ve sonu gelmez bir kuşkuculuğa yol açan bir beyhude-

---

255 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 251.

256 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 252.

257 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 257. Köşeli parantez bana ait.

258 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 47.

lik olarak yorumlanmış olmasıdır. Eğer anlamayetisi hayalgücünden bağımsız olarak tek başına edimde bulunursa, kendisini bütünüyle boşlukta buluyordu. Fakat şimdi formule edildiği şekliyle anlamayetisi bütünüyle hayalgücünün bir özelleşmesi *(modification)* olmaya indirgenirse, bu durumda da onun kendi kendisini yıkmasını ve sonu gelmez geridönüşünü engelleyecek aşağı düzeyden hayalgücünden pay almaması imkânsızdır. Çünkü anlamayetisini dipsiz derinliklere dalmaktan kurtaracak olan hayalgücü, tam da Hume'un felsefî akıl için esas tehlikeyi oluşturduğunu söylediği aşağı düzeyden hayalgücüdür. Şunu demek istiyoruz ki, Hume'a göre akıl için savlarının doğruluğunu ve kesinliğini ya da olabilirliğini tahkik etmenin en kestirme yolu şuracıkta-olan hakkındaki bir izlenime veya duyguya tutunmak ise, bu edim, hiç kuşku yok ki 'düşgücünün tekil ve saçmasapan bir özgülüğü' olarak görünür. Bu yüzden yine az önce 'anlamayetisine tutunma'dan demvuran Hume, bir kaç satır aşağıda şöyle yazmaktadır:

> Kendimizi bu bütünsel kuşkuculuktan ancak düşgücünün o tekil ve görünüşte saçmasapan özgülüğü sayesinde kurtarabiliriz.[259]

Yani üst düzeyden bir hayalgücüne ait olan anlamayetisi, aşağı düzeyden hayalgücünün müdahalesi olmaksızın hiçbir kesinliğe varamazdı. Hume'un yaptığı, önce anlamayetisini hayalgücüne indirgeyerek anlamayetisinin yapısını-çözmek, sonra hayalgücünü aşağı düzeyden hayalgücünün etkinliğine bağımlı kılarak hayalgücünün yapısını-çözmektir. Bunu yapmakla, Hume, aklı daha güvenilir temellere oturtmak maksadıyla büsbütün temelsiz bırakmış ve hayalgücünün 'değişebilir, zayıf ve düzensiz' ilkelerine teslim etmiştir. Tek başına öznel dayanaklardan yola çıkmanın bu empirist uyarlanışının ulaştığı sonuç, bizzat öznellik ilkesinin kendisini bile temelden çökertir, nerede kaldı ki bilginin, yargının, ahlâkın vbg. nesnelliğini temellendirsin.

Treatise'in *egotism* lerinin Hume'u "Sonuç"ta sürüklediği kasvet verici açmaz, Eagleton'ın ifade ettiği şekliyle şöyle görünür: *ya* en yakın ve en emin hissedilen şeye sımsıkı yapışarak tüm incelikli akılyürütme süreçlerini elden çıkarabiliriz *ya da* tehlikeleri her ne olursa olsun kılıkırkyarıcı bir akılsallığa tutunabiliriz.[260] İlk seçenek, bizi bir darbede tüm bilim ve felsefeden koparır; ama o, kendi içerisinde de bir açmaz doğurur, kendisiyle de çelişir, çünkü bu seçeneğe ulaşmak ancak incelikli bir akılyürütme süreci sayesinde mümkündür. Öte yandan ikinci seçeneği benimser de akla sadık kalırsak, sonunda kendi kendini bozguna uğratan bir kuşkuculuğu boylarız ve

---

259 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 253.

260 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 47.

buna aldırış edip etmemek tamamen bizim *tercihimiz* olarak kalır. 'Eğer' diye yazmaktadır Hume,

> bu ilkeyi [hayalgücünü] kucaklar ve tüm incelikli akılyürütmeyi mahkûm edersek, en açık saçmalıklara düşeriz. Eğer bu akılyürütmeler lehine o ilkeyi [hayalgücünü] reddedersek, insanî anlamayetisini büsbütün altüst ederiz. *Dolayısıyla bize, yanlış bir akıl ile hiçbir şey arasında seçim yapmaktan başka bir seçme şansı kalmaz.*[261]

Hume bu ikilemden kurtulmak için ne yapacağını bilemez; fakat galiba yapılacak en iyi şey, 'düşgücünün tekil ve görünüşte saçmasapan bir özgülüğü' olduğu ölçüde şuracıkta-olana sımsıkı tutunmaktır, yani mevcut toplum içerisinde başka herkesin ortak olarak yaptığı şeyi gözlemlemektir. Hume bunu yapar ve mevcut toplum içerisinde böyle bir güçlüğün pek varolmadığını veya hiç mi hiç gözönünde bulundurulmadığını gözlemler; hatta böyle bir güçlük zihin için şurda burda mevcut olduğu durumlarda bile çabucak *unutulur* ve geride pek de bir izlenim bırakmaz. Böyle bakıldığında, Eagleton'ın da vurguladığı gibi, Hume'un bu ikileme getirdiği çözüm, aslında ikilemi büsbütün unutmaktır, çünkü bu sorun çok ince bir akılyürütmenin ürünüdür ve Hume'a göre

> çok ince düşünümlerin *bizim* üzerimizde pek az etkisi vardır veya hiç etkisi yoktur.[262]

Hume'un bu tür ince düşünümlerle alışverişi olmadığını söylediği bu 'biz', onsekizinci yüzyıl İngiliz orta sınıfına mensup sıradan mülk sahiplerini imler. Hume'a göre, bu tür pratik insanlar, böyle metafizik sorunlarla ilgilenmemekle iyi yaparlar; fakat bunu bir kural, bir maksim ya da tümel bir buyruk olarak formule edemeyiz; çünkü böyle bir formullendirme, bizi tam da tekrar ikilemin içerisine çekeceği ve kendisinden şüphe duyulan aklın bir parçasını oluşturacağı için, apaçık bir çelişki içerir. O halde, Hume'un çözümü, kısaca, sıradan insanlar gibi davranmaktır; bu zorlu sorunun kasvet verici atmosferinden sıyrılıp, huzur verici bir unutmaya teslim olmaktır; yemek, içmek, alışveriş yapmak, tavla oynamak, eğlenmek, ticaretle uğraşmak, çocuklarını büyütmek, vbg.; kısaca orta sınıfın gündelik pratikleri her neyse onlara gömülmektir; fakat eğer arada bir olur da insan tüm bu yapıp ettiklerinin ve tüm bildiklerinin ontolojik ve epistemolojik güvenilirliği hakkında, bir bütün olarak pratik hayatının teorik sağlamlığı hakkında kuşkulara düşerse, bunları uçupgidici izlenimlerinden dolayı unutmak, bu metafizik spekulasyonlara aldırış etmemek veya gülüp geçmektir. Teori ile

---

261 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 253. İtalikler ve köşeli parantezler bana ait.

262 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 253. İtalik bana ait.

pratik, Hume'un gördüğü onsekizinci yüzyıl İngiliz toplumunda (günümüz modern toplumlarında bizim de gördüğümüz gibi) artık karşılıklı olarak birbirine destek olmaktan çıkıp büsbütün çatışkı içerisine girmiştir. Öyle ki, Hume'a göre, dış dünyayı, nesneleri, bireysel '*self*'i ve özellikle de toplumu, kısaca her şeyi ayakta ve birarada tutan şey, bir tür bellek yitimi gibi görünür. Fakat yine de, toplumun hayatta kalmasını sağlayacak tek yol olan entellektual intihar, Eagleton'a göre, teori ile pratiğin karşıtlık içerisinde birliği gibi tuhaf ve beklenmedik bir sonuca doğru açılır. Şöyle ki:

> Göreneğe dayalı pratik artık mutlak normları dolayımlamaz, fakat fiilî olarak kendisini mutlak normların yerine koyar. Pratikler, kendi mantıksal temellerini vermelidir ve teori de, pratikleri güvenceye almaktan uzak bir şekilde, artık onları etkin bir şekilde sakat bırakır. Eğer sezgi hakikatin varolduğuna sizi ikna ediyorsa, bu durumda teori de, yalnız sezginin varolduğunu size bildirir. İronik bir tersine çevrilme içerisinde, Nietzsche'nin iyileştirici Apolloniak yanılsamaları tarzında görenekle ve kör duyguyla işleyen toplumun kendisi, bir yerlerde kendi davranışı için felsefenin verebileceği bir sağlam zemin olduğunu zanneder; bu tür zeminleri tanıtladığı düşünülen felsefe ise, bu zeminleri amansızca yonta yonta göreneğe ve duyguya çevirir. Paradoksal olarak, burada filozof, tam da ideleri toplumsal pratiklere indirgediği için —yani filozofun düşüncesi, toplumun bilfiil varolma şeklini taklit ettiği için— anti-sosyal bir ucubedir. Diğer taraftan, toplumun kendisi ise, kendi kanılarının çürütülemez bir temeli olduğuna avanakça inandığı için, amansız bir şekilde metafiziktir. Sıradan kişi aslında alışkanlığa dayalı bir şekilde yaşar, fakat dünyada bundan çok daha fazlasının bulunduğuna da güven duyar; filozof ise bu durumun pragmatik hakikatini sadakâtle yansıtır ve böylelikle bu durumun kendisinden kovulup sürgün edilen bir kimse haline gelir. Filozof bir ucubedir, toplumsal sınırların ötesinden garip bir ileti taşıdığı için değil, fakat çok daha rahatsız edici bir haberle, insan doğasının alışkanlıklarının varolan tek şey olduğu haberiyle tabanıyanmış bir şekilde seğirttiği için. Yabanıllık içerisinde uluyup duran bu saçı sakalı birbirine karışmış peygamber, dehşet bir sırrı, kendisine inen vahyin az çok tavla oyunu olduğu sırrını ifşa eden birisidir.[263]

Hume, felsefe ile toplum arasına mutlak olarak aşılmaz bir mesafe koymak suretiyle değil, fakat felsefeyi bizzat gündelik toplumsal pratiklerle aynı temellere dayandırmak suretiyle, teori ile pratiği birbirinden kopartır, çünkü gündelik pratiği anlamamıza ve açıklamamıza yardım edecek sağlam temeller gerektirdiği ölçüde teori, Hume'da bomboş bir yanılsamaya dönüştürülmüştür. Fakat bu, öte yandan aynı zamanda teori ile pratiğin birleştirilmesinin bir tarzıdır da, çünkü teori artık gündelik toplumsal pratiğin ötesindeki bir şeye işaret etmez ve böyle olduğu ölçüde pratik ile teori ayrımsızlaşır. Teori (felsefe), her geçen gün kendisini ölümle tehdit eden acımasız bir pratiğin (toplumun) dayatmaları karşısında bizzat teori

263 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 48.

olarak kendi canına kıymak suretiyle etkililiğini sürdürebilir. Ancak toplumla arasındaki gerilimi onsekizinci yüzyıl İngiltere'sindeki toplum lehine ortadan kaldırdığı içindir ki, felsefe Hume'da kendi varlığını sürdürebilmek için bir haklıçıkarım bulabilir. Bu haklıçıkarıma göre, felsefe, deyim yerindeyse dişleri sökülmüş bir canavardır; örneğin toplumu dinsel boşinançlardan daha az tehdit eder:

> Genel olarak konuşursak, dindeki hatalar tehlikelidirler; felsefedekiler ise sadece gülünçtürler.[264]

Tıpkı toplumsal pratiklerin kendileri gibi *hakikat* iddiasından vazgeçmiş felsefî spekulasyonlara izin verilebilir. 'Metafizik-olan zihnin doğal bir olanağıysa,' diye yazıyor Eagleton,

> insanlık da duyu izlenimlerinin dar çemberiyle yetinmekle kalamıyorsa, bu durumda insanlığın felsefe adını verdiğimiz 'yumuşak ve ılımlı' üslûpta düşler kurması, tehlikeli bir şekilde bağnaz şemalar uydurmasından daha iyidir. Felsefe biraz saçma olabilir, fakat en azından felsefenin devleti devirmesi olası değildir.[265]

Treatise'in birinci kitabından çıkan bu kafakarıştırıcı sonuçlar, Hume'un var olan ve bilinebilir olan her şeyi duy(g)usallığa, hayalgücüne, alışkanlığa indirgemesinden doğarlar. Estetik-kılınmış, öznelleştirilmiş, *egotism*lere boğulmuş bu düşünce ve söylem tarzı, kendi içerisinde durdurak bilmeksizin kendi kendisinin yapısını-çözer; tam bir ilkeye vardığı anda, onu bir başkasıyla yıkar ve bütünsel bir '*vision*'a bir türlü ulaşamamasından pek kaygı duymaz, çünkü her türlü ilkenin ve '*vision*'un kaynağı kılınan gündelik toplumsal ilişkilerde aynı ilkesiz ve '*vision*'suz varoluş biçimi hüküm sürmektedir. O halde bize ilkeler vermesi ve bütünsel bir teorik '*vision*' sunması beklenen akıl bütünüyle safdışı bırakılabilir ve onun yerine duyusal ve somut olanın mantığı geçirilebilir. Baumgarten'da estetik-'in ast söylemiyle tamamlanmaya ihtiyaç duyan akıl, Hume'da bu ast söylem tarafından tamamen yutulmuş görünür; ya da Baumgarten'da akla eklenen aşağı-düzeyden-estetik-bilgi türü, Hume'da akılsal bilginin yerine geçirilmiş görünür. Bu itibarla, akıl ile duyu, Hume'un düşüncesinde birbirini tamamlayan bileşenler olmaktan çok, birbirinden bütünüyle kopmuş parçalar olarak takdim edilir. Yani Hume'da, akıl ile duyuyu uzlaştırma ya da en azından yanyana koyma düşü dahi kurulmaksızın, onların parçalar olarak nasılsa öyle göründükleri bir manzarayla karşılaşırız. Bu manzara içerisinde, akılsal-olan ile duyusal-olan, sentimentalist tarzda, fakat çok daha

---

264 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 256.

265 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 49.

geniş bir felsefî perspektivden hareketle sonunda büsbütün çatışkıya sokulmuştur. 'Bu yüzden,' diye yazar Hume *Treatise*'de,

> aklımız ile duyularımız arasında doğrudan ve bütünsel bir karşıtlık vardır.[266]

Bu karşıtlık, Hume'da akılyürütmeden tamamen koparılmış bir duyusallık lehine işbaşındadır. Eagleton'ın da belirttiği gibi, önceleri günlük pratikte ete kemiğe bürünmeye çabalayan akılsal ilkeler ve buyruklar, artık bizzat günlük pratiğin kendisine indirgenme tehlikesiyle yüzyüze gelirler.[267] Buradaki tehlike, sözkonusu günlük pratik içerisindeki deneyim alanının bütünsel olarak kuşatılamaz ve kavranamaz olması, çürük, uçarı, başıboş ve kaypak zeminlere dayanması ve kaprisler ve bencilliklerle *(egoism)* dolu görünmesidir. Çünkü günlük pratik içerisinde herhangi bir deneyime giren '*self*', bizzat Hume tarafından irdelendiği şekliyle, ne nesnelerin sürekli özdeşliğini tanır ne de istikrarlı bir kişisel kimliğe sahiptir.

Hume'un bütün felsefî projesini üzerinde kurmaya çalıştığı *Treatise*'in I. Kitab'ından, bilginin, eylemin ve yargının standardlarının öznelleştirildiği, gündelik deneyim içerisindeki değişken bir '*self*'e bağımlı kılındığı, birer birer duyguya, hayalgücüne, sezgiye indirgendiği ve dolayısıyla fragmenter ve çatışkılı hale dönüştürüldüğü acımasız bir dayanak yitimiyle çıkarız. Bu zihinsel dayanak yitiminin toplumsal dayanağı, onsekizinci yüzyıl İngiliz mülk sahibi orta-sınıfının kamusal alan pratiklerinde cisimleşen toplumsal ve kültürel düzen tipidir. Bu bakımdan, *Treatise*'in arkasında herhangi bir toplumsal ardalanın ve Hume'un evrensel olduğunu iddia ettiği 'insan doğası'nın silueti değil, onsekizinci yüzyıl İngiliz toplumu ve yine onsekizinci yüzyıl İngiliz 'insan doğası' durur. Hume'un *Treatise*'de portresini çizdiği 'insan doğası', daha tutarlı bir Humecu olan Nietzsche'nin sonradan 'İnsan mutluluk için uğraşmaz; yalnızca İngilizler yapar bunu' şeklindeki aforismatik deyişle maskesini düşüreceği türdendir.[268]

Treatise'in teorik olarak ayna tuttuğu bu tikel toplumsallık tarzı içerisindeki pratik ilişkilerde akılyürütmenin yeri duyular, duygular, tutkular, hayalgücüne dayalı çağrışımlar tarafından gaspedilmiştir. Bu yüzden, bu tür bir toplumsallık tarzının hakikatini sadakatle yansıtan *Treatise*'de, akılyürütme merkezî bir düşünme formu olmaktan ve dolayısıyla felsefe de merkezî bir etkinlik olmaktan çıkar. Bu durumda, bizi bilgide, eylemde

---

266 Hume, D., *Treatise*, vol. I, s. 221.

267 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 49.

268 Nietzsche, Friedrich, *Putların Alacakaranlığı*, çev. Hüseyin Kaytan, Akçüz Yayınları, 1991, s. 10.

ve yargılamada güvenilir bir şekilde kullanabileceğimiz ortak standardlarla donatması beklenen akıl da felsefe de, Hume'a göre, 'insan doğası'm özsel olarak kuran tutkuların karşıtı veya yanlışyönlendirici türevi olmaya indirgenir. Fakat akılyürütme ve felsefe bilgi, eylem ve yargı sorunlarında merkezî olmaktan dışlanıp tutkular tarafından yerlerinden edildiklerinde, bireysel duygulanımlardan toplumsal standardlara, olgudan değere, tikelden tümele, birinci-şahıs-bakışaçısından üçüncü-şahıs-bakışaçısına, aktörden müşahide vbg. nasıl ve hangi dolayımlarla geçilebileceğini görmek imkânsız hale gelir; üstelik tikel çokçeşitliliğe istikrarlı bir zemin sağlayabilecek sürekli özdeşlik ve kişisel kimlik inancı bizzat Hume tarafından yıkılmışken. *Treatise*'in birinci kitabının sonunda Hume'un bizi maruz bıraktığı açmazlar, bir bumerang gibi hedefsiz bir şekilde geri dönüp Hume'un kendisini de yakalar. Çünkü *Treatise*'in üçüncü kitabı, ortak olarak paylaşılabilir moral standardların araştırılmasına tahsis edilmiştir. 'Bu yüzden,' diye yazmaktadır MacIntyre,

> III. Kitab'daki toplumsal ve moral yargılar ve ilişkiler açıklaması apaçık olarak ve kaçınılmaz bir şekilde kişisel kimliğe duyulan bir inancı önvarsayar, bu inancın açık bir ifadesini vermese de; ama yine de kişisel kimliğe inanç, I. Kitab'ın argumanı tarafından akılsal haklıçıkarımdan açık bir şekilde yoksun bırakılmıştır. O halde geçiş nasıl yapılacaktır?[269]

Böylelikle, MacIntyre'ın belirttiği gibi, Hume'un *Treatise*'deki merkezî problemi, I. Kitab'ın *egotism* lerinden III. Kitab'ın moral arenasının toplumsal ilişkilerine nasıl geçileceği olmuştur; bir başka deyişle, birinci-şahıs-bakışaçısından üçüncü-şahsın müşahedesine geçiş problemidir bu.

MacIntyre, Hume'un bu problemi *Treatise*'in II. Kitab'ındaki tutkular öğretisiyle aşmaya çalıştığını belirtir ve bu aşma girişiminde Hume'un ne ölçüde başarılı olduğunu ayrıntılı bir şekilde tartışır. Biz burada bu açıklamaya uzun uzadıya girmeyeceğiz.Fakat Hume'un bu öğretisinin içeriğine kısaca bir gözatmak, bireyi topluma bağlayan dolayımların hangi türden olduklarını bir kaç cümleyle gözden geçirmek istiyoruz. MacIntyre'a göre, Hume'un sözkonusu problemi çözme girişiminde ilgi odağı olan tutkular, toplumsal hayatta merkezî bir rol oynayan 'dolaylı tutkular' (*'indirect passions'*) diye adlandırılanlardır. 'Dolaylı tutkular'ın kökeninde iki tutku vardır:gurur *(pride)* ve tevazu *(humility)*. Hume'da gurur ve tevazu tutku çifti, sevgi ve nefret tutku çiftine doğru açılım kazanır ve onlarla eşlenir. Kendimizde gurur duyduğumuz şeyler, başkalarının hayranlığını çeken şeylerdir ve eğer bunlar bir başkasına ait olarak sunulurlarsa, bizim sevgimi-

269 MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, s. 291.

zin nesnesi haline gelirler. Böylece kendimize ilişkin gururdan bir başkasıyla karşılıklılık içeren sevgiye geçeriz. Benzer ilişkiler içerisinde, tevazu da nefreti ortaya çıkarır.

> Ben kendim, gurur ve tevazunun asıl nesnesiyim; başka bir kişi ise sevgi ve nefretin asıl nesnesidir.[270]

Gurur ve tevazu, sevgi ve nefretten bağımsız değildir. Bu yüzden, her bir kişinin tutkuları başkalarının tutkularıyla bir karşılıklılığı öngerektirir. Tutkuların bu karşılıklılığı içerisinde, her bir '*self*', kendisinin bir '*self*'ler topluluğunun üyesi olduğunun farkına varır. Böylelikle Hume'un tutkular öğretisi, birinci-şahıs-bakışaçısı ile üçüncü-şahıs-bakışaçısı arasındaki, 'ideler yolu' ile toplumsal olarak atfedilen kişisel kimlik arasındaki, aktör ile müşahid arasındaki dolayımı kurar. Tutkuların karşılıklılığı sayesinde 'ideler yolu' geride bırakıldığı ölçüde, kimlik toplumsal hale gelir; '*self*' toplumsal kimliğine kavuşur.

Hume, tutkular öğretisinde verdiği açıklamanın aynı zamanda kendi sıfatıyla insanî toplum ve evrensel insan doğası hakkında bir açıklama olduğuna inanmakla birlikte, Hume'un tutkulara ilişkin karakterizasyonu, evrensel olduğu düşünülen şeyin maskesini düşürür. MacIntyre'a göre, Hume, evrensel olduğunu iddia ettiği şeyin yerel ve tikel olduğunu farketmemiş olması bakımından kendi çağdaşlarıyla tıpatıp uyuşur.

Şimdi Hume tutkuların içeriklerini nasıl karakterize eder? Örneğin gurur tutkusunu meydana getiren şey nedir? Hume'a göre,

> ...tüm diğerleri arasında, gurur tutkusunu en yaygın biçimde üreten...ilişki, *mülkiyet* ilişkisidir.[271]

Mülkiyet, Hume'a göre, gurur ve tevazu, sevgi ve nefret tutkularının mutlak kriteridir. Öyle ki,

> Ülkemiz, ailemiz, çocuklarımız, akrabalarımız, servetimiz, evlerimiz, bahçelerimiz, atlarımız, köpeklerimiz, elbiselerimiz; bunların herhangi biri ya gururun ya da tevazunun bir nedeni haline gelebilir.[272]

Tüm bunlar, eğer bize ait iseler gurur duymamıza ve eğer başkalarına ait iseler sevgi duymamıza neden olurlar. Bunlara sahip değilsek tevazu içerisinde bulunuruz ve başkaları bunlara sahip olmadığında onlardan nefret ederiz. İnsanlar mülk sahibi dostlarının ve akrabalarının niteliklerinden

---

270 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 54.

271 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 34.

272 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 7.

gurur ve sevgi duyarlar, fakat dostları ve akrabaları yoksul ise duymazlar, tevazu ve nefret tutkularına kapılırlar.

> Nasıl ki kendimizdeki servetten gurur duyuyorsak, aynı şekilde...bizimle bağı olan her kimsenin de servete sahip olmasını arzularız, ama dostlarımız ve akrabalarımız arasında sefil ve yoksul olan herhangi bir kimseden utanç duyarız. Bu yüzden yoksulları kendimizden mümkün olduğunca uzaklaştırırız.[273]

MacIntyre'a göre, bu tutku karakterizasyonları, mülkiyetin toplumsal mevkî'i belirlediği, mülk sahibinin toplumsal hayatın merkezî figürü olduğu bir toplumsal, kültürel ve politik sisteme işaret ederler. Buna karşılık Hume, bu karakterizasyonların evrensel insan doğasına gönderimde bulunduğuna inanır. Dolayısıyla, Hume'un evrensel insan doğası olarak düşündüğü şeyin onsekizinci yüzyıl İngiliz mülk sahibi 'insan doğası' olduğu, toplumsal ilişkileri dolayımlaması amaçlanan 'tutkular öğretisi' bağlamında bir kez daha ortaya çıkar.[274]

Bu noktada da Hume'u köşeye sıkıştıran bir açmaz vardır. Hume'da toplumsal kimliğin istikrarı tutkuların istikrarına, tutkuların istikrarı ise mülkiyetin istikrarına bağımlı kılınmıştır; buna karşılık, mülkiyetin istikrarı ise, hayalgücüne bağımlıdır; çünkü Hume'a göre, başka her şey gibi özel mülkiyete de dayanaklık edecek hayalgücünden başka hiçbir metafizik onay merci'i yoktur. Biz hayalgücü sayesinde bir kimsenin tikel bir zamanda tikel bir şeye sahip olmasından hareketle, onun o şeye daimî olarak sahip olduğu ve olacağı inancına ve alışkanlığına geçeriz. Eagleton'ın belirttiği gibi,

> [b]iz aynı zamanda, sahip olduğumuz nesneler ile sahip çıkabileceğimizi hissettiğimiz kölelerimizin emeği veya bahçemizin meyvaları gibi bu sahip olduklarımıza bitişik başka nesneler arasında doğal, hayalgücüne dayalı bir bağlantı kurma eğilimi de taşırız.[275]

Dolayısıyla mülkiyetin istikrarı, hayalgücünün, tikel bir şey-durumundan hareketle o şey-durumunu doğallaştırdığı ve daimî bir alışkanlığa dönüştürdüğü noktada, etkinliğine bir son vermesiyle sağlanır. Ancak hayalgücünün ataleti veya tembelliği sayesindedir ki, bir kimse bir nesneyle mülkiyet ilişkisi içerisinde ilişkilendirilebilir. 'Eğer' diye vurgulamaktadır Eagleton, Hume'a göre,

> mülkiyetimi benimle birleştirmeyi kolaylaştıran bu hayalgücü ataleti olmasaydı, benim mülkiyetimin yarın senin mülkiyetin olmaması için hiçbir aslî se-

---

273 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 32.

274 bkz. MacIntyre, A., *Whose Justice? Which Rationality?*, s. 291 vd.; ayrıca Hünler, S.Z., *a.g.e.*, s. 209-210.

275 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 50. Köşeli parantez bana ait.

> bep bulunamazdı. Benim bir şeye sürekli sahip olmam fikri, hayalgücü açısından, benim o şeye bilfiil sahipliğime senin sahipliğin düşüncesinden daha yakın olduğu için, hayalgücünün tembelliği, benim o şeye ömür boyu sahip olmamı uygun bir şekilde teyidetme eğilimi taşır.[276]

Eagleton'a göre, Hume'da ifade bulduğu şekliyle burjuva toplumunun bütünü, estetik bir tarzda hayalgücünün kurguları üzerinde yükselir. 'Bir kütüphanedeki kitapları ve bir salondaki sandalyeleri tanzim eden aynı düzen ve tekbiçimlilik sevgisi,' diye belirtir Hume *Treatise*'e düştüğü bir dipnotta,

> mülkiyetin istikrarına ilişkin genel kuralı özelleştirmekle, toplumun biçimlenişine ve insanlığın refahına katkıda bulunur. Mülkiyet bir kişi ile bir nesne arasında bir bağıntı oluşturduğu için, mülkiyeti daha önceki bir bağıntıda temellendirmek doğaldır; ve mülkiyet toplumun yasalarınca güvence altına alınmış sürekli bir sahip olmadan başka bir şey olmadığı için, mülkiyeti, kendisine benzer bir bağıntı olan şimdiki sahip olmaya ekleyivermek de doğaldır.[277]

Böylece Hume'un toplumsal ilişkilerin temeline yerleştirdiği mülkiyet ilişkisinin hayalgücünün bir kurgusu olduğu anlaşılır. Nihayet Hume, bunu dolambaçsız bir şekilde bir cümleyle teyideder:

> ...mülkiyet...nesnelerdeki real bir şey değil, fakat duyguların (*sentiments*) ürünüdür.[278]

Bu, Eagleton'a göre, burjuva ekonomisinin kurgusal doğasının eksiksiz ifadesidir. Buna göre, orta-sınıfın mülkiyet haklarını güvence altında tutan şey, ekonominin yasasından çok, zihnin içgüdüsel bir ekonomik-kılınışıdır.[279]

Şu halde, bir çember çizip tekrar başladığımız noktaya dönmüş bulunuyoruz. Başlangıçta 'akıl'ın, 'inanç'ın, 'nedensellik'in, 'sürekli özdeşlik'in, 'kişisel kimlik'in vbg. yapısını çözüp, bunları birinci-şahıs-bakışaçısından hayalgücünün istikrarsız kurguları düzeyine indirgedik. Oradan birinci-şahıs-bakışaçısı ile üçüncü-şahıs-bakışaçısı arasındaki dolayım olarak 'tutkular' açıklamasına ve bu açıklamadan da toplumsal olarak atfedilen istikrarlı kimlik kavramlaştırmasına geçtik. Bu toplumsal kimlik kavramlaştırması, bizi mülkiyet ilişkisine götürdü. Fakat mülkiyet ilişkisi, bizi daha ötedeki bir istikrar noktasına taşımamakla kalmadı, gerisingeri hayalgücünün kurgularına döndürdü. Hume ile birlikte, birinci-şahıs-bakışaçı-

---

276 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 50.

277 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 208, dipnot.

278 Hume, D., *Treatise*, vol. II, s. 212. Köşeli parantez bana ait.

279 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 51.

sından güvenilir bir şekilde üçüncü-şahıs-bakışaçısına geçmeyi ve bu üçüncü-şahıs-bakışaçısını toplumsal olarak temellendirmeyi ümidederken, tekrar birinci-şahıs-bakışaçısının sınırları içerisine hapsolduk. Başka bir deyişle, daha önce de belirttiğimiz gibi, 'ideler yolu'ndan hareketle 'ideler yolu'ndan başka bir yere varamazdık.

Şimdi *Treatise*, Hume'un bütün felsefî projesini belirleyici olmuştur. *Treatise*'de olup biten, görmüş olduğumuz gibi, insanî olan her şeyin kökensel olarak estetik terimlerle öznelleştirilmesidir. Hume'un felsefesinin estetik çekirdeği, *Treatise*'deki bütün yargı önermelerinin öznel temeller üzerinde, fakat yine de tümel geçerlik iddiasıyla verilebilmesini mümkün kılan şeydir. Hume'un söyleminin bu karakteristiği, onun, özneyi biçimlendiren ve hatta doğuran tarihsel ve toplumsal koşulları hiç dikkate almaksızın, tikel bir öznellik çerçevesinden evrensel 'insan doğası' açıklamasına geçmesini sağlar veya en azından kolaylaştırır. Adeta Kantçı 'estetik yargı' modeline göre işgören Humecu söylem, öznenin en kaprisli ve istikrarsız yönlerini, yani duyarlığa, duyguya, hayalgücüne dayalı yönlerini, eğer varsa, herhangi bir tümel standardın kökeni kılar. Tikelden tümele bu tarz bir geçiş, öznenin istikrarsızlıklarının idealize edilmesini, zamandışı kılınmasını ve mutlaklaştırılmasını öngerektirir. Taşıdığı tarihsel ve toplumsal yükü sırtından bütünüyle atmış olan özne, istikrarsızlıklarını, tarihsel ve toplumsal koşulların sonuçları olarak değil, öngörüsel biçimde tam da kendi değişmez iç-doğasını kuran yapı taşları olarak kavrayacak ve tam da bu iç-doğanın birliğinden ötürü istikrarsızlıklarının özneler arasında tümel bir uzlaşıma engel oluşturmayacağını iddia edecektir. Bu bakımdan zaten estetik bir önçerçeveyi öngerektiren *Treatise*'in söylemi, Hume'un 'beğeni' konusundaki tezlerine mükemmel bir zemin hazırlar.

Modern estetik teorinin en önemli kilometre taşlarından biri olarak kabul edilen, Hume'un "Beğeninin Standardı Hakkında" ("Of the Standard of Taste") başlıklı denemesi,[280] *Treatise*'in söylemini birbiriyle özsel olarak bağıntılı iki bakımdan takibeder:

a. *İlkin*, Hume, bu denemede, tıpkı *Treatise*'de olduğu gibi, radikal olarak tikelci bir relativismden hareket eder ve böyle bir başlangıç noktasından beğeninin tümel standardları düşüncesine ulaşmaya çalışır. Denemenin bu özelliği, Hume'un düşüncesinde sentimentalist konumun hareket noktası oluşturacak kadar baskın bir rol oynadığını, fakat aynı zamanda belirsiz-anlamlılıklar, paradokslar, ikilemler ve açmazlar doğuracak kadar kla-

280 Hume, David, "Of The Standard of Taste", *Four Dissertations*, Thoemmes Press: Key Texts, Bristol 1995, s. 203-240.

sisist bir evrenselcilikle tamamlanmaya gerek duyduğunu da gösterir. Fakat denemenin sonunda, Hume, başladığı noktaya, yani adım adım kurmaya çalıştığı tümel beğeni standardlarının sentimentalist açıdan tek bir darbeyle yapıçözümüne uğratılmasına dönmekten de kaçınamaz. Deneme, beğeni ölçütlerinin ne kadar istikrarsız olduklarını telkin ederek başlar. 'İnsanların duyguları,' diye yazmaktadır Hume,

> çoğu kez güzellik ve çirkinlik (*deformity*) konusunda farklı farklıdır.[281]

Böyle olsa bile, Hume, denemenin açılımı içerisinde beğeninin tümel standardlarının varolduğunda ısrar eder ve bunları belirlemeye çalışır. Fakat Hume'un relativist hareket noktasından kalkarak bu tür standardların nerede bulunabileceğini ve nasıl temellendirilebileceğini söylemesi kolay değildir. Dolayısıyla deneme, bazı beğeni çatışmalarının kesinkes çözülemez olduklarını ve 'belli bir yargı çeşitliliğinin kaçınılmaz olduğu[nu] ve karşıt duyguları uzlaştırabileceğimiz bir standardı boş yere arayıp durduğumuz'u[282] kabul ve itiraf ederek son bulur. Bu itiraf, aynı zamanda, duyguyu, hayalgücünü, sezgiyi mutlak hareket noktası haline getiren Hume'un yalnızca beğenide değil, fakat herhangi bir şeyde güvenilir bir tümel standardı boş yere arayıp durduğunu da ifşa eder.

b. *İkinci olarak*, beğeninin tümel standardlarını arayışında, Hume'un 'insan doğasının tekbiçimliliği' düşüncesini işin içine karıştırması, tıpkı *Treatise*'in 'tutkular öğretisi'nde olduğu gibi, beğeni farklılıklarının gerisindeki toplumsal parçalanmayı maskeleme eğilimi taşır. Hume tarafından tümel oldukları iddia edilen standardlar, aslında onsekizinci yüzyıl İngiliz burjuva bireyinin karakteristiklerinin soyut bir 'insan doğası' kavramlaştırmasına aktarılması sayesinde kurulurlar. Bu farkında olarak ya da olmayarak gizleme eğilimi sayesinde, Hume, daha sonra Kant'a da miras kalacak şekilde, beğeninin ve beğeni yargısının toplumsal, tarihsel ve politik îmalarını veya daha doğrusu tam da bu teorik kavramları doğuran pratik temelleri ıskalar.

Şimdi, bir beğeni teorisi olarak Hume'un estetiğinin bu iki yönü üzerinde ayrıntılı bir biçimde durmak istiyoruz. Bu iki yön, birbiriyle özsel olarak bağıntılıdır; çünkü Hume'un kendisinden hareket ettiği sentimentalist ve relativist argumanlar, tam da bizzat Hume tarafından gözardı edilen tarihsel, toplumsal ve politik boyutla ilişkilendirildiğinde açıklık kazanırlar. Fakat burada anlama ve anlatma kolaylığı sağlayabilmek için,

---

281 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 204.

282 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 233.

Hume'un metninde içiçe örülmüş bu iki yönden her birini kendi içerisinde ayrı ayrı izleyeceğiz ve bunu yaparken de her biri Hume'un beğeni teorisini ağırlıklı olarak bu yönlerden biri doğrultusunda irdeleyen iki eleştirel metne geniş ölçüde başvuracağız.[283]

i. Beğeninin Belirsiz-Anlamlılığı

Hume'un estetik sorunlar hakkındaki düşünceleri, başta *A Treatise of Human Nature (İnsan Doğasına İlişkin Bir İnceleme)* ve *An Inquiry Concerning the Principle of Morals (Ahlâkın İlkesine Dair Bir Araştırma)* gibi temel felsefî araştırma ve incelemeleri olmak üzere, "The Rise and Progress of the Arts" ("Sanatların Doğuşu ve İlerlemesi"), "The Sceptic" ("Kuşkucu"), "The Platonist", "Of the Passions" ("Tutkular Hakkında"), "Of Tragedy" ("Tragedya Hakkında") gibi denemeleri de içeren hemen hemen bütün eserlerine parça parça dağılmış bir halde bulunur. Bu olgu, aslında Hume'un, üzerine yazdığı hemen her konuda ve eserlerinin neredeyse tamamında estetik sorunlara vazgeçilmez bir ilgi duyduğunu gösterir. Fakat bütün eserleri arasında Hume'un 1757 tarihli "Of the Standard of Taste" ("Beğeninin Standardı Hakkında") başlıklı denemesi, 'onun estetikteki temel eseri' olarak yorumlanır.[284] Bu denemeye genelde Humecu projenin özlü bir ifadesi gözüyle bakılabilir. Hume'un genelde empirist, sensualist, relativist, nominalist felsefî tavrıyla koşullanan bir ilgi ve yakınlık duyduğu estetik söylem modeli, bu denemede hem yapısal olarak küçük ölçekte tekrarlanır hem de bizzat estetiğe özgü 'beğeni' sorunu temelinde özgül olarak yeniden inşa edilir. Dolayısıyla bu denemeyi ve onun sonuçlarını takibetmek, özelleşmiş bir anlamda Hume'un genel felsefî sistemine ayna tutmaktır.

Luc Ferry'e göre, "Of the Standard of Taste" başlıklı denemede geliştirdiği beğeni öğretisinde, Hume, radikal olarak empirist bir konumdan, ilke düzeyindeki bir relativismden yola çıkar ve dolayısıyla Kant'ın

---

283 Sözkonusu iki metin, sırasıyla, Luc Ferry'nin *Homo Aestheticus* adlı eseri içinde yer alan "The Paradoxes of Hume's Aesthetics: From (Sceptical) Relativism to Classical Universalism" ("Hume'un Estetiğinin Paradoksları: (Kuşkucu) Görecilikten Klasik Evrenselciliğe") başlıklı altbölüm (*a.g.e.*, s.53-61) ile Richard Shusterman'ın "Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant" ("Beğeninin Skandalı Hakkında: Hume'un ve Kant'ın Estetik Teorilerinde Doğa olarak Toplumsal Ayrıcalık") başlıklı makalesidir (*The Philosophical Forum*, vol.XX, No.3, Spring 1989, s.211-229.)

284 bkz. McCormick, P.J., *a.g.e.*, s.52.

'beğeninin antinomisi' dediği şeyin uğraklarından yalnızca birini, sensualist / sentimentalist uğrağı kendi hareket noktası olarak kullanır. Buna rağmen Hume, böyle bir başlangıç noktasından hareketle antinominin diğer ucuna geçmeye, entellektualist / klasisist uğrağa ulaşmaya, beğeninin tümel normlarını veya standardlarını keşfetmeye çalışır. Bu bakımdan Hume'un beğeni öğretisi antinominin çözümü için atılabilecek mümkün adımlardan biridir, fakat hareket noktası itibarıyla fazlasıyla tek-yanlı bir adımdır bu. Hume'un bu örnek niteliğindeki çözüm önerisi, daha geniş bir perspektivden bakıldığında, *immanentism*'in (içkincilik) ve *subjektivism*'in en radikal türüne teslim olduktan sonra, sanat eseri etrafında kavranacak bir beğeni standardı veya bir ortak duyu idesinin içerdiği *transcendence* (aşkınlık) düzlemini tatmin edici bir şekilde kuramadığı ölçüde, modern düşüncenin 'güzellik' konusunda karşılaştığı zorlu sorunlara da örnek teşkil eder.

Deneme, tekbiçimli bir beğeni idesini yerlebir eden kısa, fakat sert ve öldürücü darbelerle açılır:

> Tıpkı kanılar gibi, dünyada yürürlükte olan Beğeni'nin büyük çeşitliliği, herkesin gözlemleyebileceği kadar apaçıktır.
>
> ... her bir zihin, farklı bir güzellik algılar.... Gerçek (*real*) güzelliği ya da gerçek çirkinliği (*deformity*) aramak, gerçek tatlıyı ya da gerçek acıyı tahkik etme iddiasında bulunmak kadar sonuçsuz bir araştırmadır.[285]

Bu açılış cümleleri, Ferry'e göre, Hume'un beğeni standardına ilişkin düşüncelerinin minimal başlangıç noktasını oluşturur. Bu başlangıç noktasıyla, Hume, bizzat kendi toplumu içerisinde hüküm süren *de facto* relativismi onaylar. Hume'a göre, buradan beğeninin tümel standardlarına geçmek için bu relativismin kayıtsız şartsız reddedilmesi gerekmez. Tersine, Hume'un bütün felsefî projesi, bu *de facto* relativismi entellektual olarak haklıçıkarmayı ve temellendirmeyi amaçlar. Bu amaç doğrultusunda Hume, görmüş olduğumuz gibi, duyu ile aklın geleneksel hiyerarşisini yıkar ve aklın tek-sesliliğinin yerine duy(g)uların çok-sesliliğini geçirir. Hume ile birlikte ortaya çıkan bu durumu Ernst Cassirer *Aydınlanma Felsefesi* (*Philosophy of Enlightenment*) adlı eserinde şöyle tesbit eder:

> Duygu, artık aklın mahkemesi önünde kendisini haklıçıkarmaya ihtiyaç duymaz; tersine, akıl duyumun, salt 'izlenim'in forumu huzuruna çağırılır ve iddiaları hakkında sorgulanır.[286]

---

285 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, sırasıyla s.203 ve 209.

286 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 54.

Ferry'nin belirttiği gibi, akıl, genelde değer konusunda *sub specie aeternitatis* (öncesiz-sonrasız tür olarak) konuşma ve özelde ise bir ve tek Güzellik'ten sözetme iddiasındadır. Oysa şimdi Hume'un sorgulamasında, akla ait oldukları ölçüde değer idesi de güzellik idesi de, kendilerinin nihaî hakikatine, tüm idelerin kaynağındaki duyu izlenimlerine geri gönderilmektedir.

Kökleri genealojik bir tarzda saf duyu izlenimlerine taşınan beğeni yargısının göreliliği iki yönlüdür; 'duyum'un her iki yanına, 'duyan özne'ye ve 'duyulan nesne'ye ilişkindir. Dolayısıyla, beğeni yargısı, eşzamanlı olarak öznenin tikelliğine ve nesnenin tikelliğine bağımlıdır. Özne yönünden 'güzellik', sadece, yargıda bulunan farklı zihinlere göre farklılaşan psişik bir şey-durumunu adlandırmak için kullanılan uygun bir terimdir. Nesne yönünden 'güzellik', sadece, etkilendikleri nesneye göre farklı farklı olan izlenimleri kuşatan bir sözdür. Bu bakımlardan Hume, beğeni öğretisinde hem bir psikolojist hem de bir nominalisttir.

Gerek psikolojist yönden gerekse nominalist yönden olsun, beğeni yargısının göreliliği, daha önce üzerinde durmuş olduğumuz 'ideler yolu' argumanıyla bağıntılıdır. 'İdeler yolu' argumanına göre Varlık *(Being)* tasarım *(representation)* içerisindeki mevcudiyete *(presence)*, dahası birinci-şahıs-bakışaçısının tasarımı içerisindeki mevcudiyete indirgendiği için, 'güzel' yargısı, bana-sunulan'a ilişkin olduğu ölçüde nesneye görelidir ve bana-sunulan-hakkındaki-benim-tasarımım'a ilişkin olduğu ölçüde özneye görelidir; fakat o, bu durumda, her iki halde de, birinci-şahıs-bakışaçısını cisimleştirdiğim ölçüde bireysel bir varlık olarak *bana* görelidir. Bu bakımdan, içerisinde bireye dışsal bir norm olarak beğeni yargısının ortak standardının kurulacağı *transcendence* (aşkınlık) düzlemi tamamen ortadan kalkar; başka her şeyle birlikte beğeni yargısı da tüm transcendental hakikatini kaybeder; geriye kalan, sadece empirik bilince *immanent* (içkin) değişken ve hatta çatışkılı tasarımlar veya duygulanımlardır.

'İdeler yolu' açısından, Hume'a göre, beğeni yargısı, tüm bunlardan fazla bir şeyi de içerir: diğer yargı tipleri arasında beğeni yargısı, en *otantik* (sahici) yargı tipini kurar; çünkü beğeni yargısı salt duyguya ilişkindir ve dolayısıyla özneye dışsal bir şeye gönderimde bulunmaz. Ferry'nin belirttiği gibi, eğer Varlık sadece benim tasarımlarım içerisindeki mevcudiyete indirgeniyor ve hakikat de son tahlilde kendi bilincim içerisinde deneyimlediğim şeyde bulunuyorsa, o halde duygu *(sentiment)* öznenin en *otantik* durumudur, çünkü duygu bizi kendisinden başka bir şeye göndermez ve hiçbir dışsallığa işaret etmez. Aslında bunu söylemek, duygunun, şimdi

Hume'da tamamen öznenin hükmü altına sokuldukları ölçüde hakikatin, iyinin ve güzelin de en otantik biçimini oluşturduğunu söylemektir; böylece 'ideler yolu'ndan çıkarsandıkları ölçüde bilgi yargısının ve ahlâkî yargının en otantik biçimi de kaçınılmaz olarak salt duyguya ilişkin olan beğeni yargısı olacaktır. "Of the Standard of Taste" başlıklı denemede, Hume, beğeni yargısına konu olduğu ölçüde öznede başlayıp öznede biten 'duygu'nun (*sentiment)* öncelikli ve üstün statüsünü şöyle tesbit eder:

> Her duygu doğrudur (*right)*; çünkü duygu kendi ötesinde hiçbir şeye gönderimde bulunmaz ve bir insanın onun bilincinde olduğu her yerde daima gerçektir (*real)*. Fakat anlamayetisinin tüm belirlemeleri doğru değildir; çünkü onlar kendileri ötesindeki bir şeye gönderimde bulunurlar.[287]

Anlamayetisi, duyguya veya beğeniye göre, Hume'daki gibi otantik ve radikal bir 'ideler yolu' uyarlaması açısından kusurludur; çünkü örneğin nedensellik idesine ilişkin olarak, anlamayetisi, nedeni gördüğünde etkiyi de görme beklentisi içine girer ve bizi *neden*'in tasarımından *etki*'nin tasarımına ulaşmaya, tasarımımız içerisinde mevcut olan şeyin ötesine geçmeye teşvik eder. Dolayısıyla anlamayetisinin hakikat sayıltıları veya iddiaları, her seferinde deney ve gözlem tarafından teyidedilmek zorundadır. Peki ya duygu ve beğeni?

Ferry'e göre, tam da bu noktada, paradoksal olarak, Hume'un relativism argumanı tersine döner ve duygu ve beğeninin bütünüyle *immanent* prosedurleri içerisinde ortaya çıkan evrensel bir yargı tipi lehine relativism argumanının yapısı çözülmeye başlar. Duygu ve beğeni yargıları, sözgelimi anlamayetisinin yargılarından daha doğru, daha güvenilir ve şaşmazdır, çünkü bu tür yargılarda, yargıyı veren özne kendisine yabancı bir dışsallığa değil, bizzat en sahici iç varlığına gönderimde bulunmaktadır. Tam da bu *immanentism* yüzündendir ki, Hume'a göre sanat bilimden de felsefeden de üstündür, çünkü sanat, bütünüyle duygunun, tasarım-içerisinde-mevcudiyetin alanına aittir. Nasıl ki duygu ve beğeni anlamayetisine kıyasla doğruluğundan emin olabileceğimiz ve bu ölçüde de relativismden kaçınma imkânı bulabileceğimiz bir şey-durumu ya da yargı tipi kuruyorlarsa, aynı şekilde güzel sanat da, etrafında mutlak bir tümelliğe ulaşmasak bile, en azından bilimsel veya felsefî düşünceye kıyasla daha genel ve daha istikrarlı bir uzlaşıma varabileceğimiz ve relativist bakışaçısından mümkün olduğu kadar uzaklaşabileceğimiz insanî etkinlik tipini kurar. Burada Humecu öznellik kavramlaştırmasına ve bu kavramlaştırmaya göre değişmekte olan bilgi, eylem ve yargı kriterlerine paralel olarak, geleneksel sanat kavrayışı da dö-

---

287 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 208.

nüşüme uğramaktadır. Sanat, artık, öznel tasarımlara ilişkin bilinç durumlarını aşmaya ve bu tasarımlara dışsal bir gerçeklik hakkındaki hakikatlerden sözetmeye yeltenemez. Değişmekte olan sanat kavrayışına göre, sanat, artık yalnızca insanlık için ortak olan tutkuları ifade etmeyi amaçlar ve sanatın temel hedefi yalnızca tutku tasarımlarının otantik bir *dramaturji*'sine ulaşmak haline gelir.[288] Bilimde veya felsefede Hume'a rağmen hâlâ varlığını sürdüren ve belki de hiçbir zaman tamamen ayıklanamayacak olan metafizik *transcendence* artıkları, sanatta güvenilir bir şekilde elimine edilebilir ve sanat böylece empirik nesnelliğin biricik barınağı haline gelebilir.

Kuşkucu ve ironik bir tersine-çevirme içerisinde, Hume, bilimsel nesnelliğin en güvenilir nesnellik türü olduğu, buna karşılık güzelliğin ve sanatın hiçbir tümel gönderim değerine sahip olamayacağı şeklindeki yaygın Platonik kanaati altüst eder. 'Soyut felsefelerin teorileri, derin teoloji sistemleri,' diye yazmaktadır Hume denemenin ilerleyen sayfalarında,

> bir çağ boyunca yürürlükte kalmışlardır: Bir sonraki dönemde bunlar evrensel olarak çürütülmüşlerdir.... Ve başka hiçbir şey yoktur ki, rastlantı ve moda devrimlerine bilimin bu yapmacık kararlarından daha yatkın olduğu deneyimlenmiş olsun. Uzsözlülüğün (*eloquence)* ve şiirin güzelliklerinde durum aynı değildir. Tutku ve doğa ifadelerinin, çok kısa bir süre sonra, daima devam ettirdikleri kamusal bir takdir kazandıkları kesindir. *Aristoteles* ve *Platon*, *Epikuros* ve *Descartes*, ardıardına birbirlerine boyuneğebilirler.[289]

Ferry'nin vurguladığı gibi, Hume'a göre Descartes'ın fiziği pekâlâ Aristoteles'in fiziğinin yerini alabilir, çünkü bu teorilerin zaferi dayanıksız ve gelipgeçicidir;

> [f]akat *Terentius* ve *Vergilius*, insanların zihinleri üzerinde evrensel, tartışılmaz bir imparatorluk sürdürürler. *Cicero*'nun soyut felsefesi itibarını kaybetmiştir: Onun hitabetinin şiddeti hâlâ hayranlığımızın nesnesidir.[290]

Hume, mimarlarından biri olduğu 'özne'nin yolunda yürüyen İzlenimcilik'ten Post-modernism'e kadar avant-garde sanatın birbiri ardına çiçeklenen ve solan gelişimini, ondokuzuncu yüzyıldan itibaren sanat alanında yerden pıtrak gibi biten *'ism*'lerin nefes kesici çoğalışını, Lyotard'ın deyişiyle 'kuşakların şaşırtıcı bir hızlanmayla yıldırım gibi geçip gidişi'ni görmüş olsaydı ne düşünürdü bilinmez ama, Hume'un bugünkü takipçilerinin sanatta veya başka herhangi bir şeyde kalıcı, istikrarlı, ortak, evrensel ve 'buharlaşmayan' bir standard arayışından vazgeçtikleri kesin gibidir.

---

288 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 55.

289 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 230-1.

290 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 231.

Ferry'nin belirttiği gibi, Hume'un radikal *immanentism*'inin, güzelliği salt duyguya indirgemesinin mutlak bir relativisme yolaçması beklenirken, tam tersi olmuştur:

> *Eğer otantik ise duygunun ifadesi yanıltıcı* [veya yanlış] *olamayacağı için, Güzel, bilimin makul bir şekilde hak iddia edemeyeceği bir ortak duyu nesnesi olabilir.*[291]

Hume, bu bakımdan da Kant'ı 'dogmatik uyku'sundan uyandırmış olabilir. Bu noktadan itibaren 'güzel'den duyulan hoşlanmanın kavramsız, fakat zorunlu olduğu ve beğeni yargısının öznel olmakla birlikte tümel geçerlilik talep edebileceği iddialarına geçmek pek zor olmasa gerektir: Tam da duyguya ilişkin ve dolayısıyla öznel oldukları içindir ki, güzel bir ortak duyu nesnesi haline gelebilir ve beğeni yargısı da tümellik ve zorunluluk iddiasında bulunabilir. Bu yönler gözönünde bulundurulduğunda, Hume'un beğeni öğretisi, 'beğeninin antinomisi' denen şeyi çözmeye yönelik bir şekilde, antinominin iki yakasını, yani empirist ve akılcı veya sentimentalist ve klasisist veya sensualist ve entellektualist veya relativist ve absolutist veya tikelci ve evrenselci vbg. bağdaşmaz uğrakları, birbirine kavuşturmuş gibi görünür; şu istisna ile ki, Hume, antinominin uğraklarından yalnızca birini, relativist uğrağı çıkış noktası kılarak bunu yapmıştır. Ferry'e göre, burada Hume'un kendisinden hareket ettiği sensualist relativism, Fransız klasisisminin başat tezleriyle arasındaki uçurumu kapatacak şekilde bir evrenselciliğe doğru açılım kazanır; fakat bu sefer çıkış noktası akıl değil, duygudur. Böylece Hume'un beğeni öğretisinde kanıtlanan şey, bir anlamda, sentimentalist teorinin klasisismin evrenselci iddiaları karşısında felsefî düzeyde ciddiye alınabilir bir rakîp olduğudur.

Hume'a göre, beğeni konularında büyük çeşitliliklerin mevcut olduğu doğrudur, çünkü

> Güzellik, şeylerin kendilerindeki bir nitelik değildir: O, yalnızca, şeyleri seyreden zihinde mevcuttur.[292]

Ama Hume'a göre bundan 'her beğeninin eşdeğer olduğu' sonucu çıkmaz; yani beğenilerin *de facto* farklılığından yola çıkarak, her beğeni yargısının kendi relativ yapısı içerisinde *de jure* bir kriter içerdiği sonucuna geçemeyiz. 'Her kim ki' diye yazmaktadır Hume,

> *Ogilby* ile *Milton* ya da *Bunyan* ile *Addison* arasında bir deha ve zerafet eşitliği olduğunu ileri sürerse, o, bir köstebek yuvasının *Teneriffe* kadar yüksek veya bir

---

291 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 56. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.

292 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 208-9.

> havuzun okyanus kadar uçsuz bucaksız olduğunu iddia etmiş derecede bir ifratı savunmuş demektir.[293]

Burada Hume, tuhaf ve paradoksal bir şekilde, 'güzel'e ilişkin olarak bireysel bilince içkin bir tasarımlar çokçeşitliliği lehine başlangıçta reddettiği *transcendent* bir beğeni standardı düşüncesine haklarını iade eder görünmektedir. Herkesin beğenisi kendine göre olsa bile,

> ...her bireyin beğenisi eşit bir seviyede değildir ve ...tek tek seçip ayırmak ne kadar güç olsa da, genelde bazı insanların başkalarından üstün bir *tercih* hakkına (*preference*) sahip oldukları evrensel duygu (*universal sentiment*) tarafından kabul edilecektir.[294]

Beğeni konularında tercihleri öncelikli olan bu 'bazı insanlar'ın eşkal tesbitini şimdilik biraz ertelersek, bu noktada, beğeni ya da sanat kurallarının mevcut olduğu ve 'her ülkede ve her çağda hoşlanma uyandıracağına evrensel olarak hükmedilmiş şeye ilişkin'[295] bir uzlaşımın bu kurallar etrafında cisimleştiği Hume için apaçıktır. Fakat eğer bu apaçıksa, Ferry'nin de vurguladığı gibi, Hume'a daha önceden apaçık görünen başka bir şeyden, 'her zihnin farklı bir güzellik algıladığı'ndan epeyce uzaklaşmışız demektir.

Şimdi vardığımız noktada güzellik kriterlerinin *transcendence*'ı düşüncesinin yeniden dolaşıma sokulmasıyla birlikte, Hume'un denemesindeki evrenselcilik vurgusu daha da kes(k)in bir şekil alır. Şöyle yazmaktadır Hume:

> İkibin yıl önce *Atina*'da ve *Roma*'da hoşa giden aynı *Homeros*, *Paris*'te ve *Londra*'da hâlâ hayranlık uyandırmaktadır. Tüm iklim, yönetim, din ve dil değişiklikleri, onun şöhretini gölgeleyememiştir.[296]

Varsayalım ki Homeros'un eserlerinin Hume'un zamanında kendi otantik bağlamındakiyle aynı etkileri uyandırdığı gözlemlenebilir bir vakıa olsun (ki bu bile çok şüpheli olmanın da ötesinde düpedüz yanlıştır, çünkü Homeros'un Atina'da ve Roma'da salt *hoşlanma* etkisi uyandırmadığı açık olduğu gibi, Atina'da ve Roma'da farklı farklı etkiler uyandırdığı da açıktır); ama bu gözlemden beğeninin tümel standardı düşüncesine sıçrayıvermenin, tıpkı nedensellik ilkesi için sözkonusu olduğu gibi, alışkanlığa ve beklentiye dayalı bir hayalgücü kurgusu olup olmadığını nereden bileceğiz

---

293 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 209-210.

294 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 230. İtalik ve köşeli parantezler bana ait.

295 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 210.

296 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 213

veya buna nasıl karar vereceğiz? Bu yüzden, Hume'un açıkça gözlemlenebi lir beğeni farklılıklarından, gözlemlenebilme ihtimali taşıyan tekbiçiml beğeni standardlarına nasıl geçtiğini görmek, öyle ilk bakışta göründüğü kadar basit ve kolay değildir.

Nasıl olur da Kant'ın sonradan antinomi düzeyine yükselteceği uğrak lar, tek bir uğraktan hareketle bağdaştırılabilir veya birleştirilebilir? Na sıl olur da beğeni, eşzamanlı olarak, hem özü gereği değişime açık bir şe kilde duyguda kök salabilir hem de en katı klasisismin standardlarıyla yarı şacak kadar kesin standardlardan taviz vermeyen bir evrenselciliğe açılabi lir? Kısaca böyle bir beğeni teorisinin iki yakası nasıl biraraya getirilebilir? Ferry'nin de belirttiği gibi, Hume'un bu soruya vereceği yanıt, en genel düzeyinde çok basit bir şekilde ifade edilebilir: beğeninin standardı 'insan doğası'ndan başka bir şey değildir. Hume'a göre, insan doğası, deyim yerindeyse, başka her şeye göre değişmeden kalan tek şeydir ve bu bakımdan beğeninin mutlak tümelliği için olmasa bile, hiç değilse uzay ve zaman içerisindeki empirik genelliği için bir temel sağlayabilir. İşte bu insan doğası temelinde,

> [o] halde öyle görünüyor ki, tüm beğeni çeşitliliğinin ve kaprisinin ortasında, belli genel takdir (*approbation)* ya da tekdir (*blame)* ilkeleri vardır ve dikkatli bir göz, bu ilkelerin etkisini zihnin bütün işlemlerinde izleyebilir. İçsel dokunun orijinal yapısından, bazı tikel biçimlerin veya niteliklerin hoşlanma uyandırması ve başka bazılarının hoşlanma uyandırmaması hesaplanır.[297]

Hume'un postula ettiği şekliyle insanların doğası, bu 'içsel doku' temelde homojendir, yani duyu izlenimlerinin taşıyıcısı ilke bakımından her insanda özdeştir. Fakat buna rağmen beğenide çeşitlilikler gözlemlenebiliyorsa, bu, 'içsel doku'nun az ya da çok *saf (pure)* olmasından ötürüdür. Ferry'e göre, Hume, beğeni konularında insan doğasının saflığının derecesini ölçebileceğimiz beş temel kriter sayar ve bu kriterler, sadece beğeni farklılıklarının sebeplerini göstermekle kalmazlar, aynı zamanda yargılarında diğerlerinden üstün olan, bir anlamda 'asıl' beğeniyi belirleyen etmenleri de açıklarlar. Bu kriterler, sırasıyla şunlardır:

1. Genel normalite koşulu: Beğeni yargısının nesnelliği, başka her şeyden önce insan doğasının sağlıklı olmasını gerektirir, çünkü beğeni farklılıklarının en temel nedeni, yargı âletlerinin, yani duyuların iyi ya da kötü çalışması veya hastalıktan ötürü işlevini yerine getirememesidir. Ruhsal huzurdan yoksun olduğumuz, hastalıktan ötürü dikkatimizi nesnede toplayama-

---

297 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 214. Köşeli parantez bana ait.

dığımız veya duyusal organlardan oluşan 'bütün makinenin işleyişi'ni bozduğumuzda,

> deneyimiz yanıltıcı olacaktır ve [bu durumda] genel evrensel güzelliği yargılayamayız. Ateşler içinde yatan bir insan, damağının lezzet konusunda karar verebileceğinde ısrar etmez; sarılığın etkisi altında kalmış bir kimse de, renkler hakkında bir hüküm verme iddiasında bulunmaz.[298]

ıı. Bilirkişi *(expertise)* kriteri: Beğeni yargısının nesnelliğini asgarî düzeyde garanti altına alan sağlıklı bir duyusal organlar şebekesi, yargının güvenilirliğini garanti altına almak için organların işlevlerinde sergiledikleri incelik ve hassaslıkla tamamlanmalıdır. Hume, burada tezini desteklemek için *Don Quijote*'de Sancho'nun naklettiği bir anekdotu aktarır. Ferry'e göre bu anekdot metaforik anlamı içerisinde Hume'un estetik denemelerinin nihaî ilkesini içerdiği için, baştan sona alıntılanmaya değerdir. Anekdot şöyledir:

> "Bilmez miyim!" dedi Sancho. "Onu anlamaktan aciz bir kimse zannetmeyin beni. Saygıdeğer silâhtar, benim şarapları tanıma konusunda o kadar keskin ve doğuştan bir kabiliyetim var ki, herhangi bir şarabı koklayarak, memleketini, kalitesini, tadını, yılını, ne değişimler geçireceğini, şarapla ilgili diğer bütün hususları anlarım. Ama bunda şaşılacak bir şey yok, çünkü sülalemin baba tarafında La Mancha'nın çağlar boyunca yetiştirdiği en mükemmel iki çeşnici vardır; bunu kanıtlamak için de, onlarla ilgili bir olayı anlatacağım. Bu iki çeşniciye, tatsınlar diye, bir fıçıdan şarap vermişler; şarabın durumu, kalitesi hakkında, iyi mi, kötü mü diye fikirlerini sormuşlar. Biri dilinin ucuyla tatmış, öteki sadece burnunu yaklaştırmış. Birincisi şarapta demir tadı olduğunu, ikincisi, daha çok meşin tadı olduğunu söylemiş. Şarabın sahibi, fıçının temiz olduğunu, şaraba demir veya meşin tadı verebilecek hiçbir şey karışmadığını söylemiş. Buna rağmen iki meşhur çeşnici, söylediklerinde ısrar etmişler. Zaman geçmiş, şarap satılmış, fıçı temizlenirken, içinde meşinden ince bir kayışa asılı küçük bir anahtar bulmuşlar. Zat-ı âlinizin gördüğü gibi, bu soydan gelen birisi, bu konularda fikir belirtebilir."[299]

Ferry'e göre bu anekdotun anlamı iki yönlüdür: Anekdot, her şeyden önce, Hume'un beğeni modelinin, 'beğeni' *(taste)* sözcüğünün orijinal anlamına uygun olarak mutfak sanatlarında temellendiğini ve dolayısıyla Güzel'in hoş-olan'a indirgendiğini gösterir. Bu bakımdan Hume'un öğretisi, herkesin beğenisinin kendine göre olduğu relativist bir perspektive yerleşir.

---

298 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 213.

299 Cervantes Saavedra, Miguel de, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, İspanyolca'dan çeviren: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996, s. 523-4. Bu pasajın tamamı Hume'un denemesinde de alıntılanmıştır (s. 216-7); aradaki küçük farklara rağmen, bu pasajı Türkçe çevirisinden aktarmayı daha uygun buldum.

Fakat öte yandan, 'güzel'i yargılama yeterliğini, bir ölçüde, insanlar arasında en özsel duyarlık teşekkülüne sahip olanların, yani en iyi bilirkişilerin ellerine teslim ettiği için, Hume'un öğretisi, bazı beğeni yargılarının başka bazılarına göre bir *idealite* içermesine izin veren evrenselci bir boyut da kazanır. Çünkü en iyi bilirkişilerin yargıları içsel ve yarı-biologik insan doğasının en özsel teşekkülünde temelleniyorsa, bu yargılar tüm diğer yargılar için bir *olması gereken* düzlemini kurarlar. En iyi bilirkişiler her halükârda *de jure* yargılar verdikleri için, onların yargıları belli bir tümelliğe sahip olacak ve diğer yargılar için ideal bir model oluşturmaları anlamında tüm insanların onayını talebedecektir.

Hume'un öğretisinin bir bilirkişi kültüne doğru açılım kazandığı bu nokta, liberal burjuva kültürünün bir bilirkişi (*expertise*) kültürü olarak şekillenmişliği gözönünde bulundurulursa, insan doğasının standardizasyonuna toplumsal, politik ve ekonomik faktörlerin örtük olarak karıştırılmaya başlandığı yerdir. Bu açıdan Hume, bir anakronism yapmamıza izin verilirse, metanın standardizasyonu yetkisini tamamen müteşebbis bireyin ellerine teslim eden Fordist bir beğeni iktisatçısı gibi durmaktadır. Nasıl ki fabrikada üretilen bir ürün sermaye tarafından öngörülen ve takdir edilen kalıplar içerisinde piyasaya sunuluyorsa, benzer şekilde sanat eseri de beğeni sahibi bilirkişilerin öngördüğü ve takdir ettiği formlar içerisinde izleyiciye sunulmalıdır; ve günümüzde eserler gerçekten de sanat *expert*'lerinin gözetimi altında piyasada alınıp satılmaktadır. Modern karakteristikleri bakımından sanat eseri ile meta arasında başka benzerlikler de kurulabilir. İnsan doğasının veya beğeninin standardizasyonunu liberal burjuva bireylerinin ideolojik olarak tesviye edilmesiyle (hizaya sokulmasıyla) ve modern sanat kurallarını meta üretiminin kurallarıyla paralel bir şekilde birarada okumayı öneren bu tezler, salt retorikten öte bir anlam taşırlar.

iii. Tecrübe (pratik) veya 'Kültürleş(tir)me' (*cultivation*) kriteri: Beğeni yargısı, tümel olarak savunulabilirliği açısından, ilk iki kritere, özellikle bilirkişi kriterine eklenen bir üçüncü kriter tarafından test edilmelidir. Neyin güzel neyin çirkin olduğunu yargılamaya kalkışan bir kimse, sağlıklı ve özellikle ince ve hassas bir şekilde örgütlenmiş yetenekli bir duyu organları şebekesine sahip olmaktan başka, bu şebekeyi sanat eserleriyle içlidışlılık içerisinde kullanmış ve geliştirmiş; doğal duyusal yeterliklerinde temellenen yargısını tecrübe veya pratik yoluyla kültürleştirmiş (*cultivated*) olmalıdır. Hume'a göre,

> İncelik hususunda bir kimse ile bir başkası arasında doğal olarak büyük bir farklılık olmasına rağmen, [yine de] tikel bir sanatta *pratik* ve tikel bir güzellik

türünün sık sık tetkiki ve seyri bu yeteneği arttırmaya ve iyileştirmeye yöneltir.[300]

Ferry'e göre, bu kriter, Hume'un beğeninin göreliliği ile tümelliğini aynı anda ve aynı koşullara bağlı olarak teorize etmesini mümkün kılan ilkeyi verir. Çünkü bu kritere göre, pratik veya tecrübe zenginliğine ve dolayısıyla kültürleşmiş bir yeteneğe sahip oldukları ölçüde bazı insanlar, böyle olmayan başka bazı insanlardan hem daha *farklı* hem de daha *tümel* yargılar verirler. Fakat ne gariptir ki, beğeninin hem farklılığının hem de tümelliğinin temelinde bir ve aynı ilke, yani 'insan doğası' bulunur. Evet gerçi izlenimlerin taşıyıcısı olan insan doğası, her tarihsel dönemde her insanda temelde aynı olduğu için, —Homeros'un, Terentius'un ya da Vergilius'un eserlerinin uyandırdığı hoşlanmanın kalıcılığında gözlemlenebilir ve tanıtlanabilir olan— beğeninin tümelliğinin dayanağıdır; ama yine de herhangi bir makine gibi, insanî makinenin de başlangıçta az ya da çok mükemmel, yüksek ya da düşük çapta olduğu ve zaman geçtikçe inceldiği, mükemmelleştiği, ayarlandığı ya da tersine bozulup kullanılamaz hale geldiği ve dolayısıyla her insanda farklı farklı görünüşe çıktığı da yadsınamaz. Paradoksal bir deyişle, beğeni farklılıkları, beğeninin tümelliğini kuran değişmez bir insan doğasının değişken görünümlerinden doğarlar. 'Bu yüzden,' diye yazmaktadır Hume, bu paradoksal durumu kendisinin tuhaf bir deyiş-biçimine yansıtarak,

> *beğeninin ilkeleri tümel olmakla birlikte ve neredeyse her insanda büünüyle aynı değilse bile; yine de çok az sayıda kimse, herhangi bir sanat eseri konusunda yargı verme veya kendi duygusunu (sentiment) güzellik standardı olarak tesis ve tesbit etme vasfına sahiptir.*[301]

Bu tecrübe veya kültürleş(tir)me kriteri, bizim anlamamızı ve ifademizi de bulanıklaştıran bir şekilde, Hume'un beğeninin hem tümelliğine hem farklılığına ilişkin eşzamanlı açıklamasının merkezinde bulunur. Burada Hume, ilk iki kriterle bağıntılı olarak beğeniyi dolaysız bir şekilde duyusal düzlemde, duyulur tatlarda temellendirmeyi hedeflemekle, aslında, Estetik'in kurucusu olarak Baumgarten'ın bile kolay kolay yanaşamayacağı kadar radikal bir üslûb içerisinde, αισθησις (*aisthesis* / duyum) sözcüğüne hakkını eksiksiz bir şekilde teslim etmeyi amaçlar; fakat bu kriterin açılımında *aisthesis*'in kültürleşmesinin baskın bir faktör haline geldiği noktada, Hume'un argumanı tersine döner ve ancak beğeni sahibi bir kaç kişinin temellük edebileceği ve bu bir kaç kişinin duygusuyla kaim tümel

---

300 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 220-1.

301 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 228. İtalikler ve vurgu bana ait.

bir standard düşüncesini öne çıkartır. Bu tür bir elitist evrenselcilik, aynı zamanda Hume'un yaslandığı, fakat ilk iki kriterde açık bir şekilde ifade edilmeyen tikel toplumsal ardalana daha kesin bir görünüm kazandırır.

iv. Ayrım kriteri veya kültür *versus* önyargı: Empirist öğreti açısından herhangi bir yanlışanlamaya meydan vermemek için, beğeninin içermek zorunda olduğu kültür ögesinin beğeni yargısından dışlanması gereken önyargıdan ayırdedilmesi, Hume'un denemesindeki dördüncü kriteri oluşturur. Ferry'nin belirttiği gibi, beğeni yargısının nihaî temeli insan doğasıdır; insan doğası ve dolayısıyla beğeni yargısı, daha önceki kriterlerden çıkarsandığı gibi, göreli olarak değişkenlik gösterebilir, inceltilip hassaslaştırılabilir ve kültürlü hale getirilebilir; fakat Hume'a göre, buradan hareketle beğeninin tecrübe veya pratik yoluyla kazandığı kültürün bir önyargılar kümesi olduğu sonucu çıkartılmamalıdır; kültüre dayalı yargı önyargıya dayalı yargıyla karıştırılmamalıdır. Beğeni yargısının nesnelliği, kendisinin nihaî ilkesine, yani insan doğasına sadık kalmasına ve dolayısıyla metafizik kurgulardan vareste doğal bir yargı olmasına bağlıdır. O halde insan doğası kültürlü hale getirilebileceğine göre, beğeni yargısı da hiç kuşkusuz kültürleştirilebilir bir doğal yargı türü olarak ele alınabilir; fakat yapaylık ögesi içerdiği için, önyargı, ne doğal yargının ne de beğeni yargısının temeli olabilir. Genelde empirist epistemolojinin geleneksel düşünceyle özdeşleştirdiği 'önyargı'dan kaçınma eğilimi, beğeni konusunda da esastır. 'İyi bilinir ki,' diye yazmaktadır Hume kendinden emin bir edayla,

> anlamayetisine tâbi tüm sorunlarda, önyargı, sağlam yargılamayı yıkıp yokeder ve entellektual yetilerin tüm işlemlerini saptırır. Önyargı, iyi beğeniye daha az karşıt değildir; önyargının güzellik duygumuzu bozma etkisi hiç de daha az değildir. Her iki durumda da önyargının etkisini engellemek *sağduyu*nun (*good sense*) görevidir.[302]

Ferry, önyargıyı engellemekle görevlendirilen sağduyu'nun (*good sense*) Hume'un zamanında daha ziyade *ortak anlamayetisi* (*common understanding*) diye adlandırılan şeyi imlediğini ve 'ortak anlamayetisi'nin şu anlama geldiğini bildirir: 'başka herhangi bir insanın yerine geçirilebilecek kültürlü ama yine de doğal bir insan olarak, şöyle şöyle özgül bir bireye eşlik eden önyargıların dışında yargılama yeterliği.'[303] Ama bu Hume'un baştan beri tüm metafizik önyargıların kaynağı saydığı ve bir türlü ısınamadığı 'akıl' dediğimiz yetiyi tarif edebileceğimiz mümkün tanımlardan biridir.

---

302 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 226.

303 Ferry, L., *a.g.e.*, s. 59.

Bu yüzden, beklenmedik bir şekilde, iyi beğeni aklı öngerektirir veya akıl beğeniye müdahale eder:

> ...pek çok bakımdan olduğu gibi, bu bakımdan da, akıl, beğeninin özsel bir parçası değilse bile, en azından bu ikinci yetinin işlemleri için gereklidir.[304]

Böyle olsa bile, Humecu akılsallık modeli içerisinde beğeni sahibi insanın kültürünün hiçbir önyargı içermediğini, hatta bizzat bu ayrım kriterinin bir önyargı biçimi olmadığını göstermek neredeyse imkânsızdır. Çünkü nasıl olur da beğenisini belli toplumsal pratikler içerisinde kültürleştiren bir insan, karşısına yeni çıkan bir sanat eserini yargılamada yargısını o pratiklerin şekillendirdiği zihinsel şemanın dışında tutabilir ve önyargıdan kurtarabilir? Bu anlamda önyargının yokluğu aslında yargının yokluğuyla aynı kapıya çıkar ve (post-)modern sanat eserinin karakteristiklerinden birisi de onun gitgide hakkında yargıverilemez hale gelmiş olması değil midir? —ya da en fazlasından onu yargılayan yetinin özsel karakteristiği sözcüğün Kant'taki anlamında yalnızca 'düşünücü' *(reflective)* olması değil midir? Böylece modern düşünce tarafından kavramlaştırıldıkları şekilde beğeni yargıveremez ve sanat eseri de yargılanamaz hale gelir.

v. 'Sağlam anlamayetisi' (*'sound understanding'*) kriteri: Ferry'e göre, Hume, nihayet, yukarıdaki son kriterle bağıntılı olarak beğeni sahibi insandan 'sağlam anlamayetisi' talebeder. Sağlam anlamayetisine sahip olmak, bir sanat eserinin anlamını kavrayacak kadar keskin bir zekâya sahibolmaktır; çünkü

> her sanat eseri, aynı zamanda, kendisi için hesaplandığı belli bir amaca veya gayeye sahiptir; ve bu amaca ulaşmaya az ya da çok uygun olması ölçüsünde az ya da çok mükemmel sayılmalıdır.[305]

Ferry'e göre, bu kriterle birlikte Hume klasisisme bir kez daha yaklaşır ve klasisist bir mükemmellik *(perfection)* anlayışını meşrulaştırır. Fakat bu sefer anlamayetisi, klasisistlerde olduğu gibi ilkeleri veren merci olmaktan ziyade, genelde empirist düşüncenin görmek istediği tarzda hesaplayıcı ve araçsal bir işlevle donatılmıştır. Bu yüzden o, artık beğeniye katı ve tartışılmaz ilkeler dikte etmez, yalnızca beğeni tarafından koyulan ilke ve amaçların kendisine sunulan tek tek örneklere uygun düşüp düşmediğini kontrol eder. Ama yine de dikkat etmek gerekir ki, Hume'un beğeni öğretisinde değişen, bizzat mükemmellik kavramının kendisi değil, sadece mükemmelliğin taşıyıcısıdır; mükemmellik akıldan duy(g)uya nakledilmiştir

---

304 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 226.

305 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 226.

ve hem klasisistlerin hem Hume'un öğretilerinin nirengi noktası, her zaman her yerde işlemleri değişmeden kalan kendine-yeter öznel bir bünyedir. Hume'u, beğeni öğretisinde, başlangıçta telkin ettiği mutlak bir relativisme düşmek yerine, tümel bir standard aramaya ve koymaya götüren de işte bu modern özne kavrayışıdır. Bu itibarla, Hume, tamamen karşıt argumanlardan hareket eder görünse bile, estetiğin tarih-öncesinin bu ilk uğrağından, estetiklerin en klasiği olan klasisist öğretiden doğan sonuçların önemli bir bölümüne —evrenselcilik (*universalism*), mükemmeliyetçilik (*perfectionism*), doğalcılık (*naturalism*), seçkincilik (*elitism*)— katılır.

Görüldüğü gibi, Hume'un beğeni öğretisi, tıpkı daha genel empirist felsefî tezlerine benzer şekillerde baştan sona problemlerle ve paradokslarla doludur. Bu problemleri eksiksiz bir şekilde tek tek incelemek ve serimlemek, başka bir çalışmanın konusu olarak ele alınmayı gerektirecek kadar zahmetli bir araştırma konusudur. Bu yüzden burada, sadece bizim araştırmamızın amaçlarına hitabeden, fakat belki de Hume'un beğeni öğretisinin en iç çekirdeğinden kaynaklanan bir probleme değinmekle yetineceğiz: *relativism* ile *universalism* arasındaki gerilim problemi.

Ferry'e göre, Hume'un denemesindeki güçlükler, temele yerleştirilen insan doğasının bilirkişilerden oluşan bir toplumsal tabakanın empirik ve fiziksel varoluşuyla özdeşleştirilmesinden ileri gelirler. Son tahlilde kesin bir şekilde söylenirse, Humecu perspektivden bakıldığında, beğeninin standardları, beğeni sahibi insanlardan kurulu bir grup seçkinin —başka insanlarca da sahip olunabilir nitelikte ortak— zihninde bulunmazlar, fakat standardlar, en dar anlamda, bizzat beğeni sahibi insanların kendileridir: *Bilirkişiler, standarda sahip değillerdir, bizzat standardın kendisidirler.* Bu seçkin bilirkişilerin kendilerini sıradan ölümlülerden ayıran beş kritere uygun mutlu bir doğal teşekküle sahip somut empirik ve fiziksel varoluşları dışında, beğeni standardlarının hiçbir gerçekliği yoktur. Bu durumda, neden insanlar arasında olgusal olarak gözlemlenebilen bir doğalar *çeşitliliği* değil de, katıksız biçimi içerisinde yalnızca bilirkişiler tarafından temsil edilen —daha doğrusu bizzat bilirkişilerin fiziksel varoluşuyla kaim olan— *tek bir* insan doğası olduğunu görmek imkânsızdır. Eğer birlikli ve değişmez bir insan doğası kavramlaştırmasıyla amaçlanan beğeni standardlarının nesnelliğini güvenceye alacak bir *transcendence* düzlemi oluşturmaksa ve fakat beğeni standardları, özdeşlik derecesinde, insan doğasını harfiharfine cisimleştiren bilirkişilerin fiziksel varoluşlarıyla karıştırılıyorsa, o halde aslında hiçbir *transcendence* düzlemi yok demektir. Veya Ferry'nin vurguladığı gibi, şu da aynı şeyi demeye gelir ki, beğeni standardının *transcendence*'ı tamamen ve basitçe bilirkişiler ile οι πολλοι (*hoi*

polloi, ayaktakımı, çoğunluk, sıradan insanlar) arasındaki *de facto* ayrıma indirgenmiştir. Eğer bu böyleyse, o halde Hume'un ileri sürdüğü gibi tek bir insan doğası ve bu doğaya dayalı *homojen* beğeni standardları değil de, en az iki tür insan doğası —bilirkişilerinki ve ayaktakımınınki— ve buna bağlı olarak da en az iki standard kümesi olduğunu varsaymamız zorunlu hale gelir. Şimdi, değerlere ilişkin kriterler sorununun bütünüyle bir olgu sorununa indirgenmesi, sonunda kaçınılmaz olarak tam da değer normları ya da standardları hakkındaki sorunların ortadan kalkmasına veya en azından bu tür sorunlar hakkındaki felsefî düşünüşten vazgeçilmesine yolaçacaktır. Gerçekten de, Hume'un felsefî perspektivi içerisinde, ethik sorunlar hakkında da sözkonusu yapılabileceği gibi, yargı sorunları hakkındaki düşünce yalnızca olgusal ayrımları gözlemlemekle yetinmeli ve ötesini unutmalıdır. Bu yüzden, bu perspektiv içerisinde beğeniye ilişkin olarak kendimize çizmek zorunda kaldığımız sınır, önce bir yanda —varsayalım ki— kaba bir doğaya ve incelmemiş duyu organlarına sahip yabanîyi ve öbür yanda —varsayalım ki— hassas ve inceden inceye işlenmiş duyusal şebekeye ve içsel bir teşekküle sahip kibar ve zarif seçkini gözlemlemek; sonra onların her birinin şöyle şöyle beğenilere sahip olduklarını gösteren niteliklerin betimleyici bir envanterini çıkarmak; ve en sonra da, buradan hareketle onlar arasındaki ayrıma işaret etmek olabilir ve olmalıdır. Fakat böyle basit bir gözlemden ve katı bir şekilde empirik ve olgusal prosedurlerden hareketle, onlardan hangisinin beğenisinin zorunlu olarak meşru bir standardla birleştirilebileceğine karar vermeye, hatta genelde değer normu olarak meşru bir beğeni standardı idesi çıkarsamaya hakkımız da yetkimiz de yoktur.

Peki ama denemesinin hedefi olan böyle bir ideyi Hume nasıl çıkarsar? Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir cümleyle, 'insan doğası'nı onsekizinci yüzyıl İngiliz burjuva sınıfının pratik realitesiyle karıştırmak suretiyle. Hume, böyle bir hakkı ve yetkiyi nereden alır? Onsekizinci yüzyıl İngiltere'sinde yaşayan burjuva bireylerinin kimlik profilinin 'insan doğası' ile özdeşleştirilecek kadar güçlü bir şekilde oynadığı hegemonik rolden. Böylelikle Hume, kendi toplumunda örtük bulunan hâkim değerler adına ve denemeden çıkan beğeni standardına göre, sözgelimi Homeros'u ve Grek tragedya yazarlarını 'insanlıktan ve terbiyeden yoksun' olmakla ve Corneille'in *Polyeucte* ve Racine'in *Athalie* adlı tragedyalarını kendilerini 'çirkinleştiren bir bağnazlık'a[306] batmakla suçlar. Hume'un bu düşünceleri, beğeni standardı problemine yeni bir boyut daha ekler ve problemi iyiden

306 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, sırasıyla s. 236 ve 239.

iyiye çözülemez hale getirir. Hume'un argumanını bir kez daha izlersek, beğeninin standardı bizzat beğeni sahibi insanlar*dır*; fakat beğeni sahibi insanlar arasında da bir görüş ayrılığı ortaya çıkabilir; sözgelimi Hume, Homeros'u ve Racine'i John Home'dan daha değersiz bulduğunda,[307] bu görüşe katılmayan başka başka 'beğeni sahibi insanlar' ilke bakımından varolabilir; kuvvetle muhtemel böyle bir durumda, sözkonusu ihtilafa nasıl bir çözüm bulunacağının, anlaşmazlık konusunda kim tarafından ve ne adına karar verileceğinin, hangi tarafın yargısının önyargıyla lekelenmiş olduğunun Hume'da bir cevabı yoktur. Hume'un beğeni standardında bilirkişilerin yargısına dışsal hiçbir terim olmadığı ve olamayacağı için, bir kimsenin çıkıp da bu ya da şu yargının önyargıya dayandığına ya da dayanmadığına hangi hakla karar verebileceğine akıl sır erdiremeyiz. Böylelikle, denemenin sonunda tekrar başlangıçtaki noktaya, relativist bakışın olumlanmasına geri döneriz: *Her bir insanın yargısı, tek tek her bir izlenim karşısında, kendi monadik ve atomik bireyselliğine dayalı birinci-şahıs bakışaçısının tecavüz-edilemez tikelliği içerisinde her seferinde yeniden kurulmalıdır.* Hume, beğeninin standardını tesis etmeye çalışırken tam tersi olmuş, bizzat kendi argumanlarıyla böyle bir standardın yapısını-çözüp, bu tür standardların olamayacağını kanıtlamıştır. Böyle olsa bile, bu standardların temeli olan 'insan doğası'nın yapısı-çözülmedikçe, kanıtlama tamamlanmış sayılmaz.

ii.'Beğeninin Skandalı' (I)

Estetik, orijinleri bakımından, soyut aklın dışladığı duyusal olgusallıkla ve feodalist mutlakî iktidarın dışladığı toplumsal katmanların somut varoluşuyla *teori* içerisinde bir yeniden kucaklaşma vaadi olarak ortaya çıkmış görülebilse de, onun tarihi, gitgide bu vaadden uzaklaşan bir yön izlemiştir. Aydınlanmacı evrensellik iddialarının etkisi altında, estetik, içerisinde doğduğu tikel somut toplumsal gerçekliğe kör kalmış ve adeta vaadini bu toplumsal varoluştan uzaklaştığı ölçüde gerçekleştireceğini varsaymıştır. Fakat bu, estetiğin evrensel formullerinin mevcut toplumla mutlak çatışkıya düşmesi ve dolayısıyla estetiğin vaadinden vazgeçmesi koşuluyla doğru olurdu. Nitekim estetik, vaadine sadık bir şekilde, sırası geldiğinde, her an parçalanma tehdidiyle yüzyüze olan yeni bir toplumun pratiklerini teorize etmek, evrensel normlar düzeyine yükseltmek ve meşru zeminlere oturtmak suretiyle, toplumla kucaklaşmış ve kucağına doğduğu koşulların varlığını sürdürmesinde en hayatî rolü oynamıştır. Bu ideolojik

---

307 bkz. yukarıda s. 151, dipnot 236.

rol, evrensellik talepleriyle gerilime girdiğinde ise, estetik, yine başlangıçtaki vaadine yabancılaşmış, uzlaşmaz bir evrenselcilik lehine tikel ve somut olanla bağ kurduğu bu rolü bilerek ya da bilmeyerek, açık ya da örtük bir şekilde bastırmış veya görmezden gelmiştir. Estetiğin bu paradoksal varoluşunun püf noktası, iddia edilen evrenselciliğin bizzat tikel ve somut belli bir toplumsal varoluşa göbekten bağlı olmasıdır.

Hume'un ve onun ardılı olan Kant'ın estetik sorunlara tahsis ettikeri metinler, lafzına bakıldığında evrensellik lehine toplumsal-olandan uzak bir şekilde, fakat ruhuna bakıldığında tikel bir toplumsallık tarzıyla mükemmel bir işbirliği ya da öyle dersek bir suçortaklığı içerisinde kaleme alınmışlardır. Bu yüzdendir ki, 'Modern estetiği büyük ölçüde yapılandırmış olan Hume'un ve Kant'ın klasik estetik teorileri,' diye yazmaktadır Richard Shusterman,

> onların bizzat tamamen farkında olmadıkları ve teorilerinin içgüdüsel olarak kaçınmaya veya asgarîye indirmeye çalıştığı merkezî bir boyut ve ikilem anlaşılmadan doğru dürüst anlaşılamaz. Bu boyut, estetik yargının toplumsal ve sınıf-hiyerarşisine dayalı temelidir; ve bu boyutun görünüşte kaçınılmaz bir şekilde farklılığı, ayrımı ve uzlaşımsal önyargıyı işe karıştırması, Humecu ve Kantçı estetik teorilerin özsel olarak dayandığı duygunun veya tepkinin doğal bir tekbiçimliliği idesiyle keskin bir karşıtlık sergiler ve bu ideyi tehdit eder. Bu boyut,... bu teorilerin daha açık argumanlarının altında yatan alt-metninde her tarafa yayılmış bir şekilde gizlenir ve onların problematiğinin kabul ve itiraf edilmemiş yapısal çekirdeğini kurar.[308]

Shusterman'a göre, Humecu ve Kantçı estetik yargı açıklamalarında, kuşkusuz, beğeninin toplumsal boyutu büsbütün ihmal edilmiş değildir. Hem Hume'un denemesinde hem de Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'sinde topluma ve kültüre ve bunların beğeninin gelişimini teşvik etmede oynadıkları role açık gönderimler bulunmaktadır. Fakat bu filozoflar, öncelikle bir beğeni standardını haklıçıkarmaya ve estetik yargının normativ zorunluluğunu ve tümelliğini göstermeye giriştikleri için, beğeninin toplumsal boyutunun tam anlamıyla ve bunun doğurduğu çelişkilerle açık ve eksiksiz bir şekilde hiçbir zaman meşgul olmamışlardır. Hume'da ve Kant'ta olup biten, daha ziyade, beğeninin toplumsal boyutunun, özünde toplumsal belirlenimden bağımsız bir tümellik ve doğal bir insanî tekbiçimlilik perdesinin arkasına elçabukluğuyla gizlenmesidir.[309]

---

308 Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 211.

309 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 211.

Kantçı öğretiyi şimdilik bir yana bırakırsak, görmüş olduğumuz gibi, Hume'a göre, tümel bir beğeni standardının dayanağı 'insan doğasının ortak duyguları'dır.[310] Yine bildiğimiz gibi, Hume, beğeni yetisinde ya da duyu organlarında bir hastalık, gelip geçici bir zaafiyet, bir tıkanma yoksa, belli nesnelerin sağlıklı insanlarda güzelliğe ilişkin 'hoş duygular uyandırmaya doğal olarak uyum gösterdikleri'ni ve 'doğal olarak hoşlanma uyandırmak için hesaplandıkları'nı[311] ileri sürer. Bir kez daha, bildiğimiz gibi, 'beğeninin genel ilkelerinin insan doğasında tekbiçimli oldukları' ve belli eserlerin 'her ülkede ve her çağda hoşlanma uyandıracağına tümel olarak hükmedildiği'[312] Hume için açıktır. Bu doğrultuda Hume, beğeni standardının toplumsal farklılıklardan ve belirlenimlerden nihaî olarak bağımsız tümel ve doğal bir standard olduğunda kararlı bir şekilde ısrar eder ve beğeniye toplumsal dayatmalar ve önyargılar tarafından empoze edilen çarpıtma ve saptırmaların 'sonunda doğanın ve saf duygunun gücüne boyuneğeceği'ne[313] inanır. Tabiîdir ki, bu son derece güçlü ve bağlayıcı evrenselci akideden sonra, nasıl olup da, toplumsal ve kültürel koşullara ve ilişkilere bağlı olarak takdir edilen ve kıymet verilen 'çok az sayıdaki kimsenin, herhangi bir sanat eseri konusunda yargı verme veya kendi duygusunu güzellik standardı olarak tesis ve tesbit etme vasfına sahip oldukları'[314] hemen hiç anlaşılmadan kalır. Ama şimdi bunu bir yana bırakalım.

Eğer Hume'un kesin ifadelerle iddia ettiği gibi, beğeni, doğal özü gereği, herhangi bir anlamda toplumsal, tarihsel ve kültürel olarak koşullandırılamaz olsaydı, o zaman bir kültürün kuşatması altındaki estetik yargılar veya bir kültüre şimdiye kadar hâkim olmuş beğeni hükümleri, aslında, toplumsal ve tarihsel dinamiklere bağlı olumsal ve değişebilir hükümler olmaz, doğal ve zorunlu bir statüye sahip olurlardı. Fakat Hume kuşkusuz böyle bir sonucu kabul etmez. Onun önerdiği çözüm, o güne kadar tarihsel, toplumsal ve kültürel önyargılarca koşullandırılmış beğeni yargılarının, bizzat kendisi tarafından keşfedilen 'doğal' standarda göre ayarlanması ve değiştirilmesidir. Ne var ki, Hume'un standardı, eğer ödünsüz bir Humecu değilsek, bize keşfedilmekten çok icadedilmiş gibi görünür: icadedilmiş, ama her nasılsa 'doğal' ve 'zorunlu' bir standard. Shusterman'ın ifade ettiği gibi,

---

310 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 212.

311 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, sırasıyla s. 214 ve 215.

312 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, sırasıyla s. 232 ve 210.

313 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 232.

314 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 228.

böyle bir standarddan sapan beğeni, yalnızca farklı olmakla kalmaz, fakat hastalıklı ve doğa-dışıdır da. Tarihsel olarak ayrıcalıklı öznel tercihler (özünde tarihsel olarak toplumsal ayrıcalığa sahibolanların tercihleri), tarih-dışı bir ontolojik standard halinde şeyleştirilirler. *Bu, diyebilir bir Marxist, geleneksel ("burjuva") estetiğin Aydınlanmacı kurucu babaları tarafından tezgâhlanan ve onların takipçileri tarafından kendinden emin bir şekilde devam ettirilen* ***beğeninin skandalıdır.***[315]

Aslında yalnızca bir Marxist değil, fakat liberal olmayan herhangi biri de, şahsî (*personal*) tercih ifadelerini gayrışahsî (*impersonal*) normlar maskesi arkasına gizleme girişimini korkunç bir'skandal' olarak niteleyebilir.

Hume'un projesi, tam da bu doğrultuda —ve modern felsefe içerisinde bir zirve sayılacak ölçüde—, açık ve tamamen öznel beğeni yargıları için kesin nesnel bir standard kurmaktır. Hume'a göre, beğeni yargıları, gördüğümüz gibi, ilke bakımından dışsal olgusal gerçeklikten çok duygunun içsel ortamında temellenirler ve olgudan çok değere ilişkindirler. Fakat bu durumda bir duygu ve değer yargısı olarak beğeni yargısı, olgusal olarak mevcut bir 'hakikî ve kesin standard'a[316] sahip olamayacak kadar çürük temellere dayanıyor demektir. Öznel beğeni yargısının böyle buyurucu, '*authoritativ*' bir standarda uyduğunu tanıtlamak, dolayısıyla, stratejik olarak, çaresiz, olgusal kriterlerin yardımına başvurmayı gerektirir. Shusterman'a göre, Hume'un birbirinden ayırdığı değer ve olgu kriterlerini harmanlamaya çalıştığı stratejik kavramsal aygıt, daha önce 'bilirkişi' (*expert*) olarak niteledigimiz 'iyi eleştirmen' (*good critic)* idesidir. Değer açısından beğeninin standardı 'iyi eleştirmenler'in duygu birliğinde cisim-

---

315 Shusterman, R., *a.g.e.*, s.212. İtalikler ve vurgu bana ait. Shusterman'a göre, günümüzde bu 'burjuva' estetiği çizgisini takibedenler, artık beğeni yargılarıyla değil, yorumlamanın mantığı ya da nesnelliğiyle, ifadenin, temsilin, metaforun, kurmacanm vbg. yapısıyla ilgilenmektedirler. Özellikle analitik felsefede bu beğeni sorunlarına gösterilen ilgisizlikte ve beğeni sorunlarından kaçınma tutumunda bile, beğeni standardına ilişkin örtük bir kabul yatmaktadır, çünkü yorumlamanın, ifadenin vbg. nesnelliği sorunu, beğeninin öznel fakat tümel standardlarını örtük de olsa önvarsaymaksızın telaffuz dahi edilemez. Günümüzde yaygın bir şekilde takibedilen bu tür bir estetik çizginin taraftarlarının kurnazlığı, Shusterman'a göre, beğeni konusundaki tartışmayı soyut öznellik / nesnellik düzeyine taşıyarak, öznenin yargısını yönlendiren toplumsal faktörler sorunuyla yüzleşmekten kaçınmalarında yatmaktadır. Bunu yapmakla onlar, kendi teorileştirmelerine de etkili bir itiraz yükseltilmesinin önüne geçmektedirler. Oysa ki, ancak bu tür teorileştirmenin gerisindeki toplumsal faktörler açık kılındıktan sonra, bu 'estetikçi'lerin hükümlerine etkili bir şekilde itiraz edilebilir. (bkz. *a.g.e.*, s. 227, dipnot 2.)

316 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 230.

leşen uzlaşım (*consensus)* tarafından belirlenir; fakat Hume'a göre, 'iyi eleştirmen'in kim olduğu ve hangi niteliklere sahibolması gerektiği 'duygu değil, olgu sorunları'dır.[317] Böylelikle Hume'un beğeni standardı olgu ile değer arasında özgül bir bağ kurulmasını gerektirir. Fakat değerlerin ve moral olsun estetik olsun yargıların ve tutumların olgular tarafından tamuygun bir şekilde temellendirilemeyeceğinde veya haklıçıkarılamayacağında Hume'dan daha ısrarlı olmuş bir başka filozof daha var mıdır?

Hume, denemesi boyunca kimi zaman olgusal kesinliğe sahipmiş görünen 'kompozisyon kuralları'ndan, 'sanat kuralları'ndan, 'güzellik kurallarının'dan ya da 'tümel olan beğeni ilkeleri'nden söz eder. Fakat Hume, bu genel kuralların mahiyetini açık açık telaffuz etmek yerine, onların sadece 'deneyimde ve insan doğasının ortak duygularının gözleminde temellendikleri'ni[318] ileri sürmekle yetinir. Dahası, Hume'un kuşkusuz tekbiçimli olmak zorunda olan insan doğasına ilişkin gözleminin sadece 'bilirkişiler'den veya 'iyi eleştirmenler'den oluşan küçük bir grubun kuşkulu uzlaşımına ilişkin bir gözlem olduğunu öğrendiğimizde, kendimizi 'genel sanat kuralları'ndan da 'insan doğasının ortak duyguları'ndan da tamamen koparılmış hissederiz. Bundan eğer varsa bir beğeni standardının sırasıyla ne ontolojik bir temele ne de epistemolojik bir kesinliğe sahip olabileceği çıkar. Peki ama o halde Hume'un böyle bir standard arayışının maksadı nedir?

Shusterman'a göre, Hume'un bir beğeni standardıyla güttüğü ana amaç, ontolojik bir temelden ya da epistemolojik bir ilkeden ziyade normativ bir istikrar noktasına ulaşmaktır ve bu normativ istikrar için gerekli olan tek şey, yalnızca tikel bir toplum içerisinde *özneler-arası* (*intersubjective*) olarak paylaşılabilmesi anlamında nesnel bir standarddır. Daha açıkçası, Hume'un denemesinin derininde yatan amaç, giderek yükselen burjuvazinin ve onun liberal ideolojisinin zırhıyla korunan toplumsal bir istikrar noktası yakalamaktır. Hume, felsefî açıdan ya kendi toplumuna karşı kritik bir mesafe içerisinde durmadığından ya da bu mesafeyi insan doğası gibi bütünsel ve tekbiçimli bir kavram yardımıyla mutlak olarak sonsuz kıldığından, öğretisinin toplumsal boyutunu oluşturan bu asıl amacı ne yazık ki hiç bir zaman tam olarak kavrayamamıştır.

Toplumsal istikrarı gözeten normativ bir ölçüt, hiç kuşkusuz, Hume-'unki gibi, böyle bir istikrarın açıkça görünmediği bir toplumda âcil hale gelir. Bu yüzden, Hume'un beğeni öğretisi, yalnızca o dönemin liberal kül-

317 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 229.

318 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 212.

türünün hegemonisini kurmaya ve sağlamlaştırmaya değil, aynı zamanda liberal ideolojinin en temel ve en zorlu problemlerinden birini çözmeye adanmıştır. Bu problem, daha önce de yeri geldikçe değindiğimiz gibi, bireyin özgürlüğü ve özerkliği ile birey-üstü nesnel bağlayıcı bir yasayı uzlaştırma problemidir. Liberal ideoloji, bireyin özgürlüğünün ve özerkliğinin dokunulmazlığını mutlak bir hareket noktası olarak bir kez kabul ve îlan ettikten hemen sonra, özgürlük ve özerkliğin toplumsal bir *khaos*'a ve *anomie*'ye yol açmamasını güvenceye alma ihtiyacıyla yüzyüze gelir. Bu ihtiyaç, kaçınılmaz olarak, salt bireysel bir normdan daha fazla olan birey-üstü bir mercie ve dolayısıyla koşulsuz bireysel özgürlüğün olumsuzlanmasına götürecektir. Ve bireysel özgürlüğe kısıtlayıcı koşullar dikte etme ve bireyin özgürlüğüne mümkün en az zararı verecek koşulları bulup çıkartma ödeviyle karşılaştığında, liberal ideoloji, tam da kendi kendisini bozguna uğratan problemin veya ikilemin içerisine baştan sona batmış demektir.

Şimdi, liberal ideolojinin bu problemi ya da ikilemi, tam da Estetik'in problemi ya da ikilemidir; başka deyişle, aslında Estetik'in varlığa gelme sebebi olan problemdir; yine başka bir deyişle, 'estetik ideoloji'nin problemi veya ikilemidir; o kadar ki biri, diğeri anlaşılmaksızın asla tam olarak anlaşılamaz. Hiç kuşku yok ki, modern bir göz, fragmenter ve göreli özerklikleri içerisinde moral / politik sorunu ve estetik sorunu birbirine indirgenemez görecektir ve gerçekten de modern dönem boyunca her iki sorunun da tarihi, onların birbirine yabancılaşmasının tarihi olmuştur: Politik sorun, soyut haklar teorisinden pragmatik amaçlar doğrultusunda salt *Realpolitik*'e doğru evrilirken, estetik sorun somut-olana ilişkin bir mantıktan soyut yapısalcı bir metinsellik teorisine doğru açılım kazanmıştır. Fakat bu olgu bile, politik ve estetik sorunların tek bir formulleştirmeyle ifade edilebilecek bir ikilemi katettiklerinin ve 'ya / ya da' arasındaki mesafe boyunca hemen her noktada karşılaştıklarının göstergesidir: *Ya* somut bireyin koşulsuz özgürlüğü ve özerkliği *ya da* politik devletin mutlak yasası şeklindeki politik ikilem, estetik karşılığını *ya* beğeninin / sanat eserinin özgürlüğü ve özerkliği *ya da* tümel ve zorunlu beğeni / sanat kuralları ikileminde bulur. Liberal politik düşünce de estetik düşünce de, bu 'ya / ya da' arasında akla dayalı bir seçim yapmaya veya ikilemin her iki ucunu mümkün olan en akılsal biçimde uzlaştırmaya zorlandıklarında, benzer, hatta birbirinin yerine geçirilebilir argumanlar kullanmaya mecbur kalırlar. Bu yüzden, onların tarihlerini, her biri kendi yatağında akan ayrı süreçler olarak okumak yerine, eşzamanlı ve eşzeminli bir biçimde okumak felsefî açıdan daha aydınlatıcı olur. Kaldı ki sosyolojik açıdan, modern real politikanın

beğeniye ilişkin ideolojik manipulasyonlarından ya da toplumsal arzu ve ihtiyaçları tanımlaması ölçüsünde beğenilerin modern politik örgütlenmeleri yönlendirmesinden hiç söz etmeyeceğiz bile.[319]

Hume'un yaşadığı onsekizinci yüzyıl Britania'sındaki gibi, feodal düzenin ideolojisinin artık politik birliği temellendiremeyeceği ve dinin artık ortak bir kültürel kaynak rolü oynayamayacağı bir toplumda, tüm bu boşlukları dolduracağı önvarsayılan öznenin özgürlüğünden vazgeçilemez. Fakat öbür yandan, toplumsal değişimle yüklü, giderek artan karmaşık sosyo-ekonomik bölünmelerle parçalanmış ve (tam da duygu gibi çürük temellerde arandığı için) görünürde toplumsal birlikteliği temin edecek kadar güçlü bir birlik ilkesinden yoksun olan aynı toplumda, toplumsal *khaos* ve kültürel *anomie* korkusu da son derece kuvvetli bir şekilde hissedilir. Shusterman'a göre, liberal ideolojinin ikileminin yarattığı gerilim, Hume'un denemesinin başlığında zaten örtük bir biçimde ifade edilmiştir: (şahsî, özgür, özerk) Beğeninin (gayrışahsî, toplumsal, bağlayıcı) Standardı. Kişisel duygu ile kişi-üstü norm arasında uzlaştırıcı bir dolayımda bulunmak için Hume'un kullandığı en etkili stratejik aracın 'iyi eleştirmenler' topluluğunun uzlaşımı düşüncesi olduğunu söylemiştik. Shusterman, 'iyi eleştirmenler' idesi çerçevesinde, bireysel özgürlük ile toplumsal uzlaşım arasındaki gerilimin, Hume'un denemesinde sık sık ortaya çıkan farklı fakat bağıntılı başka iki karşıtlık zemininde daha iyi kavranacağını ileri sürer: Bunlardan ilki doğa ve kültür karşıtlığı; ikincisi yargının tekbiçimliliği ve ayrıcalıklılığı karşıtlığıdır. Hume, bu karşıtlar arasında uzlaştırıcı bir üçüncü terim aramak suretiyle, bir yandan duygunun öznel özgürlüğünü katı ve dışsal beğeni yasaları dikte ederek baskılandırmaktan kaçınmaya ve öbür yandan liberal de olsa bir toplumu birarada tutmak için zorunlu duygu birliğini tehlikeye atan *khaotik* bir radikal özgürlük ('her şey serbest') îmasından kurtulmaya ve böylelikle kendi liberal amacına ulaşmaya çalışır.[320]

Şu halde, Hume için problem, birey-üstü bir uzlaşım sağlayacak kadar *otorite* ile donatılmış bir standardı oluşturmak ve meşrulaştırmak, fakat bunu yaparken de bireyin özne olarak özgürlüğüne hiçbir zarar vermemek

---

319 Modern kültürde politik hegemoni ile estetik beğeni arasındaki bu tarz bağlara ilişkin ayrıntılı bir araştırma ve çözümleme örneği Pierre Bourdieu tarafından verilmiştir. bkz. Bourdieu, P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (*Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*), trans. Richard Nice, Harvard University Press, 1984. Bourdieu'nün eseri, kuşkusuz, felsefî olmaktan çok sosyolojik bir incelemedir.

320 Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 215-6.

haline gelir. Shusterman'a göre, Hume'un çözümü empirik naturalismdir; bu şunu demeye gelir ki, beğeni uzlaşımı veya standardı, doğal olarak vardır, fakat o, ontolojik realismde olduğu gibi şeylerin doğasında değil, öznenin doğal estetik tepkilerinin deneyiminde temellenir. Buna göre, beğeniler öznel deneyim temelinde dışsal bir yasanın bağlayıcılığı olmaksızın doğal olarak uzlaşırlar ve liberalismin ikilemi böylelikle çözülmüş görünür. Fakat sorun göründüğü kadar basit değildir. İlkin, olgusal düzeyde Hume'un böyle bir uzlaşıma işaret etmesi neredeyse imkânsızdır. İkinci olarak, beğenilerin doğal uzlaşımı düşüncesi zorunlu olarak beğenilerin doğal eşitliği düşüncesine götüreceği için, Hume, istenmeyen bir şekilde farklı beğenilerin standarda uygun beğeniyle eşit hak iddiasında bulunmaları sonucuna kapı aralar. Bu yüzden, Hume, bir yandan 'nesnelerin hemen hemen eşit göründüğü bazı durumlarda... beğeninin doğal eşitliği ilkesi'ni benimsemekle birlikte, 'doğal' uzlaşıma keskin bir şekilde karşıt yargılarla karşılaşıldığında bu ilkenin 'bütünüyle unutulduğu'nu veya 'bütünüyle unutulması' gerektiğini ileri sürer; çünkü Ogilby ile Milton'ın, Bunyan ile Addison'ın dehaları ve zerafetlerini kıyaslamak bile 'elle tutulur bir saçmalık' iken, onlar yargıda hiç eşitlenebilir mi![321]

O halde, Hume, kabuledilemez sonuçlara yol açan beğenilerin doğal eşitliği fikrinden uzaklaştığı ölçüde, empirik de olsa bir beğeni naturalisminden de uzaklaşmaktadır. Fakat buna rağmen yine de beğenilerin doğal fakat farklı olduğunda ve bir beğeni standardının ve onun doğallığının eldeki amaçlar adına korunması gerektiğinde diretilirse, o zaman bazı beğeni yargılarının diğerlerinden daha doğal olduğunu ve bazı ayrıcalıklı kimselerin beğenilerinin toplumun geri kalanına nazaran *prima inter pares* (eşitler arasında birinci) olduğunu kabul etmek ve kanıtlamak kaçınılmaz hale gelir. Şimdi, Hume'un yaptığı tam da budur. Hume, beğeninin doğal temellere dayandığını kabul etmekle birlikte, genellikle doğa-dışı ve sapkın yargıların beğeniye hâkim olduğunu kabul ve itiraf etmek durumunda kalır. Görmüş olduğumuz gibi, sapkın yargılar, Hume'un denemesinde ya hastalıklar ve organik işlev bozuklukları gibi doğal algı mekanizmasının tıkanıklıkları çerçevesinde ya da geleneksel otorite ve önyargı gibi toplumsal engellemeler çerçevesinde açıklanır. Hume'a göre, şeyleri ancak hastalık ve kültürel önyargı yokluğu koşulunda doğal bir şekilde görebilseydik, onları nasılsalar öyle algılar ve beğeni konularında duygunun hakikî tekbiçimliliğini gösterebilirdik. Fakat şimdi ne yazık ki mevcut toplumda bu, bir kuraldan çok bir istisna gibi görünmektedir. Hume, her zamanki alışılmış iro-

321 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 210.

nik tersine-çevirmelerinin biri içerisinde, bu tür engellerce engellenmemiş bir kaç iyi eleştirmenin, bilirkişinin veya 'hakikî yargıç'ın[322] istisnaî uzlaşımını beğeninin kuralı ve standardı seviyesine yükseltirken, toplumun büyük bölümü gözönünde bulundurulduğunda kural gibi görünen beğeni farklılıklarını istisnaî yargı sapmaları düzeyine indirmiştir.

Fakat her şeye rağmen iddia edilebilir ki, bir yandan 'bu engellerden kurtulmuş' sağlam duyu organları şebekesine sahip olunduğunda, üzerinde istisnasız herkesin uzlaşacağı 'hoş duygular uyandırmaya doğal olarak yatkın olan güzellikler güçlerini dolayımsız bir şekilde sergilerler'[323]; ve öbür yandan da geleneksel *otorite* tarafından koşullanmış 'önyargılar... sonunda doğanın ve katıksız duygunun gücüne boyun eğerler.'[324] Şimdi, bu Humecu beğeni naturalismi, Hume'un uzlaştırıcı orta terimi olan 'iyi eleştirmen' kavramıyla bir başka karşıtlık içerisine girer. Bu, Hume'un özgür bireysellik ile toplumsal olarak bağlayıcı norm arasında bir uzlaştırma yapmak için devreye soktuğu 'iyi eleştirmen' kavramının uzlaştırıcı olmaktan çok yeni bir ikileme yol açtığı anlamına gelir: doğalcılık (*naturalism*) *versus* kültürelcilik (*culturalism*). Hume'un liberal veya estetik ikilemi çözmek için ileri sürdüğü dolayımlayıcı ideyi nasıl adlandırırsak adlandıralım, ona ister 'iyi eleştirmen' ister 'bilirkişi' isterse 'hakikî yargıç' diyelim, tüm bunlarla sağlıklı bir safdilin, toplumdışı bir münzevînin ya da ilkel bir vahşînin kastedilmediği açıktır. İyi eleştirmen, baştan sona eğitilmiş, toplumsal bir terbiye almış ve kültürel olarak koşullandırılmış birisidir. İyi eleştirmenlik niteliğini haiz olmak için gerekli karakteristikler olan tecrübe, pratik, sağduyu, kıyaslama yeteneği, 'sağlam anlamayetisi', hayalgücü inceliği gibi yeterlikleri saf bir bakışa ait doğal istidadlar olarak göremeyiz; tam tersine bu yeterlikler, toplumsal bir *praksis*'in, yani estetik tepkilerimizi önçeden biçimlendiren veya yapılandıran bir hayat tarzının ürünleridir. Bundan şu çıkar ki, Hume'un iyi eleştirmeni, aslında, hiç de önyargısız biri değildir. Fakat belki de onun, sahip olduğu kültürden ve beğeni alışkanlıklarından ötürü 'doğru' önyargılara veya tartışmasız 'doğru' olduğu varsayılan önyargılara ya da böyle olmakla önyargıdan ziyade doğal ve zorunlu 'hakikat' gözüyle bakılan önyargılara sahip olduğu iddia edilebilir. Böyle anlaşılan bir önyargısızlığın, beğeni konularında, yalnızca toplumsal olarak avantajlı olanlara kültürel ve ideolojik bir üstünlük sağlayacağı âşikârdır. Bu durumda, Hume'un naturalisminin ideolojik politik he-

---

322 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 229.

323 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 214.

324 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 232.

gemoniyi adeta doğalmış gibi gösteren bir maske olarak işgördüğü daha da açık hale gelir.

Hume, gerçi naturalism argumanına uygun olarak eleştirmenin mutlak önyargısızlığında diretir. Hume'a göre iyi eleştirmen,

> zihnini her önyargıdan bağımsız tutmak ve tam da incelediği nesneden başka hiçbir şeyin düşüncesine girmesine izin vermemek zorundadır.[325]

Fakat bu, Hume'un iyi eleştirmenden talebettiği değerlendirme pratiği, sağduyu, kıyaslama tecrübesi gibi karakteristiklerle açıkça çelişir. Bu gibi karakteristikler, hiç kuşku yok ki, bizi sunulan mevcut bir nesneyi olduğu şekliyle algılamanın ötesine taşır ve bu tür nesnelerin nasıl algılanacağına ve değerlendirileceğine ilişkin önkavrayışlara götürür; ve bu tür önkavrayışların da, genelde insana doğal ve değişmez bir biçimde verilmediği, tam tersine toplumsal ve kültürel olarak kazanıldığı ve değişkenlikler arzettiği açıktır. Dahası, Hume'un kendisi de, eleştirmenin 'farklı bir çağ ya da ulus'a ait bir eseri değerlendirirken 'kendisini [orijinal] izleyicilerle aynı konuma yerleştirmesi gerektiği'ni[326] söylediğinde, bunun böyle olduğunu kabul eder. Fakat o, böyle bir tikel sosyokültürel önkavrayış konumuna yerleşmeyi 'kendimi genelde bir insan olarak telâkki etme, bireysel varlığımı ve özel koşullarımı unutma'[327] edimi olarak yorumladığı için, bir adım sonra tekrar doğalcı (*naturalist)* ve evrenselci (*universalist)* tutumuna geri döner; aslında Hume'un iyi eleştirmene önerdiği tutum, doğal da evrensel de olmadığı, tersine bir tikel sosyokültürel bakışaçısının yerine bir başkasını benimsemeyi gerektirdiği için, burada Hume beğeninin toplumsal ve kültürel olarak koşullanmış boyutunu ıskalar veya bu boyutun genel insan doğası kavramı tarafından yutulup sindirilmesine gözyumar.

Shusterman'ın belirttiği gibi, bir kere, eleştirmenin kendisini farklı bir kültüre ait 'orijinal' bir konuma yerleştirmesi, önyargının dışlanması değil, fakat farklı önyargıların, belli bir sanatçının veya orijinal izleyicilerin önyargılarının muvakkat bir benimsenişi olabilir ancak. Dahası, bizzat böyle bir kendini-unutma tutumu, doğal bir eğilim değil, kültürel olarak kazanılmış bir önyargıdır ve hiç kuşku yok ki yalnızca hâkim sınıfın üyelerinin sahip olabileceği bir eğitim ve bir sosyo-ekonomik refah düzeyi gerektirir. Hume'un, satıraralarını okumayı gerektirecek tarzda yazdığı gibi,

---

325 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 224.

326 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 225. Köşeli parantez bana ait.

327 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 225.

> [b]ilgili ve düşünceli bir insan bu yolyordam özelliklerini hesaba katabilir; fakat sıradan izleyiciler, alışıldık fikirlerinden ve duygularından... hiçbir zaman bu ölçüde yakalarını kurtaramazlar.[328]

Buradan çıkan sonuç, Hume'un beğeninin doğal ve önyargılı durumları arasına keskin bir çizgi çekme niyetiyle açıkça çelişen bir şekilde, insanın 'doğal tutum'unun belli bir önyargı tutumuyla özdeşleştirilmesidir. Beğeni sorunları hakkında 'doğal' bir yargı vermek, onsekizinci yüzyıl İngiliz hâkim sınıfının bir üyesi olarak sahip olunan önyargılar kümesinin gereklerine uygun bir şekilde yargıda bulunmaktır.

Böylelikle, 'iyi eleştirmen' düşüncesi çerçevesinde, Hume'un beğeni standardının doğal olmaktan ziyade kültürel olarak kurulduğu ve bu yüzden de bireyin doğal özgür duygusundan ziyade, standardı kuranların toplumsal *otorite* sini yansıttığı ortaya çıkar. Hume'un bilerek ya da bilmeyerek maskeleme eğiliminde olduğu bu toplumsal otorite, adaşı ve çağdaşı olan Lord Kames ünvanlı Henry Home[329] tarafından *Elements of Criticism*'de *(Eleştirinin Ögeleri)* daha açık sözlü bir ifade içerisinde zikredilir ve bu ifade hiçbir şaşkınlık uyandırmayacak şekilde tam bir görüş birliği içerisinde Hume tarafından da imzalanabilecek türdendir:

> Beslenmek için bedensel emeğe bağımlı olanlar, beğeniden bütünüyle yoksundurlar... Çok sayıda sınıfın dışlanması, güzel sanatlarda yargıverme niteliğine sahip olanları dar bir çevre ile sınırlar.[330]

Home ile tam bir görüş birliği içerisinde olduğu içindir ki, Hume, baştan beri ihmal ettiği beğeninin toplumsal boyutunun yüreğine dokunur bir üslub içerisinde, toplumsal *otorite* sinden dolayı 'üstün güzelliklerle tanışık bir kişi'nin bedensel emeğe bağımlı olarak yaşayanların 'kaba türküler'ini güzel bulamayacağını belirtir.[331] Ve söylemeden geçmemek gerekir ki, Hume'da, toplumsal olarak ayrıcalıklı olanların beğenisi, insan doğasında tekbiçimli olan beğeni standardının kalkanı arkasında, böyle kaba türkülerin —onlar bedensel emeğiyle geçinenlerin beğenisine göre güzel olsalar bile— bozucu ve yıkıcı etkilerine karşı korunmuştur. Sanat eserinde ya da başka herhangi bir şeyde 'güzel'in değerlendirilmesi konusunda, bu kabaince *(vulgar - delicate)* ayrımının telaffuzuyla birlikte, aslında paradoksal bir şekilde hem modern sanatın temelleri atılmakta hem de modern sanatın krizi derinleştirilmektedir.

---

328 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 235.

329 Belki de Hume'un bir başka İskoç kuzeni.

330 akt. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 218.

331 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 223.

Hume'un beğeni öğretisi, estetiğin kuruluş amacının tersi bir yönde, beğeninin özerkliği üzerinde hassasiyetle durmaktan çok, 'moral duyu' felsefesinin izinde moral ve politika ile estetik sorunlar arasında sıkı bir bağ önvarsayar. Bu yüzden, öyle dersek Humecu estetik, Hume'un, içerisinde kendi kimliğini tanımladığı moral, politik ve kültürel düzen tipini öngerektirir ve bu bağlam anlaşılmaksızın anlaşılamaz. Bu bakımdan Hume'un öğretisi, aslında, yaygın olarak takibedilen modern *autonomist* estetik harekete katılmaktan çok, moral, politika, sanat, bilim ve felsefe arasındaki bağları kesinkes reddetmeyen geleneksel bir çeşniye sahiptir. Yine de burjuva liberalisminin temel yönelimlerine göre yapılanmış bir toplumsal çevrenin beğeni öğretisinde oynadığı başrol, Aydınlanma evrenselciliğinin izinden giden Hume tarafından büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Beğeninin toplumsal boyutu ile açık açık hesaplaşmamış olsa bile, bu boyut Hume'un denemesinin hemen her tarafına sinmiştir ve hemen her tarafında hissedilir. Humecu beğeninin toplumsal boyutuna ilişkin olarak Shusterman şuna dikkat çeker:

> Hume gibi bir burjuva liberalin beğeni için gerekli toplumsal otoriteyi doğumda veya ünvanda değil, yeteneğin, duy(g)unun (*sense*), eğitimin ve pratik gayretin otoritesinde konumlaması şaşırtıcı değildir; ve bu otorite, kudretli bir bireyin otoritesi değil, bu tür üstün insanlar topluluğunun işbirliğine-dayalı (*cooperative*) uzlaşımıdır. Artık sanata ilişkin beğeni, himayeci kralın, soylunun ya da rahibin bireysel tiranlığı tarafından değil, eğitimli kentlilerin kollektiv tiranlığı tarafından belirlenir.[332]

Beğeni konularında toplumsal olarak eldeğiştiren otoritenin belli eğitilmiş kentlilerden oluşan 'iyi eleştirmenler'e tanıdığı üstünlük, Hume'a göre kültürel olarak atfedilen bir değerden çok, kabuledilmiş bir olgudur; çünkü onların

> başkalarından üstün bir tercih hakkına sahip oldukları evrensel duygu (*universal sentiment*) tarafından kabul edilecektir.[333]

Fakat eğer Hume'un inandığı gibi bu bir olgu ise, Hume'un varsaydığı şekliyle doğal bir olgu değil, tersine Hume'un bilerek ya da bilmeyerek maskeleme eğilimi taşıdığı sosyo-kültürel bir olgudur. Bu yüzden, 'iyi eleştirmenler'in uzlaşımında cisimleşen beğeninin standardı sorunu, Hume'un inanmak istediği gibi 'duygu değil, olgu sorunu' olmaktan çok, olgu değil, duygu sorunudur; yani Hume'un 'olgu'dan anladığı şeyden farklı bir ölçü gerektiren bir alana aittir. Fakat Hume'da sosyo-kültürel ve doğal ölçüler

---

332 Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 219. İtalikler bana ait.

333 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 230.

arasındaki ayrım asla belirgin bir şekilde vurgulanmadığı, daha ziyade kasıtlı bir şekilde silikleştirildiği ve boğulduğu için, tarihsel olarak koyulmuş ve ayrıcalıklı bir toplumsal sınıf tarafından taşınıp sürdürülmüş sosyo-kültürel standardlar ve paradigmalar, rahatlıkla doğal-olan'a eklenivermekte ve doğalmış gibi sunulabilmektedir.

Burada serimlenen argumana karşı, Hume, iyi eleştirmenlerin evrensel olarak kabul edilen bir üstünlüğe, yani ilke bakımından tarihsel örnekler öbeğine ilişkin ayrıntılı ve engin bir bilgiye sahip olduklarını, tikel bir ulusa ya da sınıfa mensup olmadıklarını; dolayısıyla onların yargılarının insan doğasının doğal bir ürünü olduğunu ve özgür bir şekilde rıza göstermemiz gereken doğal olarak meşru otoriteye sahip bir beğeni standardı kurduğunu ileri sürebilirdi. Fakat ne kadar vurgulansa azdır ki, bu topluluk, her ne kadar çok-uluslu, tarih-aşırı ve kültürler-arası bir yapıya sahip olsa da, 'doğal insan'ı temsil etmez, tersine toplumsal ve kültürel bakımdan ayrıcalıklı bireylerden oluşur. Ve Hume'a göre beğeninin tekbiçimliliğini kuran bu topluluk, bu bakımdan, en az bu tekbiçimliliğin olduğu kadar beğeni farklılıklarının ve çokseslilliğinin de en açık göstergesidir.

Shusterman'a göre, 'insan doğasının ortak duyguları'na dayanan beğeninin standardının doğal olduğunun en önemli kanıtı, Hume için duygunun tekbiçimliliği idesidir. Hume, başlangıçta muazzam bir beğeni çeşitliliğinin varlığını kabul etmesine rağmen, her nasılsa beğeninin tözsel sayılabilecek türden tekbiçimliliğinin mevcudiyetinde diretiyorsa, bu, çeşitli ve farklı beğeniler arasından ayrıcalıklı birinin çekip çıkarıldığı ve ona evrensel bir standard statüsü tanındığı anlamına gelir. Hatta sanat eserlerine ilişkin böyle doğal ve evrensel bir duygu tekbiçimliliğinin mevcut olmadığı Hume için bile o kadar açıktır ki, eğer mevcut olsaydı, bırakın Hume'un bir standard bulmak için düşünüp taşınmasını, onu aramasına bile gerek kalmazdı; çünkü böyle bir durumda, sadece tekbiçimli duygumuzun uzlaşımı içinde bu standarda zaten kendiliğinden sahip olurduk.

Şimdi eğer beğeni konularında duygunun bütünsel bir tekbiçimliliği *real* olarak mevcut değilse, o zaman nasıl olup da bir liberal olarak Hume'un el üstünde tuttuğu bireysel özgürlüğü baskılandırmayacak, bu özgürlüğe meşru olmayan dayatmalarda bulunmayacak bir standard bulunabileceği de zorlu bir sorun haline gelir. Bu soruyu çoğunluğun özgürce rıza gösterdiği bir standardın bulunabileceğini ileri sürerek yanıtlayamayız. İlkin böyle bir yanıt, zaten kabul edilemez; çünkü onsekizinci yüzyıl İngiliz burjuva sınıfı üyesinin zihniyeti açısından fazlasıyla geniş bir toplumsal yelpazenin ve bu arada kuşkusuz 'bedensel emeğe bağımlı' ayaktakımının ve

dolayısıyla 'beğeniden bütünüyle yoksun' büyük yığınların, toplumsal olarak bozucu ve yıkıcı kabalıkların işin içine katılmasını gerektirir. İkinci olarak, bizzat Hume'un kendisi, 'tüm bireylerin beğenisinin eşit bir zemine dayanmadığı'nı ve bir standard için kültürel olarak ayrıcalıklı ve 'toplum içerisinde, insanlığın geri kalanı karşısında anlamayetilerinin sağlamlığı ve yetilerinin üstünlüğüyle ayırdedilen ince beğenili ender insanlar'dan[334] kurulu dar bir grubun uzlaşımına başvurulması gerektiğini ileri sürmüştür. O halde Hume'un aradığı türden bir standard, bireysel özgürlüğü baskılandırmamak şöyle dursun, tam tersine belki sadece seçkin beğeniye sahip pek az sayıdaki birey dışında, büyük çoğunluğun özgürlüğünü meşru olmayan bir şekilde belirleyecek, kısıtlayacak ve yönlendirecektir. Bu bakımdan, Hume'un aradığı ya da daha doğrusu ararmış gibi yaptığı standard, aslında Hume'un kendi yaşadığı toplumsal ve kültürel düzen tipinde verili bulduğu bir standarddır. Hume, özel niyetleri doğrultusunda, yeri geldiğinde bir standard aramakta, yeri geldiğinde verili bulduğu standarda başvurmaktadır. 'Bu yüzden,'diye yazmaktadır Shusterman,

> Hume'un hem aradığı hem de başvurduğu beğeni tekbiçimliliği ya da uzlaşımı, hakikî bir şekilde evrensel bir tekbiçimlilik değildir; 'her ülkede ve her çağda' eğitimsiz ve terbiye edilmemiş çoğunlukları kucaklamaz. Beğeni yargısında bir uzlaşım temin etmek için, herkes jüriye seçilebilir değildir, yalnızca toplumsal mevkîleri ve eğitimleri sayesinde makul ölçüde bir uzlaşıma varma garantisine zaten sahip olanlar jüriye seçilebilir, ki aslında bu zaten verili bir şeydir. Beğeninin tekbiçimliliği, beğeniye sahip olanların beğenisinin tekbiçimliliği anlamına gelir ve bu da yürürlükteki toplumsal ayrıcalık yapılarınca zaten büyük ölçüde belirlenmiştir.[335]

Shusterman'a göre, Hume, ne kadar dar olsa da 'iyi eleştirmenler' grubunun tümel bir beğeni standardını tamuygun bir şekilde temsil edebileceğini ve bu ayrıcalıklı kişilerin yargısına özgür ve gönüllü bir şekilde riayet edilirse evrensel bir uzlaşıma varılabileceğini varsaymak suretiyle, bizim 'estetiğin paradoksu' diye adlandırdığımız şeyi çözdüğünü düşünmüştür. Tabiî bu sayede asıl çözüldüğü düşünülen şey, liberalist 'otorite ve kişisel özgürlük paradoksu'dur. Estetik açıdan, bu çözüme göre, bireysel duygunun özgürlüğü, üstün ve seçkin olarak kabul edilenlerin koyduğu bağlayıcı standarda özgürce rıza gösterme ediminde ifade edilirken; bu çözümün politik paraleli, Hume'un zamanında İngiltere'nin politik sistemi olan ve yalnızca belli ayrıcalıklı kimselerin seçme ve seçilme hakkına sahip olduğu

---

334 Hume, D., "Of the Standard of Taste", *a.g.e.*, s. 231.

335 Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 220.

temsilî demokraside açık bir şekilde sergilenir.[336] Fark şuradadır ki, ilkinde 'iyi eleştirmenler'in oynadığı rol, ikincisinde 'iyi müteşebbisler' tarafından oynanır; ya da her iki küme de aynı elemanlardan müteşekkil olabilir.

Buradaki maskeleme tekniği hayli yoksul olduğu için, seçkin kabul edilen bir kaç kişinin iradesine özgürce rıza göstermenin, aslında bireysel özgürlüğü ne denli kısıtladığı kolayca farkedilir. Bu kısıtlamalar, sosyo-ekonomik eşitsizliklerden 'yüksek kültür' iddiasını taşıyan baskılandırıcı ve ayrıcalıklı söylem tarzlarına kadar liberal toplumun hemen her yanında açıkça görünür. Böyle bir toplumda, eğitimden, boş-zamandan ve sosyo-kültürel koşullanmadan yoksun kalmış ve dolayısıyla 'yüksek kültür' eserlerine ilişkin değerlendirme yapma haklarından menedilmiş olanlar, ne ayrıcalıklı eleştirmenlerin üstün beğenisine itiraz etme ne de bu üstün beğeni topluluğuna katılabilme şansına sahiptirler. Hume'un tasarladığı türden bir toplumda, beğeni sahipleri adeta bir kast yapısıyla ayrılmakta; beğeniden yoksun olanlar ise, değerlendirme tarzları ne kadar değişirse değişsin, önyeterlikleri (toplumsal rolleri) bakımından daima kastın dışında kalmaktadırlar.[337]

Vardığımız noktada, Hume tarafından zenginleştirilen bir duygu estetiğinin de, en azından eşit ölçüde haklı olarak karşı çıktığı *akılcı* bir estetik kadar problemlerle, açmazlarla, paradokslarla, ikilemlerle, belirsiz-anlamlılıklarla dolu olduğu yeterince açık hale gelmiş olsa gerektir. Şimdi tam bu noktada, estetiğin başlangıçtan itibaren problemlerle yüklü tarihine damgasını basan tartışma çizgileri, Almanya'da, Fransa'da ya da İngiltere'de olsun her biri kendi tarzında modern çözümler sunan *akılcı* veya *sentimentalist* estetik öğretilerin yolları, hemen hemen tüm bunların etkisinden izler taşıyan ve dolayısıyla haklı olarak en karakteristik Aydınlanmacı ve modern felsefeler arasında en paradigmatik olanın kurucusu kabul edilen tek bir figürde kesişir. Hep bir ağızdan söyleyebileceğimiz kadar çok iyi tanındığı ve bilindiği gibi, bu, Immanuel Kant'tan başkası değildir. Şimdi tekrar başladığımız yere, estetiğin doğum yeri olan Almanya'ya dönebilir ve *kosmopolit* karakterinden ötürü Descartes'ın olduğu kadar Leibniz ve Wolff'un da, Baumgarten'ın olduğu kadar Boileau ve Batteux'nun veya Bouhours ve Dubos'nun da, Rousseau'nun olduğu kadar Locke, Shaftesbury, Hutcheson ve Hume'un da ardılı ve felsefî mirasçısı olan bu filozofun estetik teorisini irdelemeye geçebiliriz

---

336 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 220.

337 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 220-1.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Kant

Öznenin *'Reformation'u*

Eğer bu çalışma Estetik'in indirgenemez bir şekilde 'saf' *(pure)* denen sorunları çerçevesinde kaleme alınmış olsaydı, o zaman kronolojik olarak 1750'den 1790'a, yani Baumgarten'dan Kant'a veya *Aesthetica*'dan *Kritik der Urteilskraft*'a *(Yargıgücünün Eleştirisi)* veya *analogon rationis*'ten Kantçı 'yargıgücü'ne ya da 'beğeni'ye kolaylıkla dolaysız bir geçiş yapılabilirdi. Fakat Estetik'in doğumuna yolaçan toplumsal dönüşümü ve bu dönüşümce desteklenen Estetik'in özüne ait düşünme ve söylem tarzını gözeten bir perspektivden, ne sözkonusu sorunların 'saf' olduklarını ne de Baumgarten-'dan Kant'a uzanan yolun dolambaçsız olduğunu göstermeye çalıştık. Şimdi, *Kritik der Urteilskraft*'ı *Aesthetica*'dan ayıran bu kırk yıllık zaman dilimi içerisinde sadece Almanya'da değil, fakat Avrupa çapında felsefî düzeyde kurulmaya ve biçimlendirilmeye çalışılan estetik öznellik kavrayışı çerçevesinde giderek büyüyen ve dallanıp budaklanan karmaşık sorunlar yumağı, Aydınlanma'nın en güçlü filozofu Kant ile birlikte anayurduna geri taşınacaktır. Saptığımız dolambaçlarda karşımıza çıkan ve estetik olduğu kadar bilişsel, moral ve politik de olan bu sorunları kritik felsefenin soğukkanlılığı ve olgunluğu içerisinde yeniden formule etme ve çözüme ulaştırma arzusu, Kant'ı üçüncü bir *Eleştiri* yazmaya sevkedecektir.

Kant estetiğinin münhasıran bir beğeni teorisi veya öğretisi olarak kurulmuş olması mânidardır. Hume'un düşüncesinde beğeni kavramının evrensel ve nesnel bir standard idesinin kalkanı ardında bir toplumsal sınıfın hizmetine nasıl koşulmuş olduğunu ve ne gibi sınıfsal çıkarlar gizlediğini yeterince gördük. Aslında Hume'un felsefesi, bir bütün olarak, bağrından doğduğu çıplak sınıfsal temeli teorinin yüksek amaçlarından örülmüş bir perde arkasına sessiz sedasız saklamaktan çok, yüksek sesli bir ideolojik

saldırganlıkla onsekizinci yüzyıl İngiliz burjuvazisinin değerler tablosuna evrensellik mertebesi kazandırmayı amaçlamaktadır. Humecu beğeni kavramı, içerisinden sınıfsal çıkarların en açık seçik görüldüğü ve haddinden fazla ideolojik safra yüklenmiş örnek bir kavramdır. Ne var ki, böyle olduğu ölçüde, Humecu 'beğeni', Aydınlanma düşüncesinin evrensellik ve yansızlık (*neutrality)* ideallerine sımsıkı bağlı bakışı için öyle kolay kolay kabul edilebilir olmayan taşkın bir içeriğe sahiptir. *Par excellence* (en mükemmel) Aydınlanmacı olan Kant, kuşkusuz Hume'un denemesinden çok daha sofistike ve çok daha kavrayışlı bir bakışı yansıtan *Yargıgücünün Eleştirisi* adlı eserinde, beğeniyi hem kendine has işlevi içerisinde meşru, makul ve yasal sınırlar içerisine çekmeye hem de aydınlanmış zihin için daha güvenilir ve kabuledilebilir bir şekilde evrensel ve nesnel bir zemine yerleştirmeye çalışacaktır. Bu çaba, öznenin radikal bir *reformation*'unu, yeniden şekillendirilip ıslah edilmesini öngerektirir.

Şurası açık ki, Kant'ın eleştirel felsefesi, teorik ya da pratik olsun kendisinin ortaya çıkmasına yolaçan faktörler gözönünde bulundurulduğunda, Descartes'tan beri olağanüstü kazanımlar edinmiş özne bakışaçısının gerisine dönemez veya dönemezdi. O halde, Kant için, bizzat 'özne' kavramının yolaçtığı sorunlar, her şeye rağmen ancak ve ancak hâlâ 'özne'nin egemen olduğu bir atmosferde çözülebilirdi ve çözülmeliydi. Akılsallık, evrensellik, nesnellik standardları, bilgi, eylem ve yargı kriterleri, *cogito* tarafından bilinemez kalan bir dışsallığa gönderimle değil, ancak ve ancak kendimizi kaçınılmaz bir şekilde içerisine hapsolmuş bulduğumuz öznelliğimizin iç-yapısından çıkarsanabilirdi ve çıkarsanabilmeliydi. Dogmatik akılcılığın ve kuşkucu empirismin kendisinden hareket ettikleri ve geliştirdikleri 'özne' kavrayışlarının bilgi, ahlâk ve beğeni konularında yarattığı sorunların ve içerisine düştüğü açmazların mükemmelen farkında olan Kant için, yine de her nasılsa 'özne' mümkün akılsal ve teorik bir çözüm için kullanılabilecek rakîpsiz bir âletti. Özne rakîpsizdi, fakat bu düşüncenin eleştirel felsefeye koyduğu vazgeçilmez ödev, tikeller ve duy(g)ular karşısında tahripkâr bir tutum takınan dogmatik akılcılığın öznesinden de, nesnellik ve tümellik standardlarını ve dolayısıyla akılsallık ölçütlerini ve bağlamlarını yakıp yıkan kuşkucu empirismin öznesinden de bütünüyle farklı ve yeni bir özne tasarımı ortaya koymaktı; öyle ki öznenin karşısına özne çıksın ve özne özneyi altetsin. Kantçı projenin başarısı veya başarısızlığı ya da öyle dersek kaderi, öznenin akılsal olarak karşıçıkılamaz ve çürütülemez argumanlar aracılığıyla yeniden ve baştan sona temellendirilmesine bağlıydı.

Modern felsefede öznenin rakîpsiz merkezîliği ve varolan her şeyi kendine gönderimle yorumlayıp kendi dolayımından geçirmeye başlaması ol-

gusu, zaten bu çalışmanın başlangıcından beri vurgulamaya çalıştığımız nesnellik krizine yolaçan, ama aynı zamanda nesnellik sorununu özne felsefesinin tam da alâmet-i fârikası kılan şeydi. Öznenin mutlak olarak hâkim olduğu ve nesneler üzerinde rakîpsiz bir şekilde mutlu tasarruflarda bulunduğu bir dünyada neden bir nesnellik krizinden söz edilsin ve neden nesnellik sorunu özne bakışaçısının durdurak bilmeksizin dönüp dolaşıp geldiği yer olsun ki? Demek ki özne veya daha ziyade bireysel özne, en azından kendi rakîpsiz üstünlüğünü kurabileceği ve kabul ettirebileceği bir karşı-alan yaratmak ihtiyacındadır. Bu karşı-alan bizim nesnellik dediğimiz, fakat özne bakışaçısından en sadık ve tamuygun formulü Fichte tarafından ancak negativ bir şekilde 'ben-olmayan' (*'non-Ego'*) olarak verilmiş olan şeydir. 'Ben', 'ben' olarak rakîpsiz ve sınırsız üstünlüğünü ve mutlak değerini ancak 'ben-olmayan' karşısında ve üzerinde deneyimleyebilir veya eğer 'ben-olmayan' olmasaydı, 'ben' kendi eşsiz ve yıkılmaz hâkimiyetinin farkına hiçbir zaman varamayacaktı.

'Ego' üzerine koyduğu mutlak vurguya rağmen Fichte'nin *'non-Ego'* gibi bir alanın varlığını ister istemez postula etmeye mecbur kalması, kritik felsefenin hem dogmatik akılcılığa hem de kuşkucu empirisme yöneltiği eleştirilerin bir sonucu olarak doğrudan Kant'tan miras alınmıştı. Hem sözgelimi Wolff tarzı bir dogmatik akılcılık hem de sözgelimi Hume tarzı bir kuşkucu empirism —ve elbette ki dolaylı olarak hem Boileau'nun klasisismi hem de Bouhours'un sentimentalismi— tek yanlı özne tasarımlarından ötürü nesnellik sorunuyla derinliğine yüzleşememişler veya yüzleşmekten kaçınmışlardı ya da en iyimser ifadeyle nesnelliği, özne tasarımlarının tek yanlılığına göreli olarak tek yanlı bir şekilde tanımlamışlardı: dogmatik akılcılıkta 'görüsüz kavramlar'ın, kuşkucu empirismde 'kavramsız görüler'in nesnelliği. Dolayısıyla Kant, öznel(ci)liğin bu erken ve öncü biçimlerinin taşıdığı sorunların ve kusurların farkına varan ve nesnelliğin öznenin akılsallık ve evrensellik iddiaları için ne denli önemli bir rol oynadığını keşfeden ilk modern filozof olmuştur.

Eagleton'a göre, öznelliğin Kant-öncesi biçimlerinde hâkim olan mantığın açmazları, son derece mantıklı bir şekilde burjuvazinin ekonomik ve politik pratiğinden çıkmaktadır. Gerek dogmatik akılcılığın öznesi gerekse kuşkucu empirismin öznesi, önceden verili bir toplumsal bağlam içerisinde kendi başına anlamlı ve değerli olan her şeyi kendisine bağımlı kılmak, kendi süzgecinden geçirmek ve onlara yalnızca kendisine gönderim yaparak anlam ve değer atfetmek (ya da atfetmemek) bakımından, mülk sahibi, müteşebbis ve 'özgür' burjuva bireyinin dünyaya-yönelik-tutumundan sûdur eden felsefî yansımalardır. Nasıl ki burjuva bireyi sınırlandırılmamış ve

sınır tanımaz bir şekilde dış dünyanın ürünlerini temellük etme arzusuyla yanıp tutuşuyorsa, aynı şekilde —kuşkusuz bireysel olan— özne de felsefî teoriler içerisinde tüm gerçekliği kendisine tâbi kılmak için amansız ve ateşli bir şekilde uğraşıp didinmektedir. 'Fakat dünya bu şekilde ne denli öznelleştirilirse,' diye yazmaktadır Eagleton,

> her şeyden muaf olan bu özne, tam da kendi üstünlüğünün nesnel koşullarını o denli temelden çökertmeye başlar. Özne, gerçeklik üzerindeki muhteşem hâkimiyetini ne kadar geniş bir alana yayarsa, dünyanın dayandığı tözü kendi duyguları için hammadde kılacak şekilde eritmek suretiyle, bu alanı kendi ihtiyaçlarına ve arzularına o kadar bağlı hale getirir. Ama özne, bunu yapmakla, kendi deneyiminin anlamını, hatta gerçekliğini ölçecek nesnel ölçütleri de bir o kadar aşındırmaktadır. Özne en yüksek değere sahip olduğunu bilmeye ihtiyaç duyar; fakat öznenin tekbenciliği, böyle bir değerin biçilmesine imkân veren cetveli yürürlükten kaldırmışsa, özne bunu bilemeyecektir. Eğer dünya gitgide küçüle küçüle tam da öznenin kendisinin aynadaki itaatkâr bir imgesi olmuşsa, bu özne ne *üzerinde* ayrıcalıklı olacaktır? Burjuva özne, bu anlamda, trajik şekilde kendi kendini bozguna uğratan bir yaratık olarak görünür; bizzat kendini-olumlamakla, kendi imkânının koşullarını kemirip bitirinceye dek, kendisine acımasızca sırt çeviren bir yaratık.[338]

Tam da bizzat 'özne-olma' denen şey, belli bir nesnellik koşulunu öngerektirse de, tanım gereği o, koşulsuz olarak başka her şeyden önce gelmek zorundadır. Bir başka deyişle, dünyanın öznelliğimi onaylaması her ne kadar hayatî olsa da, tanım gereği ancak en başta dünyaya varlık bahşedebildiğim ölçüde bir özne olurum. Burjuva bireyi dışsal dünyanın bütününü bilkuvve olarak kendi mülkü gibi görme eğilimi taşırken, onun felsefî yankısı olan tekbenci özne de kendisini her nesnel varoluşun efendisi olarak tanımlama ihtiyacındadır. Bu durumda, onların her ikisi de, kendilerini kaçınılmaz olarak kâbus dolu bir açmazın içerisinde bulurlar: Onlar, dışsal nesnel varoluş dünyasının bütününü temellük ederlerken, onunla birlikte aslında kendi varoluşlarını güvenceye alan nesnellik önkoşulunu da temellük edip ortadan kaldırmaktadırlar.[339]

Burjuva bireysel öznesi için nesnellik tamamen mülkiyet olgusu tarafından kurulmuş bir alan olarak görünür. Her bir bireyin birbirlerinin mülkiyetine gösterdikleri karşılıklı saygı, toplumsal alanda belli bir nesnellik kriterinin görünüşe çıkmasını sağlayan şeydir. Fakat öte yandan, mülkiyet, tam da bireysel öznelliğin alâmet-i fârikasını oluşturduğu için, mülkiyetin, olumsallığa dayalı salt saygının ötesinde, yasal güçler ve politik zorlamalar tarafından korunması ve güvence altına alınması zorunlu-

---

338 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 70.

339 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 71.

dur. Mülkiyetçi bir toplumda saygı temeline dayalı nesnellik, ötekinin benim mülkiyetime dokunmaması için ancak zayıf ve çürük bir zemin verir. Çünkü bu tür bir nesnellik zemini, bizzat mülkiyetçi bireylerin rekâbete dayalı deneyimi tarafından kolayca yıkılır. O halde, bu çürük nesnellik zemini, bizzat devlet aygıtı tarafından sağlanan daha güçlü bir nesnellik türünce sağlamlaştırılmalıdır. Yasalarda cisimleşen bu ikinci türden nesnellik alanı olmadıkça mülkiyet bir hiçtir. Fakat devlet, özel mülkiyeti güvence altına alacak bir nesnellik türü yaratmakla, aslında bizzat mülkiyetin temelindeki öznelciliği güvence altına almakta ve teşvik etmektedir. Devlet, burada, bir yandan kurmaya çalıştığı karmaşık nesnellik sistemini diğer yandan tekrar bireysel öznelerin acımasız rekâbetine teslim eden ikiyüzlü bir karakterdir. O, bir eliyle tüm mülkiyet sahibi bireylerin istisnasız bağlı olacakları nesnel standardları kurarken, bu aynı edim içerisinde eşzamanlı olarak tüm nesnel standardlara düşman olan bir öznelciliği de kışkırtmaktadır. Böyle öznelci bir mülkiyet sahipliği düzeni, bireysel özneyi kendi varlığının çekirdeği kılmakla, aslında ta en başından beri yasalar ve politik prosedurler de dahil olmak üzere her türlü nesnel yaptırıma haince tuzaklar kurmaktan bir an bile geri durmayacaktır. Çünkü orada, özne (birey) karşısında, hiçbir nesnellik (yasa), öznenin kendisi kadar dışsal zorlayıcılığa ya da ontolojik gerçekliğe sahip olamaz; Hume'un felsefesi tarafından teorize edildiği gibi, böyle mülkiyetçi bir toplumsal düzen tipinde,

> öznel-olmayan, yalnızca öznenin deneyimi aracılığıyla kendi varlığının kökenini elde edebilir; fakat öznel-olmayan, öznenin deneyiminde, daima 'benlik'e dönüştürülme ve bu suretle de yürürlükten kaldırılma tehlikesi içerisindedir. Beri yandan, 'ben'in ötesinde kalan şey de, öznelliğin her şeyin ölçüsü olduğu bir dünyada gerçekliğini yitirir. Burjuva özne, kendi güçlerinin ve mülkiyetinin salt sanrısal olmadığından ve etkinliklerinin de ortak nesnel bir dünyada ortaya çıktıkları için anlamlı olduğundan emin olmak için bir 'Öteki'ne gerek duyar; ama böyle bir 'öteki'lik, özne için katlanılabilir bir şey de değildir ve ya sürülüp dışarı atılmalı ya da içe yansıtılmalıdır. Üzerinde egemen olunacak biri olmadan hiçbir egemenlik varolamaz, ama tam da bu birinin varoluşu, egemen olanın 'efendilik'ini tehlikeye atmayı beraberinde getirir. Öznenin kimliğini teyideden şey, kaçınılmaz olarak bu kimliği kısıtlanmış bir şekilde sergileyecektir; *senin* sınırını çizmek ('mülkiyetimden uzak dur!'), çaresi yok, benim kendi sınırımı belirgin kılmaktır.[340]

Burjuva liberal toplumu da dahil olmak üzere, mevcut hiçbir toplum, özel mülkiyet öznelciliğinin açmazları arasında başdöndürücü bir koşuşturmaya angaje olarak varlığını sürdüremez. Bu yüzden burjuva toplumu da, tüm isteksizliğine rağmen, bireysel iradelerin olumsallığına bağlı ol-

340 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 71.

maksızın bağlayıcı olacak daha derin bir nesnelliği arayıp bulmak zorundadır. Bireysel özneleri birbirine derinden bağlayıp birleştiren adamakıllı bir dayanak noktası bulunup çıkarılmadıkça, burjuva toplumu, çökertici bir paranoid-şizofreni nöbeti içerisinde kendi mahvını bir kâbus gibi deneyimlemekten bir an bile kurtulamayacaktır. Moral saygı ya da politik devletin positiv yasası, gereken nesnelliği kısmen, o da her an tehlikeye atmak ve yeniden kurmak suretiyle sağlayabilir. Modern birey, eğer kendisini bağlayan tüm zincirlerden kopmuş bir şekilde kendi güçlerini özgürce kullanma çılgınlığını doyasıya yaşayacak, fakat bu arada tüm bunların ıssız ve bomboş bir uzayda olup bittiğinin bunaltıcı bilgisiyle ölümcül bir tarzda yüzyüze gelmeyecekse, öyle kolay kolay yıkılmaz bir nesnelliğin tesisi hayatî hale gelir. Eagleton'ın belirttiği gibi, sapasağlam bir nesnellik standardı olmaksızın, özne, başıboş ve sonu gelmez bir şekilde kendi kendisine değer atfetme durumuna düşmekten hiç kurtulamayacaktır. Bu durumda, modern kişi, her ahvâlde romantik bir halet-i ruhiye içerisinde, ya 'Yalnız kendi başıma değerliyim!' diye kibirle meydan okuyacak ya da 'Bu dünyada öyle yalnızım ki!' diye kederli çığlıklar atacaktır[341] ; modern edebiyatın büyük bölümünün tanıklık ettiği ve Hume'un öznelciliği içerisinde felsefî terimlerle dile getirildiği gibi.

Peki ama öznenin her şeyin tek mutlak hâkimi îlan edildiği bir düzen veya bir sistem içerisinde, aranan nesnellik nerede ve nereden bulunabilir? Kant'ın yanıtı kuşkuya yer bırakmayacak kadar açıktır: Özne'de ve Özne'den. Özne, zafer sarhoşluğu içerisinde kendinden geçmiş bir halde kendisini dipsiz uçurumlardan aşağı atmayacaksa, başıboşluğunu dizginleyecek bir nesnellik kriterine tutunmalı, *puritan* bir disiplin altına alınmalıdır. Fakat artık Kant'a gelindiğinde, bu kriter, ne Tanrı'da ne gelenekte ne de mevcut real toplumda bulunabilirdi. Descartes'tan beri felsefenin kılıkırkyarıcı söylemi içerisinde güçlerini sergilemiş ve giderek pekiştirmiş olan özneden artık geri adım atılamayacağı için, aranan kriter ancak ve ancak öznenin kendi güçleri içerisinde keşfedilebilirdi. Bu andan itibaren Kant, gerek dogmatik akılcılık gerek kuşkucu empirism formunda olsun özne bakışaçısının şeylerin nesnel düzeni üzerinde yarattığı hasarı yine bizzat özne bakışaçısının içerisinden onarmaya ya da daha doğrusu nesnelliği yeniden kurmaya koyulacaktır, ta ki özne salt kendi özgür etkinliğinden hareketle kendi sınırlarını deneyimlesin ve bu sınırların ötesine her geçiş özne için bizzat kendi öznelliğini kuran şeyin ihlâli olsun. Hedef, öznenin üzerine bindiği dalı

341 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 72.

kesmeden özne egemenliğindeki bir nesnelliği tesis etmek ve güvence altına almaktır.

Kant'tan bir burjuva filozofu olarak söz etmek, tam anlamıyla doğru olmaz, çünkü Kant'ın içerisinde yaşadığı politik toplum gelişmiş bir burjuva toplumu değil, hâlâ feodalist mutlakî bir yönetimin hâkim olduğu pre-kapitalist bir toplumdu. Fakat bu, Kant'ın düşüncesinde orta-sınıf liberalisminin değerlerinden ve açmazlarından hiçbir iz bulunmadığı anlamına gelmez. Kant'ın feodal değerlere yönelttiği eleştiriler, tam da Avrupa çapında yükselen orta-sınıfın bağrından doğarlar. Bu yüzden Kant'ı tam da düşüncelerine ilham veren çevreden koparmak, onu zaten kendisini ayrı tutmak istediği dışsal politik koşullardan arınmış salt felsefî bir tinsel varlık mertebesine yerleştirmek ve Kant'ın düşüncesinin ve dolayısıyla bu düşüncenin içerdiği sorunların ve açmazların salt spekulativ anlamına vurgu koymak, bir ölçüde ideolojik ve tek yanlıdır. Kısaca, Kant'ın yükselen bir dünyagörüşünün sorunlarına sözgelimi Hume'dan ya da Rousseau'dan daha tutarlı ve kabuledilebilir çözümler önermesi, onu büsbütün sınıflarüstü liberal bir şampiyon olarak değerlendirmeyi hemen hiç haklıçıkarmaz; tersine Kant'ın entellektual ufkunun, mutlakî bir rejim içerisinden, şekillenmeye başlayan yeni bir toplumsal sınıfın uygun bir şekilde kullanabileceği kavramsal araçları görmekle sınırlı olduğunu gösterir. Tersinden söylersek, Kant'ın felsefî başarısı, feodal toplum karşısında burjuva toplumu lehine kazanılmış bir başarıdır, yoksa bizatihi insanî toplum lehine kazanılmış öncesiz-sonrasız ve mutlak bir başarı değil.

Kantçı özne kavramlaştırması, dogmatik akılcılığın ya da kuşkucu empirismin özne kavrayışlarıyla kıyaslanamayacak ölçüde karmaşıktır. Bir kere, Kantçı özne, hımbıl bir şekilde salt alımlayıcı değil, enerjik ve etkin bir şekilde üreticidir; şeyler üzerinde hasbelkader egemen değil, fakat egemenliği dişiyle tırnağıyla söküp hak edecek kadar faaldir: Kendi kapasitelerine direnmeyen uysal bir dünya kurar, fenomenleri varlığa getirir, düzenler, birbiriyle bağıntıya sokar. Dahası, Kant'a göre özne, tıpkı kendi özünü oluşturan özgürlük gibi, bilinebilir bir şey değildir. Özne, tanım gereği bilinemezdir, çünkü o bir nesne ya da bir fenomen değildir. Bilinebilir olan şey, belirlenimli ve dolayısıyla sınırlı ve sonlu olan şeydir. Özne, tanımı gereği özgür, yani sınırlanmamış olduğu için, onun hakkında ancak negativ bir tarzda konuşabilir, her halükârda öznenin kesinkes şu ya da bu şey olmadığını söyleyebiliriz. Bütün tasarımların kurucu ilkesi olan öznenin kendisi tasarımlanamaz. Özne gerçi bilinebilir olan nesneye ilişkin her tasarımda nesne ile birlikte verilir, fakat her nasılsa bir yolunu bulup sessiz bir şekilde tasarımdan kaçıp gider. Dünya bilinebilir nesneler sistemi olduğu

için, özne dünya *içerisinde* de olamaz, tıpkı gözün kendi görüş alanı içerisinde bir nesne olamayacağı gibi. Özne, birlikte verildiği nesnelerle eş-düzenden fenomenal bir varlık değildir; o, nesneleri fenomenler olarak varoluşa getiren ve dolayısıyla farklı ve üst bir düzlemde yaşayan bir şeydir. Bu itibarla, Kantçı anlamda özne, tam da kaynağı ve yaratıcısı olduğu sistemden dışlanmıştır. Özne, dünyayı varoluşa getiren yaratıcı güçtür, fakat o kendi yaratımıyla doğrudan temasa girmekten menedilmiştir ya da tıpkı Protestanların *deus absconditus*'u ('saklanan Tanrı') gibi kendi yaratıklarından ebediyen saklanmıştır. Eagleton'ın belirttiği gibi, özne, kendi yaratımı olan dünyadan ancak fenomenolojik anlamda çıkarsanabilir ki, bu anlama göre, görünüşün, *kendisine* göründüğü bir şey varolmak zorundadır. Görünüşün kendisine göründüğü şey olarak, dünyayı oluşturan nesnelerin kendisi için varolduğu şey olarak Özne, bir görünüş, bir nesne, bir fenomen olamaz; tam olarak söylendikte, o, dünya üzerinde *transcendental* bir seyir-noktasıdır. Her türlü belirlenimli içerikten azade olduğu ölçüde '*Ego*' veya 'Ben', kendisine belli nitelikler atfedebileceğimiz bir töz de değildir; yalnızca tözsel addedilebilecek bir gerçekliğe salt biçimsel bir bakışaçısıdır.[342]

Hume'da paramparça ve süreksiz olarak düşünülen 'Ben', gerçi Kant'ta 'tamalgının *transcendental* birliği'[343] diye adlandırılan ilke gereği bütünsel, kendisiyle özdeş ve sürekli bir yapıdır, ama yine de o sıradan maddî varoluş dünyası içerisinde görülebilir veya izine rastlanabilir bir şey değildir. Eğer bir insanın dünya içerisindeki maddî varoluşuna ve empirik bilincine bilinmeyen bir yerlerden birlik ve özdeşlik bahşeden bu ilke olmasaydı, insan derhal Hume'daki parçalanmışlığına geri düşer ve empirik tasarımların çokçeşitliliği içerisinde kendisine şurada başka burada başka bir 'ben' olarak görünürdü. Her şeye rağmen, şu kadarını söylemek gerekir ki, bu '*transcendental* birlik' ilkesinin postula edilmesiyle Hume'dan çok öteye gidilmiş olmaz, çünkü böylelikle kazanılan şey yalnızca özneye bu dünyadan (bu demektir ki içerisinde Kant'ın yaşadığı tikel toplumsallık tarzından) çıkarsanamayacak ve dolayısıyla kaynağı ve içeriği bilinemeyecek biçimsel bir özdeşlik (kimlik / *identity)* dikte etmekten başka bir şey değildir; diğer taraftan, bilinebilir olduğu ölçüde özne, tıpkı Hume'daki gibi, sürekli bir kimlikten (kendisiyle özdeşlikten) yoksundur; ve sonuçta, bu dünya içerisinde dolaşan ve bilinebilir olan 'ben'ler yine kaotik bir toz duman içerisinde bir an belirip bir an kaybolan empirik öznelerdir. Görünen o

---

342 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 72-3.

343 bkz. Kant, I., *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, St. Martin's Press, New York, 1965, s. 133 (A 103) vd.

ki, bilginin sınırlarını ihlâl etmeme hususunda Hume Kant'tan daha tutarlıdır.

'Hadi özneyi tam anlamıyla bilemiyoruz, ama nesneyi de bilemiyor değiliz ya' diyerek pekâlâ bir teselli bulabiliriz; başka deyişle, bilen tanım gereği bilinemiyorsa, bilinen de tanım gereği bilinebilir olmalı değil midir? Fakat oldukça tuhaf bir şekilde, Kant'ta, *kendinde* olduğu şekliyle nesnenin, en az özne kadar bilinemez olduğu görülür. Çok iyi bilindiği gibi, Kant, nasıl ki öznenin tüm kavramsal araştırma ufkunun ötesindeki *noumenal* alana ait olduğunu düşünüyorsa, aynı şekilde eldeğmemişliği içerisindeki nesnenin de asla bilinemeyecek *Ding-an-sich*'in *(kendinde şey)* esrarengiz alanı içerisine düştüğüne inanır. Bilgi spektrumunun bir ufkunda *transcendental* özne, öteki ufkunda *kendinde şey* olarak nesne, insan zihninin kavrayamayacağı hayaletimsi varlıklar olarak kaybolup giderler. Kant, daha ılımlı ve soğukkanlı üslûbu içerisinde, Hume'un tersine, *Ding-an-sich* kavramlaştırması altında real-olanın 'ideler yolu'na sessiz ve zayıf bir direniş göstermesine izin verir, fakat bu direnişin yankısı o kadar hafiftir ki, hiçbir zaman anlamayetisinin kategorileri tarafından işitilebilir bile değildir. Fakat bu duyarlık yitiminin bedeli, real dünyanın daima öznenin egemenliğinin bütünüyle dışında kalmasıdır.

Kant, Hegel tarzında bir alternatívi kabul etmeye, yani özne ve nesnenin bilen ile bilinenin aslında özdeş olduğunu, nesneyi bilme ediminde öznenin tüm çıplaklığı içerisinde kendisini tanıdığını ve fenomenlerin ardındaki karanlık dayanak olarak *Ding-an-sich*'in *noumenal* alana ait *transcendental* Özne'den başka bir şey olmadığını düşünmeye pek yatkın olmadığı için, güçlerinin doruğundaki özneyi az çok iğdiş edilmiş, nesne karşısında biraz sınırlarını tanımaya zorlanmış bırakır; diğer taraftan *noumenal* öznenin akılsır-erdirilemeyecek sınırsız özgürlük kuvvetiyle dolu olduğu Kant'ın kendisi tarafından her ne kadar kabul görmüş olsa bile. Eagleton'ın ifade ettiği gibi, bu demektir ki, bu büyük düşünürünün özne ve nesne kavramlaştırmasına ilham vermiş olan burjuva sınıfı, hâkimiyetinin en görkemli anında, kendisini, kendi yarattığı düzen tarafından tuhaf bir şekilde yağmalanmış ve bir yanda bilinemez bir öznellik ile öte yanda egemen olunamaz bir nesnellik arasında sıkışıp kalmış bulur. Bu durumda, bilinemez ama düşünülebilir olan özne, tüm kategorilerin ötesindeki yine bilinemez ama düşünülebilir olan nesnelliği kaçınılmaz biçimde kısmî olan kendi dar perspektivinden yansıtmaktan başka hiçbir bilgi imkânı bulamaz ve bu ölçüde de *bilebileceği* şeyin her şeye kadîr bakışı için doyurucu olmayan bir görelilik olarak görünmesi tehlikesiyle yüzyüze gelir. Real dünya akıldışıysa, öznenin egemenliğinin ötesindeyse ve anlamayetisinin kategorilerine hiç

temas etmeyen bir direnişin silik bir iziyse, bu durumda o, öznenin karşısına, yabanî bir olgusallığı dışarıda bırakan, tüm olumsallıklarından arınmış, kesin ve zorunlu yasalara bağlanabilir boş ve soyut biçimler olarak çıkacak şekilde ancak tasarımlanabilir ve tasarımlanmalıdır. Eagleton'a göre, real dünyanın bu boş ve soyut biçimleri olarak kategorilerin kendileri, bu bakımdan, kullanım değerine kayıtsız meta biçimini model alırlar. 'Bu durumda,' diye yazmaktadır Eagleton,

> insan, bir stoacı gibi metanet içerisinde kestirip atarak, gerçek olanın düşünceye indirgenemezliğini kabul edebilir ve böylelikle de kendi öznelliğinin sınırlarını tanır.... [Bu] Kantçı strateji, özne için, gerçek bir çevreyi teminat altına alır, ama öznenin güçlerinin budanması pahasına. Nesneler tarışmasız vardırlar, fakat hiçbir zaman tam olarak temellük edilemezler.[344]

Kant'ta özne tarafından temellük edilebilir olan şey, nesnenin real varlığı değil, yalnızca nesneden gelen, hatta daha doğrusu nereden geldiği pek belli olmayan soluk yansımalardır, görünüşlerdir ya da Kantçı terminolojiyle söylersek fenomenlerdir. Tüm bilgi fenomenlerin bilgisidir, fenomenal bilgiyle sınırlıdır; demek ki özneye ait olmadığı gibi, hakikî anlamda *nesne* ye de ait olmayan bir bilgidir. Özne ile nesne arasında yaşanan bilgi trafiği, her nasılsa aslen her ikisinin de dışında kaldığı bu fenomenal ara bölgede akıp gider. Fakat tam da bu ara bölgedir ki, Kant'a öznenin belli bir nesnelliğe bağlanmasının imkânını verir.

Bilginin Ötesi

Öznenin sahip olabileceği bilgi, kendinde şeylere nüfuz edebilecek mutlak olarak yetkin bir zihin ile kıyaslandığında yetersiz, kısmî, perspektive bağlı ve göreli kalsa da, insan türünün ortak zihinsel donanımı gözönünde bulundurulduğunda, anlamayetisi, kendi yasakoyuculuğu altında fenomenlerin nesnel bir düzene sokulmasını olanaklı kılar. Fakat bu tarz bir nesnellik, yalnızca zorunluluk yasalarına tâbi telâkki edilen Doğa'nın *teorik* bilgisi için geçerlidir; öznenin özgür bir biçimde eylediği pratik aklın *noumenal* ülkesi için ise bir hiçtir. Bu şunu demeye gelir ki, özne, belli bir amaç (bilgi) doğrultusunda kendi başına belli bir nesnelliği kurar, fakat bir başka amaç (ahlâk) için bu bilinebilir dünyanın nesnelliğine riayet etmemeye ve yıkıcı bir düşmanlık beslemeye mecbur kalır. Çünkü özne için, salt eğilimlerin, arzuların, çıkarların çatışma arenası haline gelmiş empirik toplumsal pratiğin tozdumanından ahlâkî davranış için bir nesnellik stan-

---

344 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 77-8.

dardı çıkarsayabilmenin imkânı kalmamıştır. Bu yüzden, ahlâk alanının nesnelliği, toplumsal dünyanın bilgiye açık görünen yönlerinden bütünüyle ayrı bambaşka bir dünyaya ait olmalıdır; ahlâk sorunu, fenomenlere ilişkin değil, öznenin *noumenal* yönüne; yerinde bir deyişle piyasanın acımasızlığına terkedilmemiş, bilinmeyen bir güç tarafından çarmıhtan alınıp göğe yükseltilmiş yönüne ilişkin bir sorundur; öyle ki öznenin ahlâkî özünü oluşturan özgürlük büsbütün bilinemez kalır.

Böylece Kant, olgu ve değer, bilgi ve ahlâk, fenomen ve *noumen*, zorunluluk ve özgürlük, doğa ve tin, salt akıl ve pratik akıl, anlamayetisi ve Akıl, empirik özne ve *transcendental* özne vbg. arasına bunların ilişkilerini asla tanımlayamayacağımız aşılmaz bir uçurum yerleştirir ve bu yarılma, bizzat öznenin bir iç-yarılması olduğu kadar, onun kurucusu olduğu dünyanın yarılması anlamına da gelir. Dünyaya ilişkin bütünsel bir *vision* imkânı ortadan kalkar; artık tek bir dünyada değil, öznenin farklı amaçlara bağlı olarak girip çıktığı, içlerinde dolaştığı farklı kurallara tâbi farklı dünyalardan söz edilebilir. Kant'ta bilgi ile erdem arasında tanımlanabilir bir geçişin veya ilişkinin bu yadsınışının önemli bir sonucu, derin bir bilgin'in aynı zamanda ahlâksız olabilmesine (Goethe'nin Faust'u) ve ahlâklı birinin de aynı zamanda ahmak olabilmesine (Dostoyevski'nin Prens Mışkin'i) izin vermesidir.[345] Gerçi Kant'ın vurgusu, bilgi sahibi ya da bilgisiz olmasına bakmaksızın, insanın ahlâklı olmayı koşulsuz olarak irade etmesi üzerindedir, fakat buna rağmen Kant'ta bilgi ve ahlâk alanlarının mutlak ayrılığından dolayı yukarıdaki karakterlerin tüm bağdaşmazlıkları içerisinde bir ve aynı insanda görünüşe çıkmasını yasaklayacak en ufak bir işaret bile yoktur.

Kant'a göre, ahlâk alanında geçerli olabilecek nesnellik türü, tamamen öznenin numenal, yani bilinemez ama düşünülür yanından çıkarsanmalıdır; bu yüzden ahlâkî bir nesnellik, kendisi için hiçbir 'görü'nün (*Anschauung*), hiçbir içeriğin, hiçbir belirlenimli tasarımın önkoşul olmadığı türden olabilir. Bu nesnellik hiçbir sınırlamanın belirlemediği ve belirleyemeyeceği Yasa'nın salt formu olarak Ahlâk Yasası veya *kategorik imperativ* (koşulsuz buyruk) tarafından kurulur.[346] Ahlâk yasası, öznenin hiçbir dışsal güce boyun eğmeksizin salt özgürlük kavramı altında özgür bir biçimde kendi kendisine yasakoymasını belirtir. Artık burada, anlamayetisinin

---

345 Karş. Kant, I., *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. Ionna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı, Hacettepe Ünersitesi Yayınları, Ankara 1980, I, 1, i, § 8, s. 42.

346 bkz. Kant, I., *Pratik Aklın Eleştirisi*, I, 1, i, § 1, s. 22; ve Kant, I., *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*, çev. Ionna kuçuradi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1982, Bölüm 2, s. 29 vd.

'doğa' ve 'zorunluluk' kavramları altında fenomenlere koyduğu yasalılığın nesnelliğinden değil, pratik aklın öznenin mutlak özgürlüğü çerçevesinde, yani hiçbir sınırlamaya bağlı olmayan bir şekilde özneyi yükümlü kılacağı *özerk* bir yasalılığın nesnelliğinden söz edilebilir. Bu nesnellik, sıradan maddî varoluş dünyasında rastlanabilecek herhangi bir varlığa uygulanabilir türden olmadığı için aslında bir boşluk, bir yokluk, bir hiçliktir. Gilles Deleuze'ün belirttiği gibi, pratik aklın nesnel gerçeklik verdiği şey özgürlük kavramıdır ve özgürlük kavramı altında kendisine yasakoyulan nesne, bir kendinde-şey'dir, kendinde-şey olarak özgür bir varlıktır, bu tür varlıkların meydana getirdiği duyu-üstü bir dünyadır, bu duyu-üstü dünyada kendinde-şey olarak ikamet eden kendiliğindenliği (*spontaneity)* içerisindeki Özne'dir.[347] Fakat Kant'a göre, zaten bu şeyin, bu varlığın, bu dünyanın, bu öznenin kendisi bilinebilir bir şey değildi. O halde bir nesne olarak tasarımı verilemeyen bu şeyin nesnelliğinden ancak bir yokluktan söz edilebileceği kadar söz edilebilir. Fakat Kant, bu nesnellikten adeta o real bir şeymiş gibi konuşmakta diretir.

Buradaki püf noktası, Eagleton'ın yakaladığı gibi, öznenin özgürlüğünün gelişmesi için bilginin zorunlu bir koşul olduğu, fakat bilgi ediminde aynı zamanda öznenin özgürlüğünün kısıtlanmasının kaçınılmaz olduğudur. Özgürlüğün gelişmesi, bizzat bu dünya üzerinde bir etkiye sahip olması ve böylelikle öznenin fenomenler üzerindeki sömürgeleştirici etkinliğini genişletmesi, hem dünyanın sistematik bilgisini hem de öteki öznelere ilişkin bilgiyi zorunlu önkoşul kılar. 'İnsan psikolojisinin yasalarını kayıtsızca bilmezden gelmekle,' diye yazmaktadır Eagleton,

> etkin bir kapitalist olarak işgörmeyi umudedemezsiniz; işte hâkim düzenin, 'insan bilimleri' adıyla anılan, öznenin ayrıntılı bilgisinin bir külliyatına kendi kullanımı için ihtiyaç duymasının bir sebebi budur. Bilgi olmadan özgür olmayı umudedemezsiniz; ama yine de bilgi ve özgürlük, aynı zamanda, tuhaf bir anlamda, birbirine zıttır. Eğer benim başkalarını bilmem özgürlüğüm için özsel ise, o halde bundan şu sonuç çıkar ki onlar da beni bilebilirler; bu durumda da benim özgürlüğüm kısıtlanabilir. Özne nesnel bir tasarım içerisinde yakalanamayacağı için, benim hakkımda bilinebilir olan her şeyin, tanım gereği, bana ilişkin olmadığı, benim sahici varlığımla eş-düzenden olmadığı düşüncesiyle kendimi daima avutabilirim. Fakat bu durumda ileri sürülebilir ki, ben özgürlüğümü sadece özgürlüğüm pahasına satın almaktayım, özgürlüğü bir çırpıda hem kazanmakta hem de kaybetmekteyim; çünkü şimdi artık kendimi de, ötekileri tam da kendi özlerinde bilme olanağından yoksun bırakmış olmaktayım;

---

347 bkz. Deleuze, G., *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul 1995, s. 70.

oysa böyle bir bilginin benim kendimi geliştirmem için özsel olduğu düşünülebiliyordu.[348]

Kant böyle düşünmez; Kant'a göre, özgürlüğü içerisindeki öznenin bilgisi imkânsızdır. Öteki öznelere ilişkin mümkün bilgi, bütünüyle ve daima fenomenaldir ve öznelliğin gizli kaynaklarından kopuk olmaya yazgılıdır. Evet, biri kalkıp da benim çıkarlarımın ve arzularımın ayrıntılı bir dökümünü yapabilir; ama ben *kendim*, kendi özüm itibarıyla empirik olarak bilinebilir tüm bunların dışındaysam, özgürlüğüm gereği salt empirik bilgiyle taslağı çizilebilecek bir nesne değilsem ve dünya içerisinde bilinebilir her şeyi aşan esrarengiz bir yapıya ait numenal bir varlık isem, böyle bir bilgi kesinlikle 'Ben' olarak benim kendime ilişkin olamayacaktır. Eagleton'ın belirttiği gibi, benim çıkarlarımın ve arzularımın listesini çıkarmaya yönelik hiçbir araştırma, şu ya da bu çıkarın veya arzunun neden ve nasıl olup da senden ziyade bana ait olduğuna, bu tikel çıkarı benim gözetmemin ve şu tikel arzuyu senin duymanın ne ve neden olduğuna ilişkin incelikli sorunu çözemeyecektir. Özne, son derece karmaşık, karanlık, kapalı, hermetik olduğu için değil, fakat zamandışı bir hakikat olarak, öznenin bilinebilir türden birşey olduğunu düşünmek sadece bir hata olduğu için, bilinemezdir.[349] Ahlâkî eylemin öznesi de, tıpkı teorik bilginin önkoşulu olan *transcendental* özne gibi, gözden kayıptır. Her halükârda özne bir nesnenin ya da bir arzunun yokluğudur; bu da Özne'nin bizzat kendisinin yokluğu anlamına gelir; bundan da şu sonuçlar çıkar: a) Sadece boş bir imleyen olarak 'Özne'de temellendiği şekliyle özgürlük bir boşluktur; b) bu övülen 'özgürlük kavramıyla yasakoyma', hem yasakoyan hem de yasakoyulan şey mevcut olmadığı için bir yasasızlıktır; c) içeriği olmayan ve koşulsuz bir yasalılığı imlediği ölçüde ahlâkî nesnellik bir hiçliktir.

Kant'a göre özgür ve akılsal olmak (kısaca ahlâkî bir özne olmak), kendinde bir amaç olarak alınan 'ben'in (*self*), Rousseau'nun politik yurttaşı gibi, kendine koyduğu yasaya itaat etmesi anlamında *özerk* (*autonom*) ve kendini-belirleyici olmaktır. Bu, tamamen araçsallığın hâkim olduğu ve bütünüyle dışsal zorunluluk yasalarınca belirlenen empirik fenomenal dünyada hiç rastlanamayacak numenal bir olaydır. Ahlâkî öznenin içerisine fırlatıldığı özgürlük, ne bir kavramda ne bir tasarımda ne de bir imgede dolaysız bir şekilde kavranamaz; ne belirlenime ne de içeriğe sahiptir. Ahlâkî özne, meçhul stratejilerle özgürlüğü bizzat maddî, fenomenal, empirik dünyada edimselleştirme çabası göstermekle yükümlü olduğu halde, kendi-

348 Eagleton, T., a.g.e., s. 73-4.

349 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 74-5.

sini bu yönde motive edebilecek bir tarzda özgürlüğün ne olduğunu asla fenomenal bir kılık altında bilemeyecektir. Ahlâk, 'Ödev için Ödev'in *Sisyphos* çu mücadelesinin yürütüldüğü umarsız bir meşakkat alanı haline gelmiştir; insanın maddî eğilimlerine, çıkarlarına, arzularına, ihtiyaçlarına, kısacası mutluluğuna kayıtsız, hatta karşıt soyut bir erdem ve yasa alanı.

Kantçı yarılmaya göre, insanî özne, diğer özneleri fenomenal düzlemde yalnızca empirik nesneler olarak bilir; numenal ahlâkîlik düzleminde ise onları *özerk* özneler olarak kabul etmek ve onlara saygı göstermek durumundadır. Ne var ki, insanî özne, bu ikinci düzlemde işgal ettiği konumun ne anlama geldiğine ilişkin hiçbir kavrama sahibolamaz; dahası, en ufak bir duygusal öge dahi bu düzlemde içerilmemiştir. Bu alan içerisinde, salt akılsal varlıklar olarak, varolan her şeyin ötesinde yer alan ve varolan her şeye kayıtsız kalan Yasa'nın, *kategorik imperativ*'in (koşulsuz buyruk) kaskatı 'Yapmalısın!'ıyla acımasız bir birlikteliğe terkediliriz. Ahlâk yasası, 'neyi yapmalıyım?' ve 'neden yapmalıyım?' sorularına öncesiz-sonrasız bir şekilde sessiz kalan, fakat hep aynı sibernetik ses tonuyla öncesiz-sonrasız bir şekilde sadece 'Yapmalısın!' diye azarlayan mutlak bir otoritedir. Bu otoritenin baştan sona kendine-gönderimli yapısı, 'neden ahlâklı olmam gerekir?' sorusuna 'çünkü yalnızca ahlâklı olmak ahlâkîdir'den başka bir yanıt vermemize de aramamıza da izin vermez.

Eagleton'ın değindiği gibi, Kantçı ahlâk yasası, tüm koşulsuzluğu ve soyut biçimselliği içerisinde *mevcut* bir şey değil de, bir kurgu olarak görünür; o, teorik ya da pratik olarak dünya tarafından verilen en ufak bir ipucuyla dahi doğrulanmamakla ve doğrulanamaz olmakla birlikte, insanî öznelerin akılsal ve ahlâklı bir tarzda eylemde bulunabilmek için kurmaları gereken bir hipotezdir. İnsanın tüm fenomenal zorunluluklardan bağımsız bir şekilde eylemini özgürce kendisine uygun kılmak zorunda olduğu Kantçı ahlâk yasası denen şey, dünya içerisindeki bir *praksis* değil, fakat dünyanın ötesindeki ve üzerindeki *transcendental*, soyut ve biçimsel bir davranış şablonudur; mülkiyetçi bireyin eşzamanlı olarak hem her şeyi değiştirmeye ve farklı kılmaya hem de her şeyi tıpatıp nasılsa öyle bırakmaya yönelik tuhaf tutumunu biçimsel olarak betimleyen bir ayar düzeneğidir.[350]

Şimdi, Kant'ın postula ettiği şekliyle özne, teorik akıl açısından da pratik akıl açısından da, ilkinde fiziksel ikincisinde tinsel gerçekliğe salt biçimsel bir bakışaçısı olarak kimlik kazanır ve teşhis edilebilir. Ama yine de teorik akıl varlığı olarak özne ile pratik akıl varlığı olarak özne arasında

350 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 82-3.

biçimsellikleri bakımından bir benzerlik, hatta insan aklının kavrayamayacağı derinliklerde yatan bir birlik olsa bile, bu iki öznellik tarzı uygulanma alanları ve angaje oldukları etkinlikler bakımından tamamen farklı ve ayrı dururlar: İlki, teorik özne, görünüşler üzerine yasakoymakla, kendisine biçim vermek üzere içerik olarak sunulan şeyler olmaksızın düşünülemez; buna karşılık ikincisi, pratik özne, düşünülürlüğü hiçbir içerik tarafından sınırlanmayan ve her türlü içeriğe kayıtsız kalan bir varlıktır; ilki, meşru kullanımını ancak belli bir içerik üzerinde bulan bir biçimsellik iken, ikincisi büsbütün içeriksiz bir biçimselliktir. Öznelliğin teorik tarzı *varolana* yönelik biçimsel bir bakışaçısıdır, pratik tarzı *olması gerekene* (henüz varolmayana) yönelik biçimsel bir bakışaçısıdır.

Kant, *Salt Aklın Eleştirisi*'nde, *olması gereken*'i *olan*'dan çıkarsamanın asla mümkün olmadığını ve olamayacağını öne süren bir arguman geliştirir.[351] Başka deyişle, Kant'a göre, hiçbir *değer* yoktur ki *olgu* lardan türetilmiş olsun; olgu ve değer başka başka şeylerdir; olgular doğanın nedenselliğine tâbi, değerler ise özgürlüğün nedenselliğine tâbidir:

> Doğal zeminler ya da duyusal içtepiler beni *isteme* ye ne denli zorlarsa zorlasın, onlar hiçbir zaman '*olması gereken*'e yol açamazlar.[352]

Burada yapılan olgu ve değer arasındaki kesin ve şiddetli ayrım, Eagleton'a göre, modern orta-sınıfın fiilî toplumsal pratiği ile bu pratiğin başıboş vahşîliğini yatıştırmayı amaçlayan ideoloji arasındaki boşluğun göstergesidir. Bir yanda empirik olarak envanteri çıkarılabilecek fiilî toplumsal ilişkiler vardır, diğer yanda ise fiziksel dünya içerisinde rastlanamayacak şekilde birbirlerini *kendinde amaç* olarak kabul eden özgür, özerk ve akılsal öznelerden oluşan bir toplum ideali bulunur ve bunlar arasında nasıl bir bağlantı kurulabileceği insan aklı için bir sırdır. Burjuva sınıfı tarafından belirlenen toplumsal koşullarda, elbette ki, değerleri olgulardan, insanlık ideallerini günlük pazar pratiğinden çıkarsayamazsınız; çünkü böyle bir çıkarsama, bizi en arzu edilmeyen, en yıkıcı değerlere götürür: bencillik, saldırganlık, riyakârlık, karşılıklı çatışma vbg.[353] Bu bakımdan Kant, yükselmekte olan mevcut fiilî toplumsal pratiği sadakatle yansıtır; şöyle ki, teoride onu bir muhalifi olarak eleştirmek suretiyle açıkça ele verir, fakat değerler alanını mutlak olarak bu pratiğin dışına taşımak pahasına. Böyle bakıldığında, Kantçı ahlâk, hitabettiği insanlara ideolojik bir te-

---

351 Kant, I., *Critique of Pure Reason*, trans. N. K. Smith, St. Martin's Press, 1965, s. 465 (A533 / B561) vd.

352 Kant, I., *Critique of Pure Reason*, s. 473 (A548 / B576).

353 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 82.

selli sunmanın en mükemmel yolunu kurar. İnsan, böyle bir toplumda, davranışını ne yönde etkileyeceğine bakılmaksızın, tüm empirik ve fiziksel varlığıyla piyasanın zorunluluklarına boyun eğmeye mecburdur; fakat insan için, kesinlikle bu dünya olmayan öyle bir doğaüstü alan vardır ki, insan *burada* her yanından zincire vurulmuş olsa bile, onun eşzamanlı olarak *orada* stoik türden bir özgürlüğü deneyimlemesi mukadderdir.

Bu durumda, bir bütün olarak alınmak zorunda kalındığında insanî özne, Kant için hem her yerde özgürdür hem de her yerde taş gibi katı bir zorunluluğa tâbidir. Kant felsefesinin bütünü içerisinde teorik mantıksal bir çelişki gibi görünen bu sonuç, aslında orta-sınıfın fiilî toplumsal dokusundan çıkar. Bu çelişkinin toplumsal mantığının şifresini çözmenin zor olmadığını belirten Eagleton'a göre, burjuva bireysel öznelerinin özgürlük denemeleri, sadece başkalarını baskılandırmakla sınırlı kalmaz, fakat bu denemelerin üstüste yığılıp toplanması, bizzat bu denemeleri gerçekleştiren özneler için de bağlayıcı olan anonim ve zorunlu bir 'ikinci doğa' da yaratır.[354] Burjuva bireyi, koşulsuz özgürlüğü içerisinde geleneksel davranış kodlarını alabildiğine tahribedebilir, fakat bu tahribat bizzat onu gerçekleştirenlerin özgürlüğünü kısıtlayacak şekillerde adeta bir doğa yasası formunda bireylerin karşısına çıkar. Geleneksel kodların tahribedilmesi, toplumun bütününde yasasızlığı bir yasa haline getirir ve özgürlük ile zorunluluğun şifrelerinin birbirine karıştırılmasına yolaçar. İnsanın aynı anda hem zorunluluğa hem de özgürlüğe tâbi olarak yaşaması, böyle bir toplumsal pratik içerisinde bir olgu iken, düşüncede aşılamayacak bir çelişki olarak görünür. Bu koşullarda düşüncenin yapabileceği tek şey, çelişen ögeleri ortak-ölçülemez *(incommensurable)* hale dönüştürmektir ve Kant'ın doğa ile ahlâk arasında açtığı 'büyük uçurum'la yapmaya çalıştığı tam da budur. Fakat bu, sözkonusu durum karşısında başvurulabilecek yalnızca teorik bir çaredir ve pratikteki çelişki aynen varlığını sürdürür; ve bu teorik çare, Hegel'in itiraz edebileceği gibi, çelişkinin düşünce tarafından çözülmesini öngörmeyip, tersine çelişen ögelerin ortak-ölçülemezliği sayesinde düşüncede derinleştirilmesinden başka bir şeye yaramaz. Kant'ın olgu ile değer alanlarını aralarında hiçbir temasa izin vermeyecek şekilde ayırması, bu maddî toplumsal çelişkinin felsefî bir yansımasıdır ve düşüncede bile çözülemeyecek türden olduğunun en kesin işaretidir.

Aynı anda hem özgür hem de zincire vurulmuş olmamız, Kant için düşüncede aşılamaz bir çelişki olarak kalsa da, Karl Marx bu çelişkinin toplumsal bir olgu olarak betimini yapmakta gecikmeyecektir:

---

354 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 79.

> *Günümüzde, her şey karşıtına gebe görünüyor.* Makineler insan emeğini azaltmak ve verimli kılmak gibi olağanüstü bir güçle donanmışlar, sefalet ve bitkinlik içerisinde onları seyrediyoruz. Yeni moda refah kaynakları, tuhaf, esrarengiz bir tılsımla yoksulluk kaynaklarına dönüşmüş durumda. *Sanatın zaferleri, karakter yitimiyle satın alınmış görünüyor.* İnsanlığın doğaya egemen olma yönünde attığı adım, aynı zamanda, insanı başka insanlara ve kendi alçaklığına köle haline getirmiş görünmekte. Bilimin saf ışığı bile, cehaletin karanlık zemini olmaksızın parıldayamaz gibi. Tüm yaratılarımız ve ilerlememiz, maddî güçleri entellektual hayatla donatmakla ve insan hayatını maddî bir zorlama içerisinde sersemletmekle sonuçlanıyor görünmekte. Bir yanda modern endüstri ve bilim ile öte yanda sefalet ve yokolup gitme arasındaki bu çatışma, elle tutulur, ezici ve karşı çıkılamayacak bir olgudur.[355]

Marx'm bu pasajında betimlenen 'karşıtına gebe' toplumsal koşullar, Kant-'m fenomenal ve numenal alanlara yönelik iki yönlü düşüncesine hem tekabül eder hem de bu iki yönlü düşünceyi besler. Gerçi bir Kantçı çıkıp da, Marx'ın bu pasajında hiçbir iki yönlülük içerilmediği, çünkü burada numenal özgürlüğe ilişkin herhangi bir atıf yapılmadığı, bu tablo içerisinde insanın yalnızca araç olarak göründüğü, oysa özgürlüğü gerçekleştirmenin koşulunun yalnızca kendi kendimi değil, başkalarını da *kendinde amaç* olarak kabul etmek olduğu, dolayısıyla bu koşulu görmezden gelen her ifadenin tek yönlü kalacağı itirazında bulunabilir. Kantçı ilk bakışta haklıdır; bu koşullarda özgürlük, benim başkalarını *kendinde amaç* olarak almamı gerektirir. Fakat Kantçının görmeyi başaramadığı şey, eğer özgürlük benim özgürlüğümü de içerecekse, başkalarının da beni *kendimde amaç* olarak kabul etmelerini gerektirdiği ve ben bir kere başkaları tarafından bu özgür ve özerk mevkî'e yerleştim mi, real toplumsal dünya içerisinde başkalarını kendi eşdeğer özgürlüklerinden ve özerkliklerinden yoksun bırakmaya girişebileceğimdir; ve *görünüşte*, gücüm yettiği ölçüde bunu yapabilmekten beni alıkoyacak hiçbir zorlayıcı güç de yoktur. Bu yüzden, Marx'ın pasajı, tek yönlü bir şekilde numenal alana hiçbir atıfta bulunulmayan bir toplumsal pratikten söz etmez, fakat dialektik bir tarzda Kantçı fenomenal ve numenal alanların birbirlerini durdurak bilmeksizin tahribetmeye yazgılı oldukları bir toplumsal durumdan bahseder. Bu toplumsal durum içerisinde, özne, Kant'ın inandığı gibi eşzamanlı ama bağdaşmaz iki ayrı dünyada değil, fakat aslında kendisi için ikamet edecek biricik real dünya olarak bu iki dünya tasarısının sorunlu ve çelişkilerle dolu kesişiminde yaşamakta-

---

355 Marx, Karl, "Speech at the Anniversary of *the People's Paper*", *The People's Paper*, 19 April 1856, no. 207. İtalikler bana ait.

dır.[356] Marx'ın pasajında içerilen iki yönlülüğün anlamı işte budur, yoksa Kantçı iki dünyanın önceden-varsayılmış ayrılığı değil.

Sistem içerisinde farklı mevkîlere sahip olsalar da, aralarında biçimsel bağlar olduğuna kanaat getirilebilecek iki tür öznenin (bilgi öznesi ve ahlâkî özne) angaje oldukları iki tür nesne alanı (doğa ve ahlâk) arasında Kant'ın yaptığı ayrım, öznenin onları yargılama biçimlerine de yansır. Buna göre, bilgi yargısı (teorik yargı), kategorilerin biçimlendirici etkinliğini öngerektirmekle birlikte, içerisinde biçimlendirilecek malzemelerin de, yani görü (*Anschaaung*) ve tasarım (*Vorstellung*) çokçeşitliliği olarak içeriklerin de hatırı sayılır bir rol oynaması anlamında kısmî olarak biçimseldir; onda, öznel olmayan maddî bir artık daima içerilir. Buna karşılık, ahlâkî (pratik) yargı, kendi nesnesi olarak saf akılsal form olan Aklın Yasası-'ndan başka hiçbir şeye gönderimde bulunmaz; içeriksiz ve kendine-gönderimlidir; ve bütünüyle biçimseldir. Doğa'dan çok Tarih alanına ilişkin bir yargı tipi olarak ahlâkî yargının özellikle Kant'ta ve Kant-sonrası düşünürlerde ortaya çıkan bu tamamen biçimsel yapısı hakkında, Alasdair MacIntyre, başta *A Short History of Ethics*, *After Virtue* ve *Whose Justice? Which Rationality?* olmak üzere çeşitli eserlerinde şunu ileri sürmüştür ki, ahlâkî yargıda gitgide biçimselliğin ağır basmaya başlaması, artık ahlâkî sorunların somut toplumsal roller ve ilişkilerce belirlenen yerleşik bir ardalan içerisinde yavaş yavaş anlaşılır olmaktan çıktığı bir tarihsel sürecin ürünüdür.[357] MacIntyre'a göre, Homeros'un betimlediği antik Grek toplumundan Kant'ın soyut 'ödev' kavramının muhatabı olan modern kosmopolit burjuva toplumuna uzanan karmaşık bir tarihsel süreç, toplumsal rollere ilişkin betimleme dili ile değer-biçme dili arasındaki iplerin gitgide koptuğu toplumsal ve düşünsel değişimlerle örülmüştür. Bu iki dil arasında hemen hiçbir boşluğun önvarsayılmadığı ve ayrımdan söz etmenin bile anlamsız olduğu Homerik toplum ile olgu ve değere ilişkin dillerin asla kapatılamaz bir boşlukla ayırıldığı Kantçı modern toplum arasındaki kopukluk öylesine esaslıdır ki,

> [b]iz, (Kantçı anlamda *olması-gereken*'in (*ought*) Homeros için *yapılabilir-olan* (*can*) anlamına gelip gelmediğini araştıramayız bile, çünkü Homeros'ta (Kantçı anlamda) olması-gereken diye bir şey bulamayız.[358]

---

356 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 80.

357 Örneğin bkz. MacIntyre, Alasdair, *A Short History of Ethics: A History of Moral Philosophy from the Homeric Age to the Twentieth Century*, Routledge & Kegan Paul, London 1991, s. 266-68.

358 MacIntyre, A., *A Short History of Ethics*, s. 7.

İçerisinde burjuvazinin hâkim sınıf olduğu modern toplumdan önceki belli toplum tiplerinde, özellikle de Homeros'ta idealize edilmiş bir betimini bulduğumuz antik Grek toplumunda, bir insanın moral davranışını ve yargısını belirleyen standardlar o insanın doğumdan itibaren kendisini içinde bulduğu toplumsal yapıdaki konumu ve rolüyle, kısaca kendi tikel koşullarıyla sımsıkı birbirine bağlıdır. Burada, haklar, ödevler, yükümlülükler ve sorumluluklar, tek tek moral faillerin topluluk içerisinde oynadıkları role ve yerine getirdikleri toplumsal işlevlere göre belirlenir ve bu koşullarda bireyin nasıl davrandığından söz etmek aynı zamanda onun nasıl davranması gerektiğinden söz etmektir ve tam tersi. Bu yüzden Homerik metinlerde, bir karakterin karmaşık toplumsal ilişkiler içerisinde (modern anlamda sosyolojik) betimlenişi, onun hakkında başkaları tarafından verilen veya verilecek (modern anlamda normativ) yargı ile bir ve aynı ifade içerisinde dilegetirilebilir türdendir ve bir karakter hakkında konuşmanın başka bir yolu da var değildir; başka deyişle, Homerik metinlerde olgu yargısı ile değer yargısı, bilişsel söylem ile ethik söylem, sosyolojik fenomen ile moral hak ya da ödev arasında ayrım yapmak mümkün değildir. Fakat bir kez insanın ait olduğu toplumsal çerçeve, modern toplumlardaki gibi içerisinde kimin ne işlevde bulunduğunun veya bulunacağının somut bir tanımının yapılamayacağı ölçülerde genişleyip karmaşık hale gelerek, bünyesinde farklı ve ortaköl̈çülemez kültürleri eşzamanlı bir biçimde birarada barındırabilecek bir noktaya vardığında, maddî içeriklerinden ayırılamaz ve somut toplumsal ilişkiler dünyasının tam da bağrından yeşermiş ve hem tek bir karakterin hem de onun ait olduğu topluluğun tarihinde temellenmiş olan bu *nesnel ethik*, artık bir bunalım içerisine girerek çökmeye yüz tutar. Bu evrede ortaya çıkan sorun, ahlâklı bir tarzda davranabileceğim standardları olgusal olarak veren tikel toplumsal çerçeve dağıldıktan sonra nasıl olup da ahlâklı bir tarzda davranmayı sürdürebileceğimdir. Bu soruna (ihtiyatlı bir şekilde söyleyecek olursak, bir bakıma) Descartes'tan bu yana bulunan, hem empiristler hem de rasyonalistler tarafından geliştirilen ve nihayet Kant'ta en uzsözlü ve kesin ifadesine kavuşturulan hal çaresi, tüm toplumsal ilişkilerine *transcendental* olarak önce gelen evrensel 'insanî Özne'dir. Bu evrensel özne bakışaçısından, ahlâk, artık şu ya da bu bilfiil toplumsal bir çerçeveyi öngerektirmekten yavaş yavaş kopar; insan, ister Prusya İmparatoru'nun sadık uyruğu olarak yaşamaya rıza gösteren sıkı bir Aydınlanmacı olsun, ister bir kafatası avcıları topluluğunun üyesi olsun, ister bir Nazi generali ister bir Yahudî kurban olsun, isterse mevcut herhangi bir toplum içerisinde yaşamayı reddeden bir münzevî olsun, koşullarına bakmaksızın ve yine de belli bir tutarsızlığa düşmeksizin ilke bakımından ahlâklı olabilir, yeter ki evrensel bir yasa ya da bir doğa yasası olmasını iste-

yebileceği şekilde kendi kendine koyduğu türden bir yasaya itaat etsin. Değer sorunu, Kant'ta, bu şekilde, içeriklerini positivist bir sosyolojinin dili içerisinde betimleyemeyeceğimiz Yasa'ya ilişkin bir sorun haline gelir. Bu durumda, insanın ahlâkî değeri veya ahlâkî duruşu, bizzat sosyolojik bir fenomen olarak olduğu şeyden çıkarsanamaz ve bu fenomenal varoluşuna göre yargılanamaz. Modern toplumda, topluma ethik değer-biçmeden bağımsız bir şekilde salt yansız *(neutral)* olgular düzeyinde baktığı iddia edilen positivist bir sosyolojinin ortaya çıkmış olması, bu Kantçı ayrımla derinden ilişkilidir, fakat bunun üzerinde duramayacağız. Şimdi, eğer insan, her halükârda, nasıl davranması gerektiği sorusuna verebileceği hiçbir toplumsal cevap tipine geri dönemiyorsa, bu durumda ahlâkın toplumdışı olmasa bile, toplum-öncesi bir öznelliğin biçimsel iç-yapısında temellendirilmesi kaçınılmaz hale gelir ve Kant'ın yaptığı tam da budur. Ahlâkî yargı tamamen kendisine-gönderimli ve biçimsel hale gelir; *olması gereken,* tarihsel ve toplumsal *praksis* olarak *olan*'dan kopar ve somut *praksis* olarak *olan*'ın anlaşılabileceği ve çözümlenebileceği ölçülerden mutlak olarak ayrılmış ölçüler gerektirir; ahlâklı olmak, tikel koşulları gözeten bir tarzda değil, tikel koşulları iradî olarak unutmaya memur edildiğimiz bir tarzda davranmak demeye gelir; ahlâkî olan, bizzat ahlâkîliğin biçiminden başka bir şeye gönderimde bulunmaz; 'neden ahlâklı olmalıyım?' sorusuna verilen yanıt, 'ahlâklı olmalısın, çünkü yalnızca ahlâklı olmak ahlâkîdir'in veya 'ahlaklı olmalısın, çünkü ahlâkî olman gerekir'in ötesine geçemez.

Bu şekilde formule edilen bir ahlâkî davranış standardının, positiv tarzda herhangi bir maksim önermediği açıktır. MacIntyre'a göre, Kantçı koşulsuz buyruk öğretisi, daha ziyade, önceden önerilen maksimleri onları varlığa getiren koşulları dikkate almaksızın uygun bir şekilde reddetme ölçütü sağlar ve bu ölçüt hangi ahlâkî buyruğun tutarlı bir şekilde tümelleştirilebileceğine karar vermek üzere kullanılır. Eğer önerilen maksim, koşulsuz buyruk'un emrettiği sınavdan geçebilecek kadar tutarlı bir şekilde tümelleştirilebiliyorsa, o hakikî bir ahlâkî buyruktur. Fakat Kantçı ahlâk öğretisi, koşulsuz buyruk'un sınavına tâbi tutulacak maksimlerin nereden çıkarsanacağını söylemez. Dolayısıyla Kantçı ahlâk, kendisi hiçbir sınamadan geçirilemeyecek, fakat kendi dışındaki tüm ahlâkları sınayabilecek bir ölçüt keşfettiği iddiası taşımaktadır. Böyle bir iddianın, hiç kuşku yok ki zaten mevcut bir moraliteyi veya daha doğrusu sürekli öz-çıkar peşinde acımasızca birbiriyle yarışan, birbirini dıştalayan bir bireyler topluluğunun ve bu topluluğun angaje olduğu çokçeşitli maksimleri içeren bir moralitelerin mevcudiyetini önvarsaydığı açıktır. Yani ancak burjuva toplumunun moral alandaki çatışkılı durumu önceden doğru kabul edilip bu şekliyle

gözönünde bulundurulduğundadır ki, yani içerisinde tek tek bireylerin saldırgan ve anarşist tarzlarda çatışkılı maksimleri besledikleri toplumsal koşullardadır ki, *kategorik imperativ* bir ölçüt olarak anlamlı bir şekilde uygulanabileceği ve kullanılabileceği bağlama yerleştirilmiş olur. 'Bu yüzden,' diye yazmaktadır MacIntyre,

> Kantçı öğreti, zaten mevcut bir moralite üzerinde asalaksıdır, [ve yalnızca] bu mevcut moralite içerisinde eleme yapmamıza izin verir —ya da daha doğrusu, eğer öğretinin sağladığı ölçüt güvenilir bir ölçüt olsaydı mevcut moralite içerisinde eleme yapmamıza izin verirdi. Fakat ölçüt aslında güvenilir değildir, kendi terimlerinde bile. Çünkü Kantçı hakikî moral buyruk ölçütü, buyruğun tutarlı bir şekilde tümelleştirebileceğim bir buyruk olmasıdır. Bununla birlikte aslında yeterli bir marifetle hemen hemen her buyruk tutarlı bir biçimde tümelleştirilebilir.... Bundan şu çıkar ki, pratikte, koşulsuz buyruk ölçütü, yalnızca yeterince marifetli olmayanlara sınırlamalar koyar...
>
> Koşulsuz buyruk ölçütünün mantıksal boşluğu, bizzat toplumsal öneme sahiptir. Kantçı ödev düşüncesi hemen hemen herhangi bir içerik verilebilecek kadar biçimsel olduğu için, herhangi bir tikel toplumsal ve moral geleneğin önerebileceği özgül ödevler için bir yaptırım ve bir motiv sağlamak elde edilebilir hale gelir. [Kantçı öğreti,] ödev düşüncesini amaçlara, ereklere, isteklere ve ihtiyaçlara ilişkin düşüncelerden kopardığı için, önerilen bir eylem akışı verildiğinde, o eylemi yaparken kendime yalnızca tümel bir şekilde yapılmasını tutarlı bir şekilde isteyip istemeyeceğimi sormamı telkin eder, yoksa onun hizmet ettiği ereklerin ve amaçların neler olduğunu sormamı değil. Kantçı ödev düşüncesiyle terbiye edilmiş bir kimse, şu ana kadar bakıldığında, otoriteye rahat bir konformizm gösterme terbiyesi almış olacaktır.[359]

MacIntyre'ın argumanı, Kantçı ahlâk öğretisinin tam da modern toplumun yapıtaşları olan Hume tarzı kişisel kimlik istikrarsızlığına gömülmüş, fakat aynı zamanda Hobbes tarzı bir politik otoriteye göbekten bağlı bireylere hitabettiğini kanıtlar. Bu bakımdan Kantçı ethik, Kant'ın inandığı gibi olgusallığı dışlayan zamandışı numenal değerlere ilişkin bir söylem değil, fakat modern zamanlara özgü toplumsal düzen tipini kendi varoluşunun önkoşulu kılan *post factum* ya da *post eventum* (olgudan veya bir şey olup bittikten sonra) bir çözümlemedir. Ve bu çözümleme, kendisini haklı çıkaran sosyolojik olgusallığın hakikatini sadakâtle yansıtır. Bu yüzdendir ki, MacIntyre'a göre,

> Kant, ethik tarihindeki büyük ayrılma noktalarından birinde durur. Öz-bilinçli bir şekilde anti-Kantçı olan pek çok kişi de dahil daha sonraki felsefî yazarların belki büyük çoğunluğu için, ethik, bir konu olarak Kantçı terimlerde tanımla-

---

359 MacIntyre, A., *A Short History of Ethics*, s. 197-8. Köşeli parantezler bana ait.

> nır. Bırakın Kant'ı, felsefeden haberi olmayan pek çok kişi için, moralite, aşağı yukarı, Kant'ın olduğunu söylediği şeydir.[360]

Kantçı ahlâk öğretisi, bu şekilde ittifak halinde olduğu toplumsal ardalan açısından değerlendirildiğinde, piyasa ilişkilerinin egemen hale gelmeye yüztuttuğu bir toplumda, ahlâkî olanı, onu ne ise o kılan tüm geleneksel içeriklerden ve bağlamlardan kökten bir şekilde kopartıp, önceden hiç duyulmadık biçimsel bir tarzda piyasa toplumu için yeni baştan inşa etme girişimini temsil eder. Ahlâk yasasının soyutluğu, biçimselliği, şeyleşmiş (*reified)* ve fetiş karakteri, tikel ihtiyaçlara ve arzulara kayıtsızlığı, idealize edilmişliği ve mevcut tüm değerleri, onları değer kılan koşullara bakmaksızın kendisine çevirebilirliği, ekonomi politikteki karşılığını 'meta' olgusunda bulur. Ahlâk yasası, hiç tanımlanamayan, ama her an bir 'görünmez el' tarafından kafalarımıza çiviyle çakılan 'meta'nın yasasıdır. Gerçi ahlâk yasası altında kendi kişiliğimizi özgür ve özerk bir özne olarak en yüksek değer telâkki ederiz, fakat kendi kişiliğimizi kişiliğimiz kılan tüm ayrıntılı durumlar zenginliğine yabancılaşmak suretiyle bunu yaparız; tıpkı inceden inceye örülmüş bir ihtiyaçlar ve kullanımlar zenginliğinin 'meta' başlığı altında birörnek bir biçime indirgenmesi gibi. Bu itibarla, Eagleton, bu gizemli yasanın niteliklerinin tam da meta biçiminin nitelikleri olduğunu öğretici bir tarzda ileri sürmektedir:

> Soyut, tümel ve katı bir şekilde kendisiyle özdeş olan Akıl'ın bu yasası, meta gibi, ayrı ayrı bireysel öznelerin ihtiyaçları ve arzularının ayrımını kendi homojenleştirici buyrukları içerisinde silikleştirip, bu bireysel özneler arasında biçimsel olarak eşit mübadeleler meydana getiren bir mekanizmadır. Kantçı ahlâkî özneler topluluğu, bir düzeyde, fiilî pazar ahlâkının güçlü bir eleştirisidir: Bu dünyada, hiç kimse, bir kişi olmaktan çıkıp, bir şey durumuna düşmemelidir. Bununla birlikte, genel biçimi içerisinde bu topluluk, burjuva toplumunun soyut, numaralarla tefrik edilmiş bireylerinin idealize edilmiş bir uyarlanışı olarak görünür; bu bireylerin somut ayrımları, onları yöneten yasa karşısında hiçbir değer taşımamaktadır.[361]

Böylece pratik akıl sahnesindeki perde, bireysel eyleyicilerin nesnel koşullarına aldırış etmeyen Yasa'nın nesnelliğine sımsıkı sarılma jestiyle sona ermektedir.

---

360 MacIntyre, A., *A Short History of Ethics*, s. 190.

361 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 83.

Kantçı Estetik: Bir Mutluluk Vaadi

Buraya kadar teorik ve pratik öğretileri açısından Kant felsefesinin ne gibi bir toplumsal ardalana yaslandığını ve onun aşmaya çalıştığı sorunların ne tür tarihsel koşullara ait olduğunu az çok belirgin kılmaya çalıştık. Eğer bu felsefenin tarihsel ve toplumsal anlamına hem itibar eder hem de bu anlamı daha da kesin vurgularla belirlemeyi istersek, Kant'ın çeşitli gerekçelerle sisteminin tamamlayıcı halkası saydığı estetik yargıgücü teorisi, bu yönelişin asıl hedefi haline gelir; çünkü bu teori, *transcendental* ya da numenal öznenin, tarihsel, toplumsal ve kültürel varoluşuyla bütün bütüne değilse bile, belli ölçülerde ilişkiye girmeye en yakınlaşmış haliyle görünüşe çıktığı yerdir. Bu hedefe ulaşma sorunu, Kant estetiğinin kendi terimlerinde izole edilmiş olarak vardığı sonuçları gözönünde bulundurarak, bunları bilgiye ve ahlâkî eyleme ilişkin sonuçlarla birlikte toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla ilişkilendirebilme, sözkonusu bağlamlara taşıyabilme veya dönüştürebilme sorunudur ve tüm bunların tek bir mecra içerisinde yapılmasını gerektirir; ki bu işlem, estetiğin alanında, Kant'ın bilgi ve ahlâk teorilerine uygulanışından görece çok daha zahmetsizdir.

Kant, gördüğümüz gibi, bilgi ve ahlâk sorunlarında öznenin nesnel zeminlerde hareket etmesini temin etmek için nesnel gerçekliği parçalamakta, ikiye ayırmakta hiçbir tereddüt göstermemişti. Kant'ta özne, Hume'daki gibi nesnelleştirilemez edimleri içerisinde süreksiz ve istikrarsız dağınık bir merkez olmaktan kurtarılmış ve böylece düşüncenin bu tür parçalanmış bir merkeze yaslanmasının doğurduğu paradokslar az çok elimine edilmiştir; fakat öznenin tüm güçlerinin bölünmez tek bir merkezde toplanmasıyla değil, bu güçlerin öznenin farklı temel ilgilerine göre meşru bir biçimde kullanılabileceği farklı merkezlere dağıtılmasıyla. Hume'un tutarlı, fakat yıkıcı kuşkuculuğuna karşı Kant'ın geliştirdiği strateji, öznenin parçalanmışlığından çok, nesnenin parçalanmışlığına dikkat çekmek, böylelikle de öznenin herhangi bir edimde angaje olduğu nesne türüne göre nesnel ve yasal bir etkililikle çalışabileceğini kanıtlamaktır. Bu nasıl olabilir? Hume'da kuşkucu relativizme yolaçan şey, bilişsel, moral ya da estetik olsun her nesne türünün karşısına istisnasız empirik bir öznelliğin çıkartılmasıydı, ki bu durumda tüm edimlerinin gerisinde duran tekbiçimli bir özne figürünü ayırdetmek ve özneye sürekli bir kimlik ya da özdeşlik atfetmek hemen hemen mümkün değildi. Kant'ın argumanında durum farklıdır: Orada özne *transcendental* olarak, yani empirik çokçeşitlilikle bir alışverişe girmekle birlikte, yine de zamandışı ve değişmez ögeler içeren bir yapı olarak tasarlanır. Bu açıdan, Kantçı özne, kendisine biçimsel de olsa bir süreklilik, bir kimlik, bir istikrar, bir özdeşlik atfedebilmemizi mümkün

kılan yapısal bileşenleri bakımından bir ve aynı kalmakla birlikte, ilgisini yönelttiği çokçeşitliliğin türüne göre parçaları farklı işlevler yerine getirebilecek şekilde sökülüp farklı şekillerde yeniden monte edilebilen çokamaçlı bir mekanizmaya benzer. Bir şekilde ayarlanıp kullanıldığında, o, güvenilir teorik bilgi de üretebilir, bir başka şekilde ayarlanıp kullanıldığında erdemli davranışa da yol açabilir ve yine de her bir durumda bütünü kuran parçalar işlevlerine göre *a priori* olarak bilinir; her ne kadar parçaların *aslen* hangi bütünlük için tasarlandığının bilgisi insan aklının sınırlarının çok ötesinde yatan bir sır olarak kalsa da. Örneğin teorik etkinliği içerisinde özne, diğer tüm yetileri uyumlu bir biçimde anlamayetisinin yasakoyuculuğu altına girmeye ayarlanmış şaşmaz bir dakiklikle işleyen karmaşık bir mekanizma iken, pratik etkinliği içerisinde o, anlamayetisi de dahil tüm yetileri aklın buyruğu altında çalışmaya ayarlanmış bir mekanizmadır. Her iki durumda da yapılan, özleri itibarıyla değişmez ve zamandışı olarak kalan yetiler arasında işlevleri itibarıyla amaca uygun rollerin yeniden dağıtılmasıdır. İşte bu, Kant'ın parçalanmış bir nesnellik karşısında, öznenin nasıl istikrarlı bir yapıya sahip olabileceği ve yine de bu istikrarı içerisinde parçalanmış nesnellikle nasıl ilişkiye girebileceği sorusuna verdiği cevaptır. Öznenin herhangi bir edimde kendisiyle-özdeşliği kesin ve esastır, fakat özne, Kant kadar ince bir şekilde akılyürütemeyen sıradan bir zihin için (bu belki Hume'un zihni de olabilir) kendiyle-özdeşliğini tanıyamayacağı çokçeşitli real şey-durumlarının anaforu içerisine çekilmiş olabilir.

Buraya kadar, Kant'ın Hume'a karşı yönelttiği argumanda her şey yolunda gibidir. Öznenin kendiyle-özdeşliği tesis edilmiş ve bir durumlar çeşitliliği içerisinde nasıl olup da değişmeden kalabileceği gösterilmiştir. Böylece Hume'un empirist öznellik modeli içerisinde bir türlü kurulamayan nesnel standardların, *transcendental* öznenin kendiyle-özdeşliğinin ürünü olarak kurulması olanaklı hale gelir. Nesnenin nesnelliğinin *transcendental* öznenin öznelliğinde temellendiği, daha sonra Alman İdealistlerinin kendisinden hareket edecekleri Kantçı bir anatemadır.[362]

Sorun şu noktada ortaya çıkar ki, nesnellik, Kant'ta kendisiyle-özdeş öznenin farklı ilgilerine ya da angaje olduğu deneyim türüne göre bölünmüştür. Öznenin teorik etkinliğinin nesnel standardları ile pratik etkinliğinin nesnel standardları bir ve aynı zeminde kurulamazlar, çünkü

362 bkz. Bumin, Tülin, *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*, Alan Yay., İstanbul 1987, s. 89-90.

[b]ir nesneyi düşünmek ve bir nesneyi bilmek... aynı şey değildir.[363]

Hume'un tersine Kant, nesneyi eşzamanlı bir şekilde bilişsel, moral, estetik vbg. nitelikleri haiz olarak tasarlamak yerine, her bir durumda o durumun gereklerine göre diğer niteliklerinden soyutlanabilir ve yalıtılabilir olarak tasarlar. Buna göre, *Salt Aklın Eleştirisi*'nde tanımlandığı şekliyle nesne bilinebilirdir, fakat *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde tanımlandığı şekliyle bilinemez, ama düşünülürdür ve her iki eserde geliştirilen nesnellik standardları farklı ve ortak-ölçülemezdir. Bu bakımdan, Hume, tüm yıkıcılığına ve saldırganlığına rağmen, teorik hakikat ile moral iyinin standardları arasında hiçbir ayrım tanımayan klasik geleneğe Kant'tan çok daha yakın durur ve bu, Hume'un İskoç Aristotelesçiliğinden devraldığı bir mirastır.

Aristotelesçi geleneği daha ziyade dolayımlı olarak deneyci ve akılcı felsefelerin ve dolayısıyla zaten deforme edilmiş biçimlerinin içerisinden değerlendiren Kant, bizzat bu felsefelerin içerisine düştükleri açmazları çözüme kavuşturmak için moral değer sorunu ile hakikat sorununu birbirinden yalıtmakta ve olgunun nesnelliği ile değerin nesnelliği arasına aşılmaz bir uçurum açmakta hiç tereddüt etmemiştir. Böylelikle, özne felsefesinin çözmekte zorlandığı nesnellik sorununun, biri değerden bağımsız şekilde olgudan, diğeri olgudan bağımsız şekilde değerden hareket eden iki nesnellik alanının kesin önkabulü, kurulması ve tanınmasıyla aşıldığı varsayılmaktadır. Fakat Kant'ın önerdiği bu çözüm, yeni bir sorunun başlangıcına işaret eder. Eğer bilgi ve erdem, olgu ve değer, teori ile pratik, farklı nesnel standardlar gerektiriyorlarsa, bunlar çatıştığında ne olacak? Ve karşımızdaki manzara bu alanlar arasında ayrım yapma gereğinin bizzat onların bilfiil çatışkıya düşmüş olmalarından doğduğunu göstermektedir. Olgular ile değerlerin bilfiil çatışkıya düştüğü bir toplumda, asıl sorun, onların çatışkılı varoluşlarını derinleştirmelerine izin veren birbirini dışlayan nesnel standardlara bağlanabilmesi sorunu değil, tersine birbiriyle uzlaştırılabilecekleri nesnel standardlara ulaşabilme sorunudur. İlk iki *Eleştiri*'de sözkonusu yapıldığı kadarıyla, Kant, her iki durumda da temelini öznede bulan iki nesnellik alanı ayırdetmiş, fakat böylelikle insanî varoluşun ve insanî deneyimin bütünlüğünü parçalamış ve bir alanda meşru bir geçerliliğe sahip standardlar kümesinin öteki alanda kullanımının meşruiyetini reddederek, bağdaşmaz iki standard kümesi arasında nasıl bir geçiş yapılabileceği konusunda doyurucu bir yanıt vermemiştir. İnsanın erdemli davranışta bulunmak için takibedeceği biçimsel ve içeriklerine kayıtsız nesnel standardlar ile doğru bilgiye ulaşmak için takibedeceği biçimsel ama içerik-

363 Kant, I., *Critique of Pure Reason*, s. 161, (§22, B146). Köşeli parantez bana ait.

lerine de yabancı kalmayan nesnel standardlar, ortak-ölçülemez kabul edilseler de, negativ bir tarzda çatışkılı bir ilişkiye girme eğilimi taşır gibidirler; hatta daha doğrusu onlar arasındaki temel ilişki tarzı çatışmadır. Çünkü insanî varoluşu ikiye ayıran ve onun bir yanını doğanın zorunluluğuna tâbi, diğer yanını koşulsuz olarak özgür kabul eden bu görüşe göre, insanın doğal yanına ait eğilimler, istekler, ihtiyaçlar özgürlüğün önünde daimî bir engel olarak ve özgürlük de doğal zorunluluk karşısında onu sürekli bastırmaya yönelik *Sisyphos*çu bir daimî mücadele alanı olarak görünmektedir. Bu durumda Kantçı soru şu şekli alır: Acaba öznelliğin öyle bir tarzı var mıdır ki, bu tarz içerisinde doğanın zorunluluğu insan özgürlüğünün amaçlarını teşvik eder görünsün ve buna karşılık özgürlük de doğal zorunluluğa ahlâk yasası gibi büsbütün kayıtsız ve yabancı kalmasın ve bu öznellik tarzı belli *a priori* kurallara bağlanabilsin? Başka deyişle, nesnelerin bana, doğanın özgürlük önünde engel oluşturmadığı ve özgürlüğün doğayı tahakküm altına almayı öngerektirmediği bir tarzda görünmesi imkânı yasal bir şekilde temellendirilebilir mi? İlk iki *Eleştiri*'nin çatışkılı konumlarının bir itirafı olarak beklenebileceği gibi, Kant'ın bu soruya verdiği cevap olumludur..

Hemen belirtelim ki, Kant, aslında beklenmedik bir manevra yapar: O, zorunluluk ve özgürlük kavramlarını birbirini dışlamaksızın yükleyebileceğimiz kapsamlı bir nesnel gerçeklik tanımına ulaşmak yerine, bu kavramlar karşısında belli sınırlara sahip, ne bu kavramların nesnelliğinin kendisine indirgenebileceği ne de bizzat kendisinin bu kavramların nesnelliğine indirgenebileceği üçüncü bir nesnellik türünü tesis etmeye girişir: estetik nesnellik. Estetik türden bir nesnelliğin, zaten özne bakışaçısını öngerektirdiği ve bu yüzden öznede temelleneceği, bu çalışmanın başından beri vurgulamaya çalıştığımız gibi, açıktır. Bu nesnellik türü de, tıpkı kendisinden öncekiler gibi öznel payandalara dayanır, biçimsel ve soyuttur, tarihdışıdır. Bunlar, Kant felsefesinin beklenen sonuçlarıdır. Kant'ın beklenmedik manevrası dediğimiz şey, estetik nesnelliğin, doğa ve özgürlük kavramlarının yalıtılmışlıklarına son vermek yerine, bu iki kavramın yanında yeni bir yalıtım alanı olarak kurulmasıdır. Buna göre, estetik nesnellik, iki katlı bir yalıtımın ürünüdür: İlkin, belirttiğimiz gibi, hakikat sorunu ile ahlâk sorunu, olgu ve değer birbirinden yalıtılır; ve ikinci olarak da şimdi değerler alanında yeni bir yalıtıma gidilmekte ve ahlâk sorunu estetik sorundan, moral değer estetik değerden yalıtılmaktadır ki, bu kuşkusuz aynı zamanda estetik sorunun hakikat sorunundan yalıtılması anlamına da gelir. Dolayısıyla Kant, anlaşılması güç bir şekilde, doğa ve özgürlük kavramları arasındaki çatışmanın, bu kavramları altına sokabileceğimiz bir 'cins' kavramına

ulaşmak suretiyle değil, fakat bu kavramların yanına onlarla aynı ölçüde özerk statüye sahip bağımsız bir üçüncü kavramın, sanat kavramının yerleştirilmesi suretiyle çözülebileceğine inanır.[364] Özlü bir şekilde söylemek gerekirse, beklenmedik bir biçimde, insanî varoluşun ve deneyimin modern zamanlarda kaybedilen bütünlüğünün bir başka parçalanma süreciyle yeniden kurulabileceği Kant tarafından bize vaadedilir.

Bu olgu, modern kültürde estetiğin ve sanatın paradoksal bir şekilde neden hem merkeze hem de 'marjin'e, 'periferi'ye yerleştirilmiş olduğu konusunda son derece öğreticidir. Bir yandan estetik ve sanat, toplumsal pratiğinde her geçen gün nesnellik alanını gittikçe daha fazla çökerten burjuva öznesinin deneyimine belli bir istikrar ve evrensellik kazandırmayı vaadeden ideolojik donanımı kurarlar. Özellikle Kant'tan ilham alan Schiller'de ve sonrasında geliştirilecek görüşe göre, ancak bir resim, bir şiir ya da bir senfoni gibi sanat eserleri karşısında yaşadığımız estetik deneyim içerisindedir ki, bizler, ortak insanlığımızı duyusal bir refleksin tüm dolayımsızlığıyla hissederiz; doğal varoluşsal donanımımız içerisinde özgür olduğumuzun farkına varırız. Bu durumda, estetik ve sanat, Kant'ta tanımlandığı şekliyle teorik ve pratik akılların üstesinden gelemeyeceği zorlu soruna verilmiş nihaî bir cevap olarak görünür ve modern toplumun ortasından ikiye bölünmüş bireyleri için yalnızca ideolojik bir teselli sunmakla kalmayıp aynı zamanda utopik bir umut da sunar. Modern toplum içerisinde sanatın merkezî rolü ve şaşırtıcı hızda gelişimi bununla ilişkilidir. Fakat öte yandan, bu görüşün bir uzantısı olarak, estetik ve sanat, hem hakikat ilgisinden hem de ahlâkî ilgilerden uzaklaşıp, toplumsal nabzın ciddiyetle aktığı bu ana damarlardan marjinlerdeki kılcal damarlara doğru savrulur. Modern sanat, kamusal alandan çok özel alana aittir; bireysel tercihlere ilişkin bir sorundur; tüm vaatkâr kurtarıcılığına karşın, toplumsal olarak tamamen silahsız bırakılmış bir şovalyedir; toplumsal düzeyde hem teorik hem de pratik olarak aşırı biçimsel bir akılsallığın ağır yükünü taşımak zorunda bırakılan bireysel öznenin akıldışı gereksinimlerini ancak dörtduvarı içerisinde karşılamasına izin verilen bir sığınaktır. Ölümünden sonra *Estetik Teori* başlığıyla yayımlanan eserini estetiğin ve sanatın, aydınlanmacı sebeplerden dolayı ahlâkî bir ilgiye değilse bile, tanımlanamayan bir hakikat ilgisine, 'hakikat içeriği'ne yeniden kavuşturulması düşüncesi üzerine kuran Adorno'nun yazdığı şu satırlar, tam da bahsettiğimiz olgunun ikinci yönüyle ilgilidir:

---

364 bkz. Kant, I., *The Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith, Oxford Clarendon Press, 1980, s. 36 vd. (Introduction, IX).

> Pek çok insan, estetiği, basitçe gereksiz sayar. İnsanlar, estetik için kaygı duymak istemezler, çünkü böyle yapmak onların haftasonu eğlencelerini engelleyecekti, ki işte bu, sanatın insanların gözünde en iyisinden ne olduğunu gösterir: kapitalizmin etkisi altındaki günlük hayat için ödenen bir tazminat. Estetik karşısında bu direniş genellikle sanat için zararlı olmakla birlikte, sanatın kendi özüyle sıkı sıkıya bağlı olan bir şeyi, yani sanatın ileri derecede akılsal ve bütünlenmiş bir toplumda baskılandırılmış ve egemenlik altına alınmış doğayla ilgisini ifade eder. Ne yazık ki bu aynı toplum, sanatın direnişini oybirliğiyle kabul edip kurumsallaştırır ve onu, düşünümün, kendisinden kesinkes uzak tutulmak durumunda bırakıldığı akıldışılığın muhafaza edilmesine tahsis eder. Bu, tam da, sanat *per se* (*kendisi için*) görsel olmalıdır şeklindeki yaygın biçimde kabul edilen nosyona —gerçekten, estetik'in sansürden geçirilmiş bir teoremidir bu— karşılık gelir. Sanat görsel olmamalıdır. Sanatın yeri tam da kavramsal alandır. Bunu reddederek, insanlar, sanatta görmenin (*Anschauung*) sorunlu olmakla birlikte geçerli önceliğini, sanat hakkında düşünmemeye yönelik kapsamlı buyrukla karıştırırlar, çünkü her şeye rağmen büyük sanatçılar da sanat hakkında düşünmemişlerdi.[365]

Adorno, estetiğin ve sanatın toplumsal marjinlere savrulmasının onların modern toplumda merkezî olarak oynamak durumunda oldukları rolle çatışkısını mükemmel bir şekilde görür ve bunun toplumsallık için öldürücü sonuçlarını kabul eder; bu yüzden o, genelde toplumun ve özelde sanatçıların tüm düşünüm yoksunluğuna ve düşünüme kayıtsızlığına rağmen, sanat yukarıda sözünü ettiğimiz Kantçı olgunun birinci yönünü, yani Schillerci yönünü bıkmadan vurgulaması gerektiğini düşünür, fakat bu sefer Kantçı olgunun ikinci yönüne doğru yol almayacağımız şekilde öznel beğeniden hareket etmemek ve sanatı hakikat ilgisinden kesmemek koşuluyla:

> Şu anda anlamlı modern sanat, kendisini yalnızca hoşgören bir toplum içerisinde bütünüyle önemsizdir. Bu durum sanatın kendisini de etkiler ve onun kayıtsızlık belirtileri taşımasına neden olur: burada rahatsız edici şu duygu vardır ki, bu sanat pekâlâ farklı da olabilirdi ya da hiç varolmayabilirdi....[B]ir şeyin ne kadar iyi ya da kötü olduğu konusunda herhangi bir karar verme, sanatçıya değil, ama en ileri sanatsal gelişimlerin bilgisine sahip, yine de düşünebilme yeterliliği bakımından onlardan üstün olan estetiğe düşmelidir. Böyle bir estetik, beğeni kavramından vazgeçmek zorundadır, yoksa sanatın hakikat iddiası sefil bir ölüme sürüklenecektir. Geçmişteki estetiğin ciddi kusurlarından biri, öznel beğeni yargısından yola çıkmış olmak ve bu sayede sanatın hakikat iddiasını elden çıkartmaktır....Estetik hakikati amaçlamak zorundadır, yoksa anlamsızlığa ya da daha kötüsü bir yemek pişirme tarifnamesi konumuna mahkûm edilecektir.[366]

---

365 Adorno, T.W., *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, Routledge&Kegan Paul, London 1984, s. 460-1 ("Draft Introduction").

366 Adorno, T.W., *Aesthetic Theory*, s. 470 ve 475.

Adorno'nun estetik girişimi kurtarmaya ve sürdürmeye çalışan bir anlamda iyimser programına rağmen, modern toplumda bu Kantçı olgunun iki yönü paradoksal olarak birbirini besleyip büyütmektedir, şöyle ki insanın birliğini estetik-olan'da kurmaya yönelik çaba, hakikat ve ahlâk ilgilerini dışta bırakmakla, zaten başıboş dolaşan bireysel beğeni tercihlerini şahlandırmakta ve bu tercihleri nesnel ve zorunluymuş gibi gösteren ideolojik basmakalıplıklar içerisinde tözselleştirip tabulaştırarak, onlara hakikatten ve erdemden bile önce gelen merkezî bir toplumsal rol yüklemekte iken; maskesi düşürülen her tercih, kendisiyle birlikte, kendisinin ideolojik meşrulaştırma aracı olan estetiğin ve sanatın da marjinal bir statüye indirilmesine yol açmaktadır. Bunu Derridacı *supplément* kavramının ışığı altında açıklamak gerekseydi, estetik yargıgücünün tercihlerinin hem sistemdeki boşlukları doldurmaya, eksiklikleri tamamlamaya yönelik küçük küçük *eklemeler* olduklarını, hem de eklendikleri şeyin *yerini alacağı* anlaşılan ilksel temeli veya önkoşulu oluşturduklarını söylemek durumunda olurduk.[367] Bu, bir estetik düşüncesinin orijininde yatan belirsiz-anlamlılığın, Kant'a öncelleri tarafından miras bırakılmış olduğunu gösterir. Teorik ve pratik alandan yalıtılmış ve onlar karşısında sınırları keskince belirginleştirilmeye çalışılmış olsa bile, estetiğin terimleri, başlangıçtaki özsel belirsiz-anlamlılığı muhafaza ederler. Bu açıdan bakıldığında, Kant'ın sistemi içerisinde estetik, doğa ve ahlâk alanlarıyla kıyaslandığında, bir yandan sistemin en önemli halkasıdır, fakat öbür yandan en önemsiz halkasıdır; bir yandan teorik ve pratik söylemlerin kesiştiği merkezi kurar, fakat öbür yandan tamamen periferik bir sorundur; bir yandan öznenin veya *self*'in bütünsel karakteri içerisinde en istikrarlı şekilde görünüşe çıktığı (belki de tek) alandır, öbür yandan ise bütünsellikten en uzak ve en istikrarsız olduğu (belki de tek) alandır. 'Bu,' diye yazmaktadır Eagleton,

> hem şaşırtıcı ölçüde iyimser hem de acı verecek ölçüde kötümser bir öğretidir. Bir yandan: 'İnsanın birliğini tam da öznenin içselliğinde ve insanî tepkilerin görünüşte en dikbaşlı ve kaprisli alanında, estetik beğenide kurulmuş görebilmek ne kadar da olağanüstü!' Öte yandan: 'İnsanî yekparelik, nihaî olarak estetik yargının kaprislerinden daha esnek hiçbir şeyde kök salamıyorsa, mide bulandıracak kadar çürük olmalı!' İnsan topluluğunun yükünü estetik-olan taşıyacaksa, o zaman politik toplumun işi korkarım çok zor.[368]

Sistemi içerisinde Estetik'in konumlanışından doğan bu paradoksal olguya Kant duyarsızdır, çünkü o, tıpkı Hume gibi, zaten kaprisli bir toplumun bu en kaprisli alanında keşfedilebilecek bir nesnellik standardının

---

367 bkz. yukarıda s. 117-8.

368 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 76.

özne için kaybedilen felsefî birlik noktasını fazlasıyla karşılayabileceğine derinden inanır ve bu inanç, Kant'ı Hume'da üstünkörü başlatılan girişimi tamamlamaya sevkeder.

'Self'(ler)in Bağı: Anlatılamayan Hisler ya da 'Bir yer var' Bilmiyorum, Hissediyorum

Yargıgücünün Eleştirisi'nde Kant, yeniden tanımlanan 'yargıgücü', 'beğeni', 'hoşlanma', 'güzel', 'yüce', 'deha' gibi kavramlar etrafında, yeni bir öznellik rejimi altında, öznenin en ele avuca sığmaz yönlerini, duyguya ve hayalgücüne bağlı işlevlerini belli bir disipline sokacak anlaşılması pek de kolay olmayan muazzam bir şebeke kurar. Kant'ın bu eserdeki araştırması, bir kavramlar analitiği yönünde gelişir, yani duyarlık ve duygu öğretisi olarak estetik başlığı altına sokulabilecek kavramları, taşıdıkları tarihsel ve geleneksel kullanım yükünden bağımsız olarak ve dolayısıyla bilgi ve eylem sorunlarıyla ilişkiden kesilmiş olarak yalnızca soyut ve biçimsel ögelerine ayrıştırmayı ve böylelikle yeniden tanımlamayı hedefler. Bu, aslında, sözkonusu kavramların tarihdışı kılınması değil, tam tersine Kant'ın felsefî sisteminin ve dolayısıyla bu sistemin ardalanında duran tikel tarihsel, toplumsal, kültürel bağlamın gereklerine uydurulması anlamına gelir. Çünkü ancak geleneksel içeriğinin boşaltılması ve kullanımdan bağımsız olarak sadece *eidetik* anlamının çözümlenip yeniden tanımlanması sayesindedir ki, bir kavram o güne kadar işitilmedik kullanımlara ayarlanabilir. Bir kavramın işitilmedik kullanımlara sahip olabilmesi, tarihsel olarak işitilmedik yeni bir sosyolojik çerçeve içerisinde olduğumuzun en kesin göstergesidir. Dolayısıyla Kantçı yargıgücü analitiğinin, en azından kendisini mümkün kılan toplumsal ve tarihsel koşullar tarafından ve bu koşullar içerisinde ortaya çıkan yeni kullanım bağlamları tarafından öncelenmek zorunda olduğu ortaya çıkar. Felsefede analitik tarz, toplumsal koşulların değişmeye açık olduğu ve kavramların geleneksel kullanımlarının yürürlükteki sorunları çözmede yetersiz kaldığı durumlarda başvurulan etkin bir stratejidir ve antik dünyada *polis*'in çözülme süreciyle yüzyüze gelen Platon'dan ve Aristoteles'ten beri bilinmektedir. Fakat bu kadîm filozoflarda, özellikle de Aristoteles'te bir kavramın analizi o kavramın geleneksel kullanımlarına büsbütün yabancı kalmaz; bu yüzdendir ki Aristoteles, eserlerinde bir kavramı çözümleyip yeniden tanımlarken sık sık Homerik metinlere, tragedya ve komedya yazarlarına ve doğa filozoflarına göndermler yapar. Modern dünyada sorun, toplumsal varoluşun değişken ve istikrarsız doğasının süreklilik arzetmesi ve dolayısıyla kavramların kulla-

nım bakımından değil, yalnızca *eidetik* anlam bakımından belirlenebilmesine izin vermesidir. Bu yüzden Kant'ta analitik yöntem, kavramların anlamlarını kullanımlarından kesin olarak yalıtmanın ve anlamı kullanımlarından çıkarsamanın değil, kullanımları yeniden tanımlanan anlam ile sınırlamanın bir yolu haline gelmiştir. Bu strateji, Kant estetiğindeki analitik üslûbun, tam da dışlamaya çalıştığı tarihsel ve toplumsal koşullara göreli kaldığını açığa vurur. Bunun en açık kanıtı, örneğin 'güzel'in Kant'ın analitiğinden çıkan tanımının, sözgelimi M.Ö. V. yüzyıl Atina'sında yaşayan bir heykeltraştan ya da XVI. yüzyıl Floransa'sında yaşayan bir ressamdan çok, örneği olarak XVIII. ve XIX. yüzyıl Paris'inden iki figürün, müzisyen Rameau ile şair Baudelaire'in verilebileceği *à la modern* bir estet için anlamlı olabileceğidir.

Şimdi, Kant'ın, analitik üslûbu içerisinde, gelecekteki her estetik için ilk ve son kez tanımlarını vermeye ve anlamlarını belirlemeye çalıştığı bazı kavramlara kısaca bir gözatalım. 'Yargıgücü' ile başlarsak, o 'kurallar altına koyma yetisi'[369] veya daha doğrusu 'tikeli tümel altında içerilmiş olarak düşünme yetisi'dir.[370] *Salt Aklın Eleştirisi*'nde verilen birinci tanımda, vurgu, yargıgücünün anlamayetisinin yasakoyuculuğuna bağlı işlevi üzerine koyulmuştur. Kuralları veren anlamayetisidir ve yargıgücünün işlevi 'bir şeyin verili bir kural altına girip girmediğini ayırdetmek'[371] sınırlıdır. *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde verilen ikinci tanımda ise, yargıgücü, sadece bilişsel değil, aynı zamanda estetik niteliğine göre belirlenebileceği bir anlam nüansı kazanır. Çünkü 'tikeli tümel altında içerilmiş olarak düşünmek' iki şekilde olabilir: *Ya* tümel verilmiştir ve tikel sadece verili tümelin altına yerleştirilecektir *ya da* yalnızca tikel verilmiştir ve tikelin, altına yerleştirileceği tümel aranıp bulunacaktır. İlk durumda, yargıgücü, zaten anlamayetisinin yasakoyuculuğu altındaki işleviyle sınırlıdır ve Kant'ın deyişiyle 'belirleyici'dir (*determinant*); fakat ikinci durumda, anlamayetisinin ve aklın yasal prosedurlerine bağlı kalmayacak şekilde kendiliğindendir

---

369 Kant, I., *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, St. Martin's Press, 1965, s. 177, (A132 / B171). Bundan sonra *CPR*.

370 Kant, I., *Critique of Judgement*, trans. J.H.Bernard, Hafner Press, 1951, s. 15; Kant, I., *The Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith, Oxford Clarendon Press, 1980, s. 18. Kant'ın bu eserinin İngiliz diline iki çevirisi olduğu ve ben her ikisinden de yararlandığım için, bundan sonraki dipnotlarda ikisini birlikte anacağım ve Bernard çevirisini *CJ*, Meredith çevirisini de *TCJ* kısaltmalarıyla kullanacağım.

371 Kant, I., *CPR*, s. 177, (A132 / B171).

(*spontan*) ve Kant'ın deyişiyle 'düşünücü'dür (*reflective*).[372] Düşünücü yargıgücü, çokçeşitliliği içerisinde doğanın bilgi yetilerimizle uyumu demek olan 'doğanın amaçlılığı' ilkesi altında hoşlanma ve hoşlanmama duygusuyla bağıntılı öznel ya da biçimsel (*formal*) amaçlılık kavramına göre düşünümde bulunduğunda, 'estetik yargıgücü' diye adlandırılır.[373]

Estetik yargıgücü, tikel nesneyi içeriğine göre belirleyen herhangi bir kavramla birleştirmeksizin, nesnenin salt formu üzerine düşünümden (*reflection*) doğan öznel hoşlanmayı bildirir. Bu doğrudan nesnenin tikel varoluşuna yönelen ilgiden / çıkardan doğan aşağı türden bir hoşlanma değil, fakat nesnenin maddî varlığına yönelik her türlü ilgiden / çıkardan-bağımsız (*disinterested*) yüksek türden bir hoşlanmadır. Kant, bu tür hoşlanmanın yalnızca nesnenin formunu kavrayan öznede değil, fakat yargıveren herkeste bulunduğunu ileri sürer ve böyle bir hoşlanmanın nesnesini 'güzel' ve böyle bir evrensel hoşlanma aracılığıyla yargılama yetisini 'beğeni' olarak adlandırır.[374] Böylelikle, estetik yargıgücü aracılığıyla bir nesneyi 'güzel' diye yargıladığımda, nesnenin salt form olarak tasarımından duyduğum öznel hoşlanmadan başka hiçbir şey bildirmiş olmam, fakat yine de hoşlanmamın 'beğeni'ye bağlı evrensel niteliğinden dolayı yargımın tümel geçerlilik iddiasına sahip olduğunu varsayarım. Başka deyişle, beğeni yargısı, tamamen öznel duyguda temellenmekle birlikte, bizi, nesneler hakkında adeta nesnel, yani tümel ve zorunlu bir bildirimde bulunma imkânıyla donatır; salt kendi öznelliğimden hareketle nesnenin bir 'ortak duyu' (*sensus communis / common sense*) nesnesi olarak konumlanmasını mümkün kılar. Kant'a göre, tıpkı Hume'daki gibi, bir şeyden 'güzel' o şeyin bir niteliği *olduğu* için hoşlanma duymayız, tersine hoşlanma duymamızın bir *vesilesi* olduğu için bir şeye 'güzel' deriz, ama yine de Hume'dan farklı olarak, yargımızı adeta şeyin niteliğine ilişkin nesnel, tümel ve zorunlu bir bilgi yargısının gücüyle donatırız. Böylelikle duyu-üstü özgür öznelliğimizi doğanın duyulur nesneleri üzerinde deneyimleme fırsatı yakalarız, her ne kadar bu deneyim salt duygu atmosferi içerisinde kalsa da.

Buradan, 'bu güzeldir' şeklindeki estetik bir yargı tipinde Kant'ın sistemi açısından son derece önemli bir sonuç çıkar: 'zorunluluk' kavramına göre işleyen Doğa alanından 'özgürlük' kavramına göre işleyen Ahlâk alanına içsel bir geçiş imkânı. Bu imkân, estetik yargıgücü sadece öznenin özgür hoşlanmasından hareketle bir nesneyi adeta yasaya uygunluk formuna

---

372 Kant, I., *CJ*, s.1 5; *TCJ*, s. 18.

373 bkz. Kant, I., *CJ*, s. 25 vd.; *TCJ*, s. 30 vd.

374 bkz. Kant, I., *CJ*, s. 2 7; *TCJ*, s. 31.

göre, yani anlamayetisinin yasakoyuculuğuna göre yargılıyormuşçasına yargıladığında gerçekleşir. 'Güzel' ile ilgili olduğu ölçüde estetik yargıgücü şunu gösterir ki, doğanın kaskatı zorunluluğu, genelde duyu-üstü öznenin amaçlarının ve özelde özgürlük kavramının gerçek kılınmasını öngören ahlâkî 'nihaî amaç'ın bu dünyada gerçekleştirilmesini engelleyecek kadar geçirimsiz değildir. Estetik anlamı içerisinde yargıgücü, diye belirtmektedir Kant,

> doğanın *amaçlılığı* kavramıyla, bize, doğa kavramları ile özgürlük kavramı arasındaki dolayımlayıcı kavramı verir —bu kavram, [anlamayetisinin] salt teorik olan [yasakoymasın]dan [aklın] salt pratik olan[yasakoymasm]a ve ilkine göre yasaya uygunluktan ikincisine göre nihaî amaçlara geçişi mümkün kılar. Çünkü bu kavram aracılığıyla, biz, yalnızca doğada ve doğanın yasalarıyla ahenk içerisinde gerçekleştirilebilecek nihaî amacın imkânını biliriz.
>
> Anlamayetisi, doğaya ilişkin *a priori* yasalarının imkânıyla, doğanın bizim tarafımızdan yalnızca fenomenler olarak bilindiğinin kanıtını verir ve aynı zamanda tamamen *belirlenimsiz* bıraksa da, doğanın duyu-üstü bir dayanağa sahip olduğunu îma eder. Yargıgücü, mümkün tikel yasalarına göre doğanın yargılanmasına ilişkin *a priori* ilkesiyle, (hem içimizdeki hem dışımızdaki) duyu-üstü dayanağı *entellektual yeti aracılığıyla belirlenebilir* kılar. Fakat akıl, pratik *a priori* yasasıyla onu [duyu-üstü dayanağı] *belirler*; ve böylelikle, yargıgücü, doğa kavramının alanından özgürlük kavramının alanına geçişi mümkün kılar.[375]

Kant'a göre, pratik akıl, bize, duyu-üstü dayanak olarak özgürlüğün koşulsuz bir şekilde gerçek ve kesin olduğunun teminatını verir; fakat teorik akıl özgürlüğün ne olduğunu asla belirleyemez ve teorik aklm nasıl olup da doğayı özgürlüğün yurdu olarak görebileceğini açıklamak, ne yazık ki insan aklının kavrayış gücünün çok çok ötesindedir. Yine de anlamayetisinin tümel yasaları düzeyinde olmasa bile, doğanın empirik çokçeşitliliği içerisinde karşılaşılan biçimlerinin uyar göründüğü öyle bir yasalılık türü vardır ki, bu yasalılıkta, yargıgücü, özgürlüğün amaçlarına uygun bir doğa imkânını ayırdeder ve duyulur dünyanın duyu-üstü dünyaya büsbütün kayıtsız kalmadığını sezdirir. Kant'ın buradaki vurgusu, 'doğanın amaçlılığı' kavramında ilk iki *Eleştiri*'de birbirini dışlayan 'doğa' ve 'amaç' kavramlarının birlikte verilmiş olması üzerine koyulmuştur, çünkü böyle olmakla bir anlamda anlamayetisi ile akıl tek bir kavramda birbirinin astı ya da üstü olmaksızın uyumlu bir birliktelik içerisinde verilmiş olmaktadır. 'Doğanın amaçlılığı,' diye yazmaktadır Gilles Deleuze,

> böylece, ikili bir harekete bağlanır. Bir yandan, doğal amaç kavramı Aklın idelerinden çıkar...: 'O, doğayı ancak aklın yardımıyla düşünülebilir olan bir ne-

---

[375]Kant, I., *CJ*, s.33; *TCJ*, s. 38.

> denselliğin altına koyar' (CJ. para.74, 396 / 48). Yine de doğal amaç kavramı, akılsal bir ideden ayırdedilebilir, çünkü bu nedenselliğe karşılık gelen etki, fiilî olarak doğada verilir: 'Doğal amaç kavramı ile diğer bütün ideler arasındaki ayrım noktası burada bulunur' (CJ. para.77, 405 / 60*). Akıl idesinden farklı olarak, doğal amaç kavramının verilmiş bir nesnesi vardır; anlamayetisinin kavramından farklı olarak da, o, nesnesini belirlemez. Doğal amaç kavramı, aslında *hayalgücünün* nesne üzerinde belirlenimsiz bir şekilde 'düşünümde bulunması'nı sağlamak için işe karışır; öyle ki *anlamayetisi*, kavramları bizzat Aklın idelerine uygun olarak 'elde etsin'. Doğal amaç kavramı... içinde, bütün yetilerimiz harmoniye sokulurlar ve hepsi özgür bir uyuma girerler.[376]

Eagleton'ın belirttiği gibi, estetik-olan'ın verdiği hoşlanma, kısmen, değerlerin olgulardan akılsal ve mantıksal bir zorunlulukla çıkarsanamadığı bir konjonkturde, olgular ile değerlerin sanki birbirlerini dışlamayan bir bağıntı içindelermiş gibi görünmeleri imkânının yarattığı *şaşkınlık* veya *hayret*tir. Böyle bir durum, anlamayetisinin kaskatı yasal prosedurlerden ötürü kavrayamayacağı, fakat zorunlu olarak hoşlanma duymadan da geçemeyeceğimiz son derece mutlu bir rastlantıdır. Evet, estetik yargıgücünün sağladığı bu imkân, olgu ve değerin bu çakışması, rastlantısal ve olumsal bir şeydir, çünkü bu mutlu olaya ilişkin hiçbir kavramsal belirleme yapılamaz, hiçbir yasal zorunluluk atfedilemez; o, kavramlarla belirlenebilmekten ve yasalara tâbi kılınabilmekten ziyade, hatta daha doğrusu bunların tersine salt hoşlanma duygusu aracılığıyla *hissedilebilen* bir şeydir. Eğer bu mutlu rastlantıyı kendisine göre açıklayabileceğimiz bir yasalılık türü varsa, bu, Kant'ın adlandırdığı gibi bir 'yasasız yasalılık'[377] olabilir; yani tikel olanın, anlamayetisinin ya da aklın bir kavramı altına koyulmayıp da, *sanki* böyle bir kavramın altına koyulabilir*miş gibi*, *sanki* ne olabileceğini bilmesek de bir yasaya kendiliğinden uyar*mış* gibi göründüğü bir yasalılık; yani tikel tasarımın, bir belirlenimli nesne kavramı altına koyulmayıp da, öznel bir duyguya bağlanabileceği bir yasalılık. Fakat bu nasıl olabilir? 'Eğer bu fenomeni altına sokabileceğimiz hiçbir gerçek yasa yoksa,' diye yazmaktadır Eagleton,

> o halde sözkonusu yasa, fenomenin tam da maddî biçimi içerisine kazınmış, eşsiz tikelliğinden ayırılamaz bir yasa gibidir, yani bizim için şeyde sezgisel olarak mevcut olan, fakat hiç teorize edilemeyecek olumsal ya da rastlantısal bir yasalılık türü olarak görünür. Salt aklın işlemlerinde, biz bir tikeli bir tümel yasa kavramı altına sokarız; böylelikle de tikelin özgüllüğünü genelin altına kaydırırız; pratik aklın işlerinde ise, tikeli tümel bir maksime bağımlı kılarız. Bununla birlikte estetik yargılamada, şeyin dolayımsız biçimine ilişkin sezgimiz-

---

376 Deleuze, G., *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul 1995, s. 105.

377 bkz. Kant, I., *CJ*, s. 78; *TCJ*, s. 86.

> den koparılamayacak bir yasalı bütünselliğe yönelik tuhaf bir duygu buluruz. Doğa, anlamayetisini bozguna uğratan içte-yerleşik bir amaçlılık tarafından canlandırılmış görünür; ve bu amaçlılık, hoşa giden bir belirsizlik içerisinde, hem nesnenin uyduğu bir yasa hem de tam anlamıyla nesnenin kendisinin indirgenemez yapısı olarak görünmektedir.[378]

Böyle olmakla birlikte, estetik yargıgücünün ilgisi, aslen eşsiz, tikel, somut maddî varoluşu içerisindeki nesnenin kendisine yönelik değil, fakat içeriye, nesnenin eşsiz tikelliğini seyreden öznelliğimize dönüktür. Dahası, estetik yargıgücünde herhangi bir belirlenimli kavrama bağlı olmadığımız için, tikel nesnenin doğal varoluşuna, hatta mevcut olup olmadığına bile kayıtsız kalırız. Bu anlamda, nesneyi kendisine uyar*mış gibi* görmekten hoşlanma duyduğumuz 'yasasız yasalılık', sadece öznelliğimiz içerisindeki yasalılık hissidir; nesnel değil, öznel yasalılıktır ve buna nesneler düzeyinde bir karşılık bulmak gerekseydi, 'nesnesiz nesnellik' dememiz gerekecekti, tıpkı amaçlar düzeyinde 'amaçsız amaçlılık'[379] diye adlandırıldığı gibi.

Buradaki 'yasasız', 'amaçsız' gibi negativ nitelemeler, Kant'a göre, hiçbir anlam kaybına uğramaksızın harfi harfine 'öznel' ve 'biçimsel' terimlerine çevirilebilir. Bunun önemli bir sonucu, Kant'ın, neredeyse hiçbir içeriğin, hiçbir nesnenin, hiçbir yasanın, hiçbir kavramın, hiçbir amacın varolmadığı yerde, yargının öznel bir biçimsellik temelinde verilmesine izin vermesidir, ki bu öznel biçimsellik, aynı zamanda, '*transcendental* ben' olarak bilginin bilinemeyen kaynağı ve 'ahlâk yasası' ve 'özgürlük' olarak her ahlâkî eylem koşulunun koşulsuz ilkesiydi.

Şimdi, salt öznel biçimselliğe gönderimde bulunan bir yargı tipi olarak estetik yargı, teorik ya da pratik bilgimizi öngerektirmese de, Eagleton'ın belirttiği gibi, genelde bilgi yeterliği denebilecek şeye hitabeder. Bilgi yeterliği, hem öznedeki bilgi yetilerinin birbiriyle uyumunu hem de özne ile dış dünya arasında önceden tesis edilmiş bir uyumu ifade eder. O halde, estetik yargıgücü, *ilkin*, diğer yetilerin kendi önderliği altında özgür harmonik bir ilişkiye girmesini ve uyumlu bir birliktelik içerisinde çalışmasını mümkün kıldığı ölçüde, öznel yetilerin kökensel uyumunun teminatını verir. Gilles Deleuze'ün ileri sürdüğü gibi,

---

[378] Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 84-5.

[379] bkz. Kant, I., *CJ*, s. 55; *TCJ*, s. 62.

> Eğer bütün yetiler, birlikte, ilk olarak, [estetik yargıgücünün sağladığı] bu özgür öznel harmoniye girme yeterliğinde olmasalardı; bir yeti asla yasakoyucu ve belirleyici bir rol üstlenemezdi.[380]

Yine o halde, estetik yargıgücü, *ikinci olarak*, 'güzel' yargısında olduğu gibi yasakoyduğu salt öznel biçimselliğe dış dünyanın bir karşılık vermesi ölçüsünde, ben ile dünya arasındaki kökensel uyumun teminatını verir. Eagleton'ın ileri sürdüğü gibi, estetik yargıgücü,

> bir tür Heideggerci 'ön-anlama' içerisinde, bize, dünyanın ilke bakımından kavrayabileceğimiz türden bir yer olduğunu, herhangi bir belirlenimli bilme edimi henüz olup bitmezden önce bile zihinlerimize uyarlanmış olduğunu açımlar.... Estetik-olan bize hiçbir bilgi vermese bile, daha derin olduğu savlanabilir bir şey sunmaktadır: tüm teorik tanıtlamanın ötesinde, dünya her nasılsa yeterliklerimize gizemli bir şekilde uyma amacı taşıdığı için, bu dünyada kendi yurdumuzda olduğumuzun bilinci.
>
> ...Sanki estetik yargıda, göremeyeceğimiz bir nesneyi ellerimizi kullanmaksızın kavramakta gibiyizdir, nesneyi kullanma ihtiyacı duyduğumuz için değil, ama sadece nesnenin genel kavranabilirliğinden zevk alma ihtiyacı duyduğumuz için; öte yandan, bu genel kavranabilirlik içerisinde nesnenin dışbükeyliği de, adeta çok hoş bir şekilde bizim kavrama hassasına sahip güçlerimiz için tasarlanmışçasına uysal bir yumuşaklıkla avuçlarımızın içine sokulur gibidir.[381]

Ne yazık ki, Kant'a göre, tüm bilgi yeterliğinin önkoşulunu oluşturan estetik yargıgücündeki bu oluşum (yetilerin harmonisi ve ben ile dünya arasındaki uyum), sadece bir hipotez olarak kalmalıdır, çünkü böyle bir oluşumun gerçekten olup olmadığını ya da hiç değilse doğru olup olmadığını ne empirik ne de mantıksal yollardan tanıtlayamayız; çünkü bunu yapabilmemiz için hem yetilerin uyumu açısından öznenin kendinde ne olduğunu veya olabileceğini hem de ben ile dünyanın uyumu açısından kendinde gerçekliğin ne olduğunu veya olabileceğini bilmemiz gerekirdi, oysa ki Kantçı sistemin ilkeleri bakımından ne öznenin ne de gerçekliğin *kendilerinde* ne olduklarını asla bilemiyorduk. Bu yüzden, Kant'ın sistemi içerisindeki her şeyin bir anlamda kendisine bağlı olduğu estetik yargıgücünün düşünümünün ilkesi, bir hipotez olarak sadece öznel duyguya dayalı bir kurgu gibi görünmektedir: dünyanın orta-sınıfın özgürlük kavramına göre ideolojik kuruluşu için her şey demek olan, fakat bu kavramın saflarına gönüllü yazılmayan taş gibi katı gerçeklik karşısında bir hiç anlamına gelen bir kurgu.

Bu kurgu, 'güzel' deneyiminde ortaya çıkar. Kant, 'bu güzeldir' tipindeki bir yargıda, gönderimin tamamen deneyimin öznel yanına yapıldığını

---

380 Deleuze, G., *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, s. 91. Köşeli parantez bana ait.

381 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 85-6.

ileri sürer ve bu yargı tipini 'estetik beğeni yargısı' olarak adlandırır. Beğeni yargısının estetik niteliği, onun bir yargı olarak temelinin özneden başka bir yerde bulunamayacağını belirtir, ki bu anlamda Kant'ta 'estetik' ve 'öznel' terimleri hemen hemen eşanlamlıdır. Genelde bir kural olarak tüm tasarımlar, hatta duyumlar bile nesnel-olana gönderimde bulunabildiği halde, 'bunun tek istisnası,' diye yazmaktadır Kant,

> hoşlanma veya hoşlanmama duygusudur. Bu, nesnedeki bir şeyi belirtmez, fakat Öznenin bizzat kendisi hakkında ve tasarımdan etkilenme tarzı hakkında sahip olduğu bir duygudur.
>
> ...Bir yargıda verilen tasarımlar, empirik ve bu yüzden de estetik olabilirler; fakat o tasarımlar aracılığıyla verilen yargı, tasarımları Nesneye göndermek koşuluyla mantıksaldır. Diğer taraftan, verili tasarımlar, akılsal bile olsa, bir yargıda tek başına Özneye (onun duygusuna) gönderimde bulunuyorlarsa, onlar bu ölçüde daima estetiktirler.[382]

Beğeni yargısını bu şekilde konumlamakla, Kant, aslında Estetik'in kuruluşundan beri onsekizinci yüzyıl boyunca Baumgarten'dan Hume'a kadar hemen bütün Avrupa felsefesini meşgul etmiş şu önemli sorunun muhatabı haline gelir: Eğer beğeni yargıları tamamen öznede temelleniyorsa, daha da önemlisi onlar salt duygu ifadeleriyse, nasıl olur da bu yargılar öz-çıkardan başka ve daha fazla bir şeyi bildirebilirler? Kant, modern estetiğin görkemli tarihine gölge düşüren bu soruya yanıt vermenin doğru yolunu bulduğu iddiasındadır. Kant'a göre, beğeni yargısı, her tür ilgiden / çıkardan bağımsızdır. Bu bağımsızlık, öznenin nesnelleştirilmeye daha yatkın olan teorik ve pratik ilgilerinden olduğu kadar, öznenin nesneler karşısında en vahşî tutumunu takındığı bireysel öz-çıkardan da bağımsızlıktır. Bu ilgiden / çıkardan bağımsızlığı nasıl anlamalı? Beğeni yargısının ilgiden-bağımsızlığı kavramında bizzat Kantçı bir ilginin içerildiği açıktır. Kantçı ilgi, belli eğitilmiş bir zihin çerçevesini öngerektirir. Bu zihin çerçevesini kuran iki yön vardır ki, biri modern öznellik kavrayışıyla, diğeri kapitalist üretim tarzıyla ilgilidir. İlkin Kant, beğeni yargısını salt estetik yargılama yetisinin alanı içerisine sınırlamakla, Shaftesbury ve Hutcheson'da bir yetinin birden fazla işlevle donatılmış olmasından dolayı beğeninin moral ve bilişsel müdahalelerinden ve bunun yolaçtığı açmazlardan tam olmasa bile, mümkün olduğunca kaçınır; bu aynı zamanda Baumgarten'ın ve Fransız klasisistlerinin 'güzel'in değerini araçsal kılan akılcı yörüngedeki iddialarına karşı alınmış bir önlemdir. Bu ilk yönüyle, estetik ilgiden-bağımsızlık, estetiğin empirist ve akılcı uyarlamalarına verilmiş bir cevaptır. İkinci olarak, bu ilgiden-bağımsızlık, yargıveren zihnin yarar ve çıkardan bağımsızlık

382 Kant, I., *CJ*, s. 37-8; *TCJ*, s. 42.

ilgisine göre eğitilmesini gerektirir; çünkü aksi takdirde beğeni yargıları asla tümelleştirilemezlerdi. Fakat ilgiden-bağımsızlık ilgisinin bu ikinci yönü, tam da görünüşe çıkması gereken yerde belli bir güzellik yitimini açığa çıkarır, çünkü yarar ve çıkardan bağımsızlık ilgisi, doğanın ürünleri olsun sanat eserleri olsun, estetik nesnelerin salt meta olarak kabul edilme tehdidiyle yüzyüze geldiği bir toplumda ve çağda ancak güzel'i değerlendirme kriteri haline gelebilir.

Bu yörüngede, Kant, nesneyi tüketici eğilimler ve çıkarlar çerçevesinde ele almayı öngören 'hoş-olan'ı ve hoşlanmayı bir kavrama bağlamakla salt araç konumuna indirgeyen 'hakikat' ve 'iyilik'i 'güzel'den ayırır. Buna göre, beğeni yargıları, teorik ve pratik yargılar gibi nesnel bir şekilde tümelleştirilemeseler bile, öz-çıkara dayalı 'hoşluk' yargıları gibi büsbütün tümelleştirilemez de değildirler; onlar, nesnel tümel bir geçerliğe sahip olmak yerine, *öznel tümel bir geçerliğe* sahiptirler:

> Şimdi, *nesnel tümel geçerliğe* sahip olan bir yargının daima öznel [tümel geçerliği] de vardır, yani yargı verili bir kavram altında içerilen her şey için geçerliyse, bir nesneyi bu kavram aracılığıyla tasarımlayan herkes için de geçerlidir. Fakat herhangi bir kavrama dayanmayan *öznel tümel bir geçerlikten*, yani estetik-olandan mantıksal-olana giden hiçbir sonuç çıkartılamaz; çünkü bu türden yargıların Nesne ile hiçbir ilişkisi yoktur. Fakat tam da bu sebepten dolayı, bir yargıya yüklenen estetik tümellik, özel bir türden olmalıdır; çünkü o, güzellik yüklemini bütün mantıksal alanı içerisinde alınan *Nesne* kavramıyla birleştirmez, ama yine de bu yüklemi *yargıveren Özneler*'in bütün alanına doğru genişletir.[383]

Şu halde, Kant'a göre beğeni yargıları, nesnel bir geçerlilik değil, *özneler-arası* bir geçerlilik, yani dünyadan değil, yargıveren tek tek yalıtılmış öznelerin tümünden onay talebetmektedir. Özneler-arası geçerlilik iddiasının zemini, hem fiziksel hem de tinsel çevrelerinden yalıtılmış öznelerin, hoşlanma fenomeninde, bilgi yetileri bakımından aynı *transcendental* kuruluşa sahip olduklarıdır. Fakat beğeni yargıları, içerisinde ortaya çıktıkları kültürel çevreden, somut tarihsel ve toplumsal koşullardan da öyle kolay kolay ayırılabilir olmadıkları için, Kant kimi zaman beğeni yargılarının özneler-arası geçerliliğinden salt bir *olguymuş* gibi söz etmek ve kimi zaman da bir *olması-gerekenmiş* gibi söz etmek durumunda kalır; çünkü fiilî durumda, beğeni konularında, Kant'ın iddia ettiği gibi tümel bir uzlaşımdan ziyade, Hume'un iddia ettiği gibi büyük bir çatışkılı yargılar çeşitliliği hüküm sürmektedir. Bu karışıklıktaki püf noktası, beğeni açıklamasında, Kant'ın hiçbir zaman kendisini somut, tikel tarihsel ve toplumsal koşulları

---

383 Kant, I., *CJ*, s. 49; *TCJ*, s. 55.

içerisinde yargıveren öznenin yerine koymamasıdır. Kant ve Kant'ın görüşlerini savunan herhangi bir kimse, beğeni konularında adeta sadece tarafsız ve dışsal bir gözlemci gibi konuşur ve konuşmak durumunda kalır, çünkü özneler-arasılığın talebettiği tümel geçerlilik perspektivinden beğeniyi kuran somut tarihsel ve toplumsal koşullara hakkını veremez.

Somut durumlarda içerilmeyen *transcendental* bir koşula bağlanmış bu zayıf tümellik talebinden dolayıdır ki, Hegel, *Estetik*'inde, beğeni denen yetinin, yalnızca dışsal ve zayıf olan şeylere temas ettiğini ve sanatın iç anlamını ve hakikatini kavrayabilme yeterliliğinden yoksun olduğunu ileri sürüyordu.[384] Tümelliği hoşlanma duygusuna dayalı soyut bir zihin çerçevesinin sınırları içerisinde hapsedilmiş beğeni, Hegel'e göre, bir bakıma, tinin tarihsel derinlikleriyle karşılaştığında, daha ziyade Kantçı 'yüce'de ortaya çıkan hoşlanmama ve korku duygularını deneyimleyecekti ve böylelikle kendi tümelliğinin sınırlarını açığa vuracaktı. Beğeninin eğitimi, demekteydi Hegel,

> düşünümle, bir güzellik duyusu olarak duyguyu o şekilde donatmaya çabalıyordu ki, artık bu duygu her nerede ve her nasıl mevcut olursa olsun güzelliği bulabilecekti. Ama yine de şeyin [güzelliğin*] derinlikleri, beğeniye kapalı kaldı; çünkü bu derinlikler, yalnızca duymayı ve soyut düşünümleri değil, fakat aklın bütünlüğünü ve tinin sağlamlığını gerektirir; oysa ki beğeni yalnızca duyguların rol oynadığı ve tek yanlı ilkelerin geçerli sayılabildiği dışsal yüzeye yönelmişti. Bununla birlikte, bunun sonucu olarak 'iyi beğeni' denen şey, her bakımdan [sanatın] derin etkileri karşısında korkuya kapılır ve şey [güzellik*] konuşmaya başlayıp, dışsallıklar ve ilineksellikler ortadan kalktığı zaman suskun kalır.[385]

Hegel'in sözünü ettiği beğeninin zayıflığı, Kant'ın 'güzel' deneyiminde oluşturmaya çalıştığı öznel duygu birliği açıklamasının akışı içerisinde, 'amaçsız amaçlılık' ve 'öznel zorunluluk' kavramlarıyla sürdürülür ve pekiştirilir. Tıpkı 'yasasız yasalılık', 'ilgiden-bağımsızlık' ilgisi, 'öznel tümellik' kavramlaştırmaları gibi, 'amaçsız amaçlılık' ve 'öznel zorunluluk' kavramlaştırmaları da, ilk bakışta, kendilerinin *oksimoronik* kuruluş tarzına dikkat çekerler. Bu kavramlar, beğeni yargılarını, bir darbede, moral ya da bilişsel yargılardan hem koparır hem de onların gücüyle donatır. Başka yargılara nesnel geçerlik kazandıran ögelerin biçimsel öznellik kavramıyla çiftleştirilmesi, beğeni yargılarının karakteristiğidir. Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde kullandığı kavramsal âletler aracılığıyla, bir yargı, salt

---

384 bkz. Hegel, G.W.F., *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Cilt I, çev. Taylan Altuğ&Hakkı Hünler, Payel Yay., 1994, s. 17.

385 Hegel, G.W.F., *Estetik*, s. 34. (*) işaretli köşeli parantezler bana ait.

estetik bir yargı olabilmek için, teorik ve moral yargıların nesnel geçerlik standardlarından o standardlarla boyölçüşecek şekilde soyutlanır ve sistem açısından bir indirgemeyle tamamen öznel standardlara bağlanır; buna karşılık, 'hoşluk' yargıları gibi büsbütün nesnelleştirilemez öznel yargılardan daha yüksek bir statüye teorik ve pratik yargılarla birlikte yanyana konumlanır. Fakat bilgi-verici ve moral işlevinden ya da salt kişisel eğilimlerle ilişkili duygu ifadesi olmaktan soyutlandığında, bir yargıda geriye kalan nedir ki? Geriye kalan, yargının gayrışahsî *(impersonal)* formudur. Bu gayrışahsî formundan dolayıdır ki, 'bu güzeldir' yargısı, teorik ve pratik yargıların tersine salt öznel duyguda temellenmekle birlikte, sıradan bir duygu ifadesinden çok daha fazla tümel iletilebilirlik talebeder. Beğeni yargılarını kişisel duygu yargılarından ayırdeden karakteristiğe Kantçı *oksimoronik* üslûp içerisinde bir ad vermek isteseydik, buna 'gayrışahsî şahsîlik' *(impersonal personality)* diyebilirdik.

Diğer taraftan, beğeni yargısı, özne yönündeki sınırlanımlarına ve yalıtımlarına paralel olarak nesne yönünden de yalıtılmalı ve sınırlanmalıdır. Kant'a göre, beğeni yargısı, bir kavrama, bir ideye bağımlı olmayan 'özgür' güzelliğe *(pulcritudo vaga)* ilişkin olduğu ölçüde 'saf' *(pure)* hale gelir. Kant, çiçekleri, kuşları, deniz kabuklarını doğadaki özgür güzelliğin; çerçevelerdeki veya duvar kağıtlarındaki çeşitli süslemeleri ve desenleri, fanteziler diye adlandırılan sözsüz, temasız, metinsiz müzikal parçaları insanî işler dünyasındaki özgür güzelliğin örnekleri olarak sayar. Kant'a göre, tüm bu özgür güzellik örneklerinde ortak olan özellik, onların 'nesnenin ne olması gerektiğine ilişkin hiçbir kavramı öngerektirmemesi'dir.[386] Özellikle sanat sözkonusu olduğunda, Gadamer'in belirttiği gibi, bu, tehlikeli bir öğretidir, çünkü bu durumda sadece 'özgür doğal güzellik' ve sanat alanında da süsleme *(ornament)* 'saf beğeni yargısı'na uygun güzellik olarak görünürler. Buradan çıkartılacak sonuç, estetik Kant'ın yaptığı gibi 'saf beğeni yargısı'nda temellendirilirse, sanatı anlamanın ve sanata hakkını vermenin imkânsız olacağıdır.[387] Bu itibarla, Kant'ı takibeden bütün modern ve postmodern sanatın, çevresiyle ilişkisinde salt bir *süsleme* olmaktan öteye gidemediğini ve Kant'ın savunduğu gibi toplumsal iletişimi ve konsensusu tesis etmek ve geliştirmek şöyle dursun, Walter Benjamin'in zikrettiği 'auratik' sanattan cansıkıntısını gidermeye yönelik salt konudışı *(irrelevant)* ve önemsiz *(trivial)* bir oyalanma olarak alımlanmaya doğru evrildiğini söylemek pek de yanlış olmaz.

---

386 Kant, I., *CJ*, s. 65-6; *TCJ*, s. 72.

387 bkz. Gadamer, H.G., *Truth and Method*, s. 42.

Gadamer'e göre, Kant'ın açtığı yolda estetik bir sanat eseri olarak adlandırdığımız şey, bir soyutlama sürecine bağımlıdır:

> O, bir eserin kök saldığı her şeyin (eserin orijinal hayat bağlamı, ve esere anlamını veren dinsel ya da sekular işlev) gözardı edilmesiyle, 'salt sanat eseri' olarak görülebilir hale gelir. Estetik bilincin bu soyutlaması, kendinde positiv olan bir ödevi yerine getirir. O, salt bir sanat eserinin ne olduğunu gösterir ve eserin kendi hakkına mevcut olmasına izin verir. Bunu 'estetik ayrımlaştırma' (*'aesthetic differentiation'*) diye adlandırıyorum.[388]

'Estetik ayrımlaştırma'yı gerçekleştiren bilinç için, bir eserin salt sanat eseri olarak değerlendirilebilmesinin tek kriteri, onun tarihsel ve toplumsal belirlenimlerinden soyutlanmış özgür bir esinlenmenin yaratımı olmasıdır. Bu yüzden, estetik bilinç, hem zamandışılık hem de eşzamanlılık karakterine sahiptir: O, tüm sanat eserlerinin uymak zorunda oldukları eşsiz kriteri belirlediği için zamandışıdır; ve bu kriterin her yerde ve her zaman için estetik sanatsal değere ilişkin her şeyi içerdiğini iddia ettiği için eşzamanlıdır. Gadamer haklı olarak ileri sürmektedir ki, estetik ayrımlaştırmanın bu hem zamandışı hem eşzamanlı, hem *transcendent* hem *immanent* bakışı altında, eser, estetik bilince ait olduğu ölçüde kendi yerini ve ait olduğu dünyayı yitirir. Ve buna sanatçının da dünyadaki yerini yitirmesi eşlik eder. Gadamer'e göre, bunun bir örneği, estetik bilinç için 'sipariş sanatı' (*commissioned art)* denilen şeyin modern kültürde itibarsız hale gelmiş olmasıdır. Oysa ki sanat tarihi boyunca, sipariş edilmeden, verili bir tema ya da vesile olmadan özgür esinlenmeyle yaratılan eserler kuraldan çok istisnaları teşkil etmişlerdir. Kantçı estetik bilincin kültür alanında hâkim olduğu günümüzde ise durum farklıdır. Şair, ressam ve müzisyen gibi sanatçı figürleri, özgür sanatçılar olarak siparişsiz yaratırlar ve bu onları estetik açıdan değerli kılan şeydir; buna karşılık, mimar, günümüzde, nevi şahsına münhasır gibi görünmektedir, çünkü o, siparişlerden ve vesilelerden bağımsız değildir; bu, belki mimarın estetik açıdan itibarını kaybetmesi anlamına gelse de, aynı zamanda onun politik, toplumsal ve moral öneminin artmış olmasını da açıklar. Gadamer'e göre, özgür sanatçının alâmet-i fârikası yaratıcılığının tam bağımsızlığı haline geldiği için, onun karakteristik toplumsal özellikleri, hayat tarzı genel moralitenin kıstaslarıyla ölçülemeyecek bir taşralının toplumsal özellikleridir; ve ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan 'bohem' idesi, bu süreci yansıtır; öyle ki göçebe çingenelerin yurdu olan Bohemia, özgür sanatçının hayat tarzı için kullanılan genel sıfat haline dönüştürülür.[389] Eğer bu ideye Aristotelesçi terminolojide uygun biçimde

---

388 Gadamer, H.G., *Truth and Method*, s. 76.

389 bkz. Gadamer, H.G., *Truth and Method*, s. 78-9.

karşılık gelecek bir ad bulmak isteseydik, 'Tanrı', 'barbar', 'yabancı' ya da 'vahşî hayvan' sözcüklerinden herhangi birini tercihimize göre seçebilirdik. Ama kendi kültürü içerisinde anlayacaksak, gerek sanatçı gerekse alımlayıcı olarak özgür estetik bilinçle donanmış bu figüre, MacIntyre'ın, modern kültürün *menajer* ve *terapist* ile birlikte üç baskın karakterinden biri olarak saydığı ve Henry James'in *The Portrait of a Lady*'sindeki (*Bir Kadının Portresi*) 'Ralph Touchett', Diderot'nun *Le Neveu de Rameau*'sundaki (*Rameau'nun Yeğeni)* 'Rameau', Kierkegaard'ın *Enten-Eller*'indeki (*Ya / Ya da*) 'A' karakterleriyle örneklendirdiği —bunlara Thomas Mann'ın *Der Tod in Venedig*'indeki (*Venedik'te Ölüm)* 'von Aschenbach' karakterini de ekleyebiliriz— ve de dünyayı 'saf güzel'e yönelik arzularının doyurulması için bir fırsatlar serisi olarak anlayan *estet* karakteri tamuygun bir eşkal kazandıracaktır.[390] Kant'ta ise 'saf beğeni' kavramlaştırmasıyla alımlayıcıları hazırlanan sanatsal 'deha', daha sonra göreceğimiz gibi, bu yüzyılın başlarında özgür bir şekilde yaratan 'avant-garde' sanatçının prototipi olarak aynı figüre can veren karakter idi. Hem beğeni hem deha sahibi olarak bu karakterin baskın hale geldiği bizim modern kültürümüzde, Gadamer'in keskin bir ironiyle yazdığı gibi,

> iyi bir şiir (*poem*) yazmak kolay, fakat tam da bu sebepten dolayı bir şair (*poet*) olmak zor hale geldi.[391]

Yine de 'özgür güzellik' ve 'saf beğeni yargısı' öğretilerindeki tüm formalismine karşı Kant, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin ilerleyen bölümlerinde, estetik ile moralite arasında kesin kanıtlara dayandırılamasa bile analojik bir ilişkinin kurulabileceğini ve güzel'in moral iyi'nin ifadesi olmasa bile sembolü olduğunu teslim etmekten kaçınamadı. Burada, Kant, sembolik ve şematik tasarım tarzları arasında ayrım yapıyor ve şematik tasarımın bir kavramın görüye dolaysız sunumunu verdiğini, buna karşılık sembolik tasarımda sunulan kavramın 'yalnızca aklın düşünebileceği ve hiçbir duyulur görünün kendisine tamuygun olamayacağı bir kavram' olduğunu ve dolayısıyla görüsel sunumlarla dolaylı ve içsel-olmayan bir ilişkiye girebileceğini ileri sürüyordu.[392] Şimdi, Kant'a göre, şematize edilemeyeceği için kendisine hiçbir kavramın tamuygun düşmeyeceği tikel görüsel bir tasarım nesnesi olarak güzel, herhangi bir görüsel sunumda tamuygun karşılık bulamayacağı için tüm şematizasyonun ötesinde bulunan tümel bir akıl kavramı olarak moral iyi'nin sembolüdür. Burada Kant, son derece kurnaz bir

---

390 bkz. MacIntyre, A., *After Virtue*, s. 23-35.

391 Gadamer, H.G., *Truth and Method*, s. 80.

392 bkz. Kant, I., *CJ*, s. 196 vd.; *TCJ*, s. 221 vd.

arguman geliştirmektedir. Şöyle ki, Kant, estetiğindeki formalist eğilimin yaratacağı açmazları öngören bir şekilde, bir yandan estetiğin terimleriyle moralitenin terimleri arasında analojik ve sembolik de olsa bir ilişki kurmaya çalışır görünürken, öte yandan aslında gizlice güzel ile iyi'nin ortakölçülemezliklerinin zeminini sağlamlaştırmaktadır. Güzel, tümel bir kavrama taşınamayan; iyi de görüye geri götürülemeyen şey olduğuna göre, estetikten moraliteye ya da moraliteden estetiğe mümkün bir geçiş yok gibi görünmektedir. Moraliteyle sembolik ilişkisi içerisinde güzel, iyi kavramının bir türevi olamaz, çünkü iyi ile bir tâbiiyyet ilişkisine giremez, ki bu güzel'in moral iyi'nin astı olmadığı anlamına gelir; açıkça moral bir kavrama götürmediği için moral iyi ile özdeş olmadığı gibi, sembolik ilişki sayesinde moral iyi'den mutlak olarak ayrı da olamaz, ki bu, her iki anlamda da, güzel'in moral iyi ile eşitlik ilişkisi içerisinde olmadığına işaret eder; ve nihayet moralite tüm görüsel dünyayı aşan duyu-üstü alana ait idelerin ve kavramların alanı olduğu için, moral iyi güzel'in bir türevi de değildir, ki bu da güzel'in moral iyi'nin üstü olamayacağını belirtir. Fakat iki kavram arasındaki ilişkinin ne ast üst ne de eşitlik ilişkisi olamayacağını söylemek, onlar arasında aslında hiçbir ilişkinin kurulamayacağını söylemektir. Buna rağmen Kant, bunu öyle uygun ve beceri kokan bir dille söyler ki, iyi-olanın sembolü olarak güzel öğretisinde estetik ile moralite arasında belirlenimsiz de olsa bir ilişki varmış gibi görünür. Bu Kantçı kurnaz strateji, bir yandan özerk (*autonom)* ve formalist bir estetiğin yaratacağı sorunları uygun bir şekilde bertaraf ederken, diğer yandan alanlar ayrımına dayalı Kantçı sistemin bütününün gereklerine göre hiyerarşi ve teleoloji düşüncelerinin reddi için sağlam bir zemin kurar. Bu yüzden Kant'ın güzel ile iyi arasındaki analoji argumanı, sistematik açıdan hiçbir tutarsızlığa ve güçlüğe düşmeksizin hem estetik ile moral alanların bir bağıntısını sağlayan hem de bu alanların ortakölçülemezliği düşüncesine katkıda bulunan bir joker olarak görünür. Fakat bu jokerin, Kant'ın öncüllerinin önkabulü koşuluna bağlılık gerektiren Kantçı desteyle oynandığında ancak geçerli olduğu ortaya çıkar. Çünkü bu koşullarda, Kantçı estetik sembolik de olsa moral bir içerik kazandırılmak suretiyle formalismden kurtarılmaya çalışılsa bile, bu, yalnızca bir başka —bu sefer estetiğinkiyle taban tabana zıt— formalisme, moral biçimselliğe teslim olmakla mümkün olabilecektir. Dolayısıyla onlar arasındaki ortakölçülemezlik fikri her şeye rağmen muhafaza edilmelidir.

Yine de Kant'ın elindeki bu koz, galiba Kant estetiğinin modern kültür içerisinde neden bu kadar etkili hale geldiğinin ve modern kültürün kavranması için neden bu kadar önemli olduğunun ipuçlarını verir. Çünkü hiç-

bir toplum kendisinden mutlak olarak ayrı duran moral buyruklara sosyolojik ve antropolojik bir içerik ve estetik bir görünüş kazandırmadıkça ideolojik olarak ayakta duramayacağı ve birlikteliği sağlayamayacağı gibi; formalist de olsa hiçbir moral felsefe de toplumsal dünyanın nasıl görünmesi gerektiğine ilişkin sosyolojik ve antropolojik bir betimlemeye ve estetik bir tasarıma sırtını dönerek ideolojik olarak etkili olmayı umudedemez. Modern kültür, Kant'ın ustalıkla işlediği gibi, estetik-olan ile moral-olanın otoritelerinin mutlak olarak birbirinden yalıtıldığı bir kültürdür; fakat yine de bu kültür içerisinde, eğer toplum ayakta kalacaksa, Kant'ın beceriyle kurduğu gibi, estetik-olan ile moral-olan arasında bir bağ îması ideolojik bir kurgu olarak her zaman saklı tutulmalıdır. Bildiğimiz gibi, Kant, her ikisi de formalist bir çerçeveye sahip olan hem moral felsefesinde hem de estetiğinde bu iki alan arasındaki alışverişi yasaklayan argumanlar geliştirmiş ve bunu da özellikle İngiliz empiristlerinin ahlâk ile duyguyu birarada konumlamalarına bir tepki ve bir önlem olarak yapmıştı. Ne var ki tüm isteksizliğine rağmen, Kant, beğeni açıklamasında duygunun ahlâkî bir rol oynayabileceğini ve ahlâktan duyguya değilse bile, duygudan ahlâka bir geçiş yapılabileceğini kabul etmek durumunda kaldı. İki alan arasındaki tüm köklü farklar saklı tutulmak üzere, 'biz,' diye yazıyordu Kant "Moralitenin Sembolü olarak Güzellik" başlıklı altkesimin sonunda,

> çoğu zaman doğanın ya da sanatın güzel nesnelerine moral değerlendirme temeline dayanır görünen adlar veririz. Binaları veya ağaçları görkemli ve heybetli ya da ovaları güleç ve neşeli diye adlandırırız; hatta renkler bile masum, ılımlı, yumuşak diye adlandırılır, çünkü onlar moral yargılar tarafından meydana getirilen zihin durumunun bilincine benzer bir şey içeren duyumlar uyandırırlar. *Beğeni, adeta, duyunun büyüsünden alışkanlığa dayalı moral ilgiye geçişi çok şiddetli bir sıçrama yapmadan mümkün kılar*, çünkü o, hayalgücünü, özgürlüğü içerisinde bile, anlamayetisinin nihaî bir belirlenimine yatkın olarak tasarımlar ve bize duyu nesnelerinde bile duyunun büyüsünden ayrı özgür bir haz bulmayı öğretir.[393]

Kant, bu önemli pasajda estetik ile moralite arasında geç kalmış bir geçiş imkânına dikkat çekmiş olmakla birlikte, biz yine de sormalıyız: Acaba bu geçiş hangi kurala tâbidir? Görünen o ki, Kant'ın bu soruya verdiği veya vereceği bir cevap yoktur, çünkü sistemin önceden koyulmuş kriterlerine göre bu geçiş, akılsal olarak sebeplerini gösteremeyeceğimiz şekilde kuralsız ve belirlenimsizdir. Dolayısıyla Kant'a göre böyle bir geçişin akla uygun bir şekilde yapılıp yapılamayacağını asla bilemeyiz, olsa olsa *hissederiz*. Bu, büyük ölçüde, Kant'ın insan hayatının bütünlüğünü biçimsel temellerde

---

393 Kant, I., *CJ*, s. 196; *TCJ*, s. 225. İtalikler bana ait.

parçalara ayırmasından ve her bir alanda insanı o alanın biçimsel normlarının çerçevesi içerisine hapsetmesinden ileri gelir. Bu alanlar ayrımının yarattığı güçlükler, Kant'ı, burada görmüş olduğumuz gibi, mümkün bir bağıntı için, akılsal haklıçıkarımı yapılmaksızın kuralsız ve belirlenimsiz duygu temelinde araya sokuluveren sezgisel argumanlar kullanmaya mecbur bırakır. Daha önce belirttiğimiz gibi, bu tür argumanların kullanılması, iki alan arasındaki bağıntıyı hem var hem de yok saymanın uygun bir yoludur. Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'deki kendi eğilimi, daha ziyade estetik ile moralite arasındaki bağların koparılması yönünde olmuştur; fakat Kant'tan sonra bazı filozoflar, tam da üçüncü *Eleştiri*'den hareketle insanın moral ve politik varoluşunu anlayabileceklerini Kant'a rağmen iddia etmişler ve estetik ile moralite arasındaki bağ açıklamasında Kant'ın belirlenimsiz bıraktığı kuralı belirlemeye çalışmışlardır. Bunlar arasında akla gelen ilk iki isim, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'da Kantçı estetik bilinçten hareket ederek 'insanın, kendisinin tinsel bir varlık olduğunu kanıtlamak için maddî dünyayı terketme ve ondan kaçma gereksinimi olmadığı'nı bildiren ve 'Akıl, *insanlık olsun!* der demez *güzellik olsun!* diyen bir yasayı îlan eder' diye yazan Friedrich Schiller[394] ile *Kant'ın Politik Felsefesi Üzerine Dersler*'ine Kant'ın politika (ya da *nesnel ethik)* konusunda hiç yazmamış olduğu 'dördüncü *Eleştiri*'nin *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde mündemic bulunduğunu iddia etmekle işe başlayan Hannah Arendt'dir.[395] Fakat her şeye rağmen, bu tür okumalar, *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin sınırları içerisinde Kant'ın nadiren ve isteksizce kurmaya zorlandığı duygu ve ahlâk bağıntısının kurgusal ve yapay doğasının gözardı edilmesini ve onun Kant'ın tersine adeta *real* bir bağıntıymış gibi değerlendirilmesini önvarsayan bir bakıma eksik okumalar olarak kalmışlardır.

Nitekim gerek bilgi yetileri arasındaki gerek ben ile dünya arasındaki uyumun gerekse toplumu dağılmadan birarada tutacağı varsayılan estetik ile moralite arasındaki uyumun, Kant'ın yaptığı ve sonraki Kantçı filozofların sahip çıktığı gibi kuralsız ve belirlenimsiz estetik güzellik deneyiminin öznel duygu düzeyinde kök saldığını iddia etmek, yetilerimizin sınırlarına dikkat çekmek ve tüm bunların *real* dünyanın acımasız zorlayıcılığı karşısında öznenin teselli ve sığınak bulmak için meydana getirdiği kurgular olduğunu itiraf etmektir. Fenomen ile numen arasında mümkün bir ba-

---

394 Schiller, Friedrich, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1990, sırasıyla s. 132 (25. Mektup) ve s. 72 (15. Mektup).

395 Arendt, Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. Ronald Beiner, The University of Chicago Press, 1982, s. 9.

ğıntı kurulabilmesinin güzellik deneyimiyle ve beğeni yetisiyle sınırlı olması, onların başka bir deneyimde uyumlu bir şekilde birarada bulunamayacakları anlamına gelir. Bunun böyle olduğu ya da uyumun *real* olmadığı, çok geçmeden, yine bir başka Kantçı duyguda, 'yüce' duygusunda ortaya çıkar:

> Yüce, mutlak olarak büyük olan şeye verilen addır.[396]

Ya da

> Yüce, kendisiyle kıyaslandığında başka her şeyin küçük olduğu şeydir.[397]

Bu tanımlara rağmen, yüce, güzel için sözkonusu olduğu gibi, nesneye ilişkin değil, öznenin iç-varlığındaki bir yeterliğe ilişkindir. Nihayet:

> Bunun sonucu olarak, yüce diye adlandırılması gereken şey, Nesne değil, düşünücü yargıgücünün dikkatini çeken tikel bir tasarımın uyandırdığı ruh yatkınlığıdır.
>
> Dolayısıyla yukarıda yüce'yi tanımlayan formullere yine bir başka formul eklenebilir: *Yüce, her duyu standardını aşan bir zihin yetisini gösteren salt düşünme yeterliğidir.*[398]

Güzel'de karşılaştığımız bilgi yetilerimizin gücüyle orantılı bir tasarım şekli, yüce'de sınırlı yetilerimizi kendileriyle orantısız büyüklükleri kavramaya zorlayan bir tasarım şekline yerini bırakır. Yüce'de, bilgi yetilerimizin çaresiz bir şekilde kavramakta yetersiz kaldığı biçimsiz, sonsuz, sınırsız bütünlüklerin korkutucu, sindirici, yıldırıcı manzarası karşısında, her türlü uyum düşüncesinin kökünden sarsıldığı bir öznel yetersizlik duygusunu deneyimleriz. Güzel'in kurgusal ve sınırlı doğası içerisinde, Eagleton'ın belirttiği gibi, kendi kişisel bakışaçımızın eşine pek rastlanmayacak şekilde evrenselleştirilebilir bir deneyimine sahip olmak, her şeye rağmen bunun yalnızca *bize ait* ve bu yüzden de aşılabilir olan bir bakışaçısı olduğunu derinden derine hissetmektir. Güzellik aracılığıyla, yetilerimizin keyif verici bir uyumunu, zihnin dünyaya hoşlanma uyandıran bir uyarlanışını ve ortaölçülemez alanlar arasında parçalanmış kimliğimizin neşeyle diriltici, kendiliğinden, belli belirsiz bir yeniden bütünlenişini hisseder ve deneyimleriz;

> fakat ele avuca sığmayan yüce'nin karşısında, küçücük hayalgüçlerimizin sınırlarını hatırlamak zorunda kalır ve sonsuz bütünlük olarak dünyayı bizlerin bi-

---

396 Kant, I., *CJ*, s. 86; *TCJ*, s. 94.

397 Kant, I., *CJ*, s. 88; *TCJ*, s. 97.

398 Kant, I., *CJ*, s. 89; *TCJ*, s. 98.

lemeyeceği uyarısıyla karşılaşırız. Yüce'de 'real' olanın kendisi —şeylerin öncesiz-sonrasız kavranamaz bütünlüğü—, adeta her salt ideolojiin, her kendini beğenmiş özne merkezliliğin uyarıcı sınırı olarak derin bir iz bırakır gibidir; 'real' olan, bu izi, eksiklikten ve doyurulmamış arzudan kaynaklanan acıyı hissetmemize neden olmak suretiyle bırakır.[399]

Estetik ve İdeoloji

Kantçı işlenişleri içerisinde bu ikisi, 'güzel' ve 'yüce', Eagleton'a göre, burjuva ideolojisinin özsel boyutlarıdır. Bu ideoloji çemberinde özne merkezdedir ve özne, dünyanın merkezinde durmakla, sayesinde kendi güçlerinin sınırlarını tanıyabileceği ve mütevazı bir şekilde bu dünyadaki yerini bilebileceği 'Öteki'nin varlığını temelden çökertme eğilimindedir. Güzel duygusunun deneyimlenmesi, tam da öznenin merkezîliğine arka çıkan ve Öteki'nin varoluşunu öznenin yalayıp yutmasına, sindirmesine ve içselleştirmesine olanak tanıyan ideolojik koşulları yaratır. Fakat bu durumda öznenin içerisinde bulunduğu, gerçeklik karşısındaki despotik tavrın, yine öznenin, içerisinde bulunması gerektiği belli bir özsel saygı ve itaat tavrıyla nasıl bağdaştırılabileceği, burjuva ideolojisinin çözmekte zorlandığı en önemli sorulardan biri olmuştur. Kant'ın 'yüce' kavramı, Eagleton'ın yaptığı gibi, bu soruya verilen en etkili cevaplardan biri olarak okunabilir:

> Yüce, bir yönüyle..., özneyi merkezden koparıp, sonluluğunun korkunç farkındalığına, evrendeki küçücük konumuna sürükleyen bu terbiye edici, aşağılayıcı güçtür kesinkes.... Yüce'nin öznesi, buna göre, merkezden koparılmış, yitime ve acıya batmıştır ve bir kimlik bunalımına, bir kimlik erimesine uğrar; ama yine de bu istenmeyen şiddet olmaksızın, hiçbir zaman kendiliğimizden harekete geçmez, hiçbir zaman girişim ve başarı teşviği bulamazdık. Bunun yerine, arzunun tutsak düşüp askıya alındığı, imgesel-olanın yumuşak kadınsı hücresine geri düşerdik. Kant, yüce'yi, korkaklık ve kadınsılığa yol açan bir barışa karşı faydalı panzehirler olan erkeksi ve askerî olanla birleştirir [bkz. *CJ*, s.102; *TCJ*, s.112-3]. İdeoloji, özneyi, onun arzusunu hadım edecek kadar bütünüyle merkeze koymamalıdır; bunun yerine, bizi hem tatlı sözlerle ikna etmeli hem de zor kullanarak adam etmeli, bize hem yurtsuz olduğumuzu hem de yurdumuzda olduğumuzu hissettirmeli, bizi dünyaya kapatmalı, ama yine de hakikî istirahatgâhımızın sonsuzlukta olduğunu bize hatırlatmalıdır. Güzel ve yüce dialektiğinin rolü, bu ikili ideolojik etkiyi meydana getirmektedir.[400]

Karizmatik, otoriter ve prototipik modern filozof karakterinin Kant'ın şahsında cisimleştiğinin yaygın kabulü, onun genelde felsefesinin ve özelde

---

399 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 89.

400 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 90. Köşeli parantezler bana ait.

estetiğinin ideolojik kaynaklarını ve etkilerini gizlemenin kullanışlı bir aygıtı olarak işgörmüştür. Fakat onun eserlerinin dışardan ve sıkı bir okuması, onların arkasında yatan ideolojik önyargıların ve yönelimlerin maskesini düşürür ve öngerektirdikleri ve hitabettikleri toplumsal örgütlenme tarzını tüm çıplaklığıyla ele verir. Bu bakımdan Kant, tikel bir toplumsal ideolojinin sözcülüğünü üstlenmede Hume'dan daha ihtiyatlı bir üslûbu benimsemiş olsa bile, Hume'un modern felsefe içerisindeki konumundan daha dokunulmaz veya daha korunaklı bir konumda değildir. Üstelik Hume'un kendini ilk bakışta ele veren samimî ve açıksözlü üslûbu, Kant'ta yerini daha ketum, daha dolambaçlı, daha esrarengiz ve daha soğukkanlı bir söylem tarzına bıraktığı için, Kant felsefesinin ideolojik etkileri bakımından Hume'unkinden çok daha başarılı ve altedilemez olduğu bile söylenebilir. Ve Kant'ın yazdıkları arasında, bu yönde bir okumanın yapılabileceği yer, öncelikle estetikle ilgili olanlardır, çünkü 'ideoloji' denen şeyin bir —ve belki de en önemli— boyutu da, soyut kaldıklarında geniş toplumsal etkiye mazhar olamayacak kurgusal hakikatler olarak 'ideler'i estetik-olanın imgesel somut canlılığı düzeyine taşımaktır. Şimdi bu ideolojik etki, Kant estetiğinin hangi kovuklarında saklanır?

i. 'Beğeninin Skandalı' (II)

Bilindiği gibi, Kant, tıpkı Hume gibi, beğeni yargılarının tümel olarak geçerli kılınabileceği ve tikel bir kültüre ya da şu ya da bu toplumsal zümreye göreli olmaktan kurtarılabileceği sağlam bir zemin aramaktadır. Yine bilindiği gibi, Kant, bu zemini, her biri kendi tarzında Baumgarten'da, Boileau'da veya Hume'da karşılaştığımız türden *perfectionist* bir 'sanatın amaçlılığı' düşüncesinde değil, 'doğanın amaçlılığı' kavramında bulmuştu. Bir kez daha bilindiği gibi, bu zemine göre, Kant, saf beğeni yargısı açısından doğa alanını kültürel safralar taşıyan sanat alanının ve özgür güzellik açısından doğa güzelliğini kültürel amaçlara bağlı sanat güzelliğinin üstüne yerleştirebilmişti. Estetik açıdan doğayı sanat karşısında öncelikli kılan böyle bir girişim, ilk bakışta, ortak insanî doğamız temelinde kurulacak tümel bir beğeni standardını, sözgelimi Hume'un yaptığı gibi kültürel tikelliklerce koşullanan sanat alanında aramak yerine, daha baştan moral ya da kültürel amaçlarımıza yabancı ve kayıtsız kaldığı iddia edilen doğanın fenomenal görünüşlerine bağıntılamakla, yansız, evrensel, nesnel bir estetik yargı ölçütü beklentisine daha vaatkâr bir karşılık verir gibidir. Doğa, *Salt Aklın Eleştirisi*'nde konumlandığı şekliyle kültürel, toplumsal, kişisel amaçlarımıza ve ilgilerimize kesin bir tavırla sırtçeviren fenomenler

sistemiyse, o halde pekâlâ bu göreli amaçlar ve ilgiler tarafından lekelenmemiş tümel bir beğeni yargısının meşruiyet zemini olabilir. Doğa ve doğanın güzelliği, evrensel bir estetik beğeni yetisi açısından sanattan ve sanat güzelliğinden üstündür, çünkü güzel yargısına konu yapılan doğal bir fenomenin hangi kavramımız altına gireceğini, hangi arzumuzu doyurabileceğini, hangi amacımız için üretilmiş olduğunu, hangi ilgimize hitabettiğini vbg. bir sanat eseri için sözkonusu olduğu kadar açık bir şekilde bilemeyiz ve bu yüzden de böyle bir fenomen etrafında yargılarımızın belli amaçlara, ilgilere, kavramlara göre farklılaşmasını, çeşitlenmesini ve çatışkılı hale gelmesini engelemiş oluruz.

Kant'a göre, doğaya ve doğal güzelliklere sanat karşısında estetik bir üstünlük veren şey, yalnızca bir sanat eserinin güzelliği hakkındaki yargının 'saf estetik yargı' veya 'saf beğeni yargısı' kriterini tamuygun bir şekilde karşılayamaması değil, fakat aynı zamanda 'moral idelerle bağıntıya sokulma[dıkça]' bizzat sanatın 'ruhu körleştirmesi, zamanın akışı içerisinde nesneyi nahoş... ve zihni kendisinden hoşnutsuz ve kötü huylu hale getirmesi'; buna karşılık, 'doğa güzellikleri'nin bu tür kavramsal dolambaçlara sapmaksızın ruhu yükselten saf estetik hoşlanma uyandırarak saf estetik yargının paradigmatik durumlarını vermede 'en yararlı' güzellik tipini oluşturmasıdır.[401] Demek ki gelip geçici ve bozulmaya açık insanî ve moral içeriğinden soyutlandığı ölçüde, güzel yargısı, arzulandığı gibi saf hale gelir ve bu da, sanattan çok doğada mümkündür. Kant'a rağmen, bu nokta, Ortega y Gasset'nin 'sanatın insansızlaşması' (*dehumanization of art)* diye adlandırdığı fenomende görüldüğü gibi, yirminci yüzyıl avant-gardisminin soyut sanatında ağırlıklı bir şekilde doğadan çok sanata uygulanacaktır. Bu tarihsel süreç, bir iki kalem darbesiyle şöyle özetlenebilir: Toplumun moral bütünlüğü parçalandıkça güzel'in varlığını sürdürmesi ancak *immoral* bir doğanın formal görünüşlerinin kalkanı ardına geri çekilmesiyle mümkün olacak ve sonradan toplumun kendisi *immoral* hale geldikçe Kantçı doğanın yerine (bu yüzyılda) sanatın geçirilmesi pek de zor olmayacaktır. Kısaca, Kant'ın doğa güzelliğini sanat güzelliğine üstün görmesini sağlayan etmenler (*immoralite*, biçimsellik, soyutluk, belirlenimsizlik, 'amaçsız amaçlılık' vbg.), tam da yirminci yüzyıl avant-garde sanatının karakteristikleri olarak işlenip geliştirileceklerdir.

Aslında, bu karmaşık sürecin sonunda ortaya çıkan tersine çevrilmiş durumu sadece bir 'Kant'a rağmen' yaftasıyla da geçiştiremeyiz; çünkü sözkonusu durum her ne kadar avant-gardist sanat hareketlerinde bir ifade açıklı-

401 Kant, I., *CJ*, s. 170; *TCJ*, s. 191. Köşeli parantez bana ait.

ğına kavuşmuş bulunsa da, en azından söyleminin satır aralarında örtük bir şekilde dile getirildiği kadarıyla kendisinden Kant'ı da sorumlu tutabileceğimiz belli özgülükler içerir. Richard Shusterman daha önce andığımız yazısında şunu ileri sürmüştür ki, Kant'ın sanat eserlerine ilişkin yargıların estetik saflığını reddetmesinin sebebi, yargının estetik saflığı nesneden duyduğumuz hoşlanmada kavramsal sınırların bulunmamasına ve şeyin ne olması gerektiğine ilişkin kavramsal bilgi içermemesine bağlı olduğu halde, sanat yargılarının kavramlara (en azından bir 'sanat eseri' kavramına) zorunlu ve özsel bir gönderimde bulunmalarıdır. Fakat Shusterman'a göre, böyle bir kavramsal bilginin dışlanmasıyla yaratılan boşluk, aynı zamanda bu tür bilgi çerçevesinde ifade edilebilecek tüm toplumsal farklılıkları beğeniden dışlamanın kullanışlı bir aygıtına yer açmak anlamına da gelir gibidir.[402] Beğeni, tüm kültürel farklılıkların üzerinde tekbiçimli bir estetik formdan duyulan teksesli bir hoşlanmaya dayanmalıdır, oysa ki Kant'ın doğa güzelliğini sanat güzelliğine tercih ettiği aynı pasajda ileri sürdüğü gibi, sanat güzelliğinin yarattığı hoşlanma, yalnızca estetik forma değil, fakat 'aynı zamanda kültüre' de bağlıdır. Bu bakımdan Kant, saf forma dayalı estetik bir naturalism öğretisinin sınırları içerisinde kalmak ve bunun yaratacağı eksiklikleri göze almak pahasına, Hume'un sanat üzerine koyduğu vurguyla sağlayabileceğinden çok daha ihtiyatlı ve çok daha ikna edici bir evrensel beğeni standardı geliştirebilmiş görünür. Böyle olsa bile, başka bakımlardan, Kant'ın projesi de, Hume'unkiyle aynı problematiği ve aynı kaderi paylaşır, çünkü Kantçı estetik de, tıpkı Humecu beğeni öğretisi gibi, hem dayandığı hem de meşru bir şekilde temellendirdiği toplumsal ayrıcalık yapılarını örtük, ama zorunlu bir şekilde önvarsaymaktadır.[403]

Bu son söylenen şu anlamda alınmalıdır ki, bilfiil yargılama pratiğinde Hume'un sanat kavramıyla doldurmaya çalıştığı boşluk, Kant'ta doğa kavramıyla doldurulmaya çalışılmaktadır. Ayrıca Shusterman'ın belirttiği gibi,

> [b]eğeni yargılarının apaçık bilfiil farklılığı karşısında, Kant, tıpkı Hume gibi, insan doğasına yabancı ve baskıyla dayatılan gayrımeşru zorlayıcı bir yapının yardımı olmaksızın ve insan doğasına özgü özgürlüğü ihlâl etmeksizin, insanlığın tümel ve zorunlu rızasını talebedebilecek bir estetik yargı idesini kurma çabasındadır. Normativ estetik yargı ya da beğeni standardı, Kant'ın tam da beğeninin özüne ait olduğunda ısrarla durduğu 'Öznenin özerkliği' ile tekrar uzlaştırılmalıdır. Kişisel özgürlüğün ve kişi-üstü otoriteye sahip uyum ve uzlaşım

---

402 bkz. Shusterman, Richard, "Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant", *a.g.e.*, s. 221.

403 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 221.

> standardlarının çatışan gerekleri arasındaki dialektik gerilim, yalnızca Kant'ın *Eleştiri*'sinin bütün altmetnine yayılan koskoca bir karaltı gibi görünmekle kalmaz, fakat çarpıcı bir şekilde metnin yüzeyine de çıkar.[404]

Shusterman'ın sözünü ettiği gerilim, hem genelde modern toplumun tarihini hem de özelde estetik düşüncenin tarihini baştan sona kaplayan özgürlük ile yasa arasındaki gerilimdir. Bu gerilim, üçüncü *Eleştiri*'nin belirleyici kavramlaştırmalarından biri olan 'bilgi yetilerinin özgür oyunu'nda —ki burada bilgi yetileri, hayalgücü ve anlamayetisi olarak özgülleştirilir— açık bir şekilde görünüşe çıkar. Estetik yargıya yolaçan hoşlanma, 'bilgi yetilerinin özgür oyunu' sayesinde duyulan hoşlanmadır. Ne var ki, Shusterman'a göre, böyle bir özgür oyunun bütünüyle özgür olmadığı çok geçmeden anlaşılır. Hayalgücünün özgürlüğü, 'anlamayetisinin yasasına genel uygunluk' koşuluyla sınırlanır ve Kant'ın da farkında olduğu gibi,

> hayalgücünün hem *özgür* hem de *bizatihi yasaya uygun olması*... bir çelişkidir.[405]

Bununla birlikte, Kant'a göre, hayalgücünün özgürlüğünün tâbi olduğu anlamayetisinin yasası belirlenimli ve kesin bir yasa olarak kavramlar aracılığıyla formule edilemeyeceği için, hayalgücünün özgürlüğü korunabilir ve sürdürülebilir. Bu durumda, Kant, hayalgücünün 'anlamayetisinin yasasına özgür uyumu' diye bir şeyden söz eder ve bu uyumu 'yalnızca yasasız yasaya uygunluk' olarak belirler. Fakat Shusterman'a göre, Kant'ın çelişkiyi çözmek için önerdiği 'yasasız yasalılık' kavramıyla, özgürlük *versus* yasa açmazı, bir çözüme ulaştırılmaktan çok, sadece yeniden formule edilmiş olur, çünkü 'yasasız yasalılık' hiçbir kuralın mevcut olmadığı yerde bir kurala uyma fikrine sebepsiz ve saçma bir şekilde kapı açar. Hayalgücünün özgürlüğü ile onun paradoksal olarak özgür bir şekilde uymak zorunda olduğu anlamayetisinin yasası arasındaki gerginlik, aslında, 'özgür birey' ile toplumsal otorite arasında oynanan daha geniş ölçekli real sosyopolitik dramın zihinsel bir *mikrokosmos*'udur. Kant'ın beğeniyi insan doğasının duyu-üstü dayanağında temellendiren *transcendentalist* ve *naturalist* estetik argumanları, beğeni probleminin özünde yatan toplumsal, politik ve moral karakteristikleri etkili bir şekilde bastırmanın aygıtları olarak işgörürler. Bunun böyle olduğu, Kant'ın biraz da isteksiz bir şekilde 'yasaya uygunluğu içerisinde hayalgücünün özgürlüğü'nü toplumsal ve politik anlamda 'özgürlüğü (ve dolayısıyla da eşitliği) zorlayıcı güçle (korkudan çok saygının ve ödeve dayalı itaatin gücüyle) bir birliğe sokma problemi'yle

---

404 Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 221-2.

405 Kant, I., *CJ*, s. 78; *TCJ*, s. 86.

ilişkilendirildiği "Estetik Yargıgücünün Eleştirisi"ne "Ek"te ortaya çıkar.[406] Burada Kant, hayalgücünün özgürlüğü ile anlamayetisinin yasasına uygunluğu arasındaki gerilimi, 'topluluğun *(community)* daha kültürlü kısmı ile daha kaba kısmı arasındaki' gerilimle özdeşleştirir. Bunlardan ilki, 'yoğunluk', 'incelik', 'yasal zorlayıcılık' gibi niteliklerle; ikincisi, 'doğal basitlik ve orijinalite', 'özgür doğa' gibi kurucu ögelerle temsil edilir. Bu pasajda tuhaflık duygusu yaratan şey, bu iki unsur arasındaki önerilen ve vaadedilen 'mutlu birlik'in, 'tüm insanlığa ortak bir duyu olarak beğeni için hiçbir tümel kuralın sağlayamayacağı hakikî standardı oluşturan, yüksek kültür ile doğanın sade değeri arasındaki orta'nın, Kantçı beğeninin yerine geçmeyi amaçladığı kadîm zamanların 'iyi beğeni'sine izafe edilmesi; buna karşılık, Kantçı beğeninin yön vermeyi amaçladığı gelecekteki bir 'iyi beğeni'de bu birliğin çözülmeye yazgılı olduğunun kabul ve itiraf edilmesidir. Zamanın akışı içerisinde beğeniyi kuran 'doğa' ögesi 'kültür' karşısında 'gittikçe daha fazla geriplana çekileceği' için,

> gelecekteki bir çağ, bir ve aynı halkta, yüksek kültüre ait yasal zorlayıcılığın kendi öz-değerine duyarlı özgür bir doğanın gücü ve hakikatiyle mutlu birliğine ilişkin bir kavramı oluşturacak bir konumda pek olmayacaktır.[407]

Kant için, beğeninin geleceğinde ortaya çıkacak bu boşluğun doldurulması, yine oldukça tuhaf bir şekilde, başlangıçtan beri beğeniden dışlanmaya çalışılan 'kültür'e ve 'moral-olan'a başvuruyla, 'sağlam bir hazırlık eğitimi'yle, 'moral idelerin duyu terimlerine çevrilmesi'yle mümkündür. Bu yüzden Kant, sözünü ettiğimiz "Ek" ile tamamladığı "Estetik Yargıgücünün Eleştirisi"ni kendi beğeni öğretisi açısından kulağa garip gelen şu sözlerle bitirir:

> ...beğeninin temellerini koymanın hakikî önhazırlığı (*propaedeutic*), moral idelerin gelişmesi ve moral duygunun kültürüdür. Çünkü ancak duyarlık moral duyguyla uyum içerisine sokulduğunda, halis beğeni, kesin değiştirilemez bir form alır.[408]

Shusterman'a göre, bu sonuç kesimi, beğeninin yalnızca kültürü gerektirdiğini değil, fakat aynı zamanda kültürel farklılıkta temellendiğini kabul etmeye Kant'ı en fazla yaklaştıran yerdir. Çünkü bu son argumanlara göre, beğeni, kendi incelik iddiasını, ancak 'topluluğun daha kaba kısımları-'nın daha 'doğal' karakterinden ve tercihlerinden farklılığıyla sürdürebilir. Yine de hiç kuşku yok ki, Kant'ın estetik öğretisinde baskın ve apaçık olan

---

406 bkz. Kant, I., *CJ*, s. 200-2; *TCJ*, s. 225-7.

407 Kant, I., *CJ*, s. 202; *TCJ*, s. 227.

408 Kant, I., *CJ*, s. 202; *TCJ*, s. 227.

çizgi bunun tam karşıtıdır, yani beğeni standardını tüm insanların doğaları gereği özgür bir şekilde uzlaşacakları bir standard olarak kuran *transcendental naturalism*'dir. Fakat yukarıdaki çekincelerden ötürü, Shusterman'ın haklı olarak ileri sürdüğü gibi, bu naturalistik çözüm, Hume'unkinden daha ikna edici değildir.[409]

Kant, beğeni yargısının ne ontolojik bir temelde (çünkü tıpkı Hume gibi, Kant için de güzel, insanî algı ve hoşlanmadan bağımsız olarak şeylerin real ve aslî bir özelliği değildir) ne de belirlenimli tümel kavramların nesnelliği zemininde (çünkü estetik yargılar, kavramlardan bağımsız bir şekilde verilir ve onların tümelliği ve tüm insanlar için geçerliliği kavramlardan çıkarsandığında, 'güzellik'e değil, 'mükemmellik'e gönderirler) meşrulaştırılamayacağına ve dolayısıyla tüm diğer insanların tümel bir uzlaşımını talebedemeyeceğine inanır. Bu yüzden Kant'a göre, çeşitli ve değişik yargıların uymak zorunda olduğu standard ne nesnenin kendisi tarafından ne de kavramlar tarafından belirlenir. Peki acaba bu standard tek tek bireylerin ya da Hume'da gördüğümüz gibi en azından toplumsal olarak ayrıcalıklı bir seçkinler topluluğunun tercihlerine göre mi belirlenir? Çok şükür ki, Kant bu soruya da ilk elde 'hayır' der. Bu standard, her öznenin derinliklerinde yatan ve dolayısıyla her bir öznenin özgür ve doğal bir şekilde uyuşacağı, bilinmeyen bir şey tarafından, 'kurallar ve kavramlar altında kavranamayacak, Özne'deki salt doğa ögesi, yani (anlamayetisinin herhangi bir kavramının erişemeyeceği) Özne'nin bütün yetilerinin duyu-üstü dayanağı'[410] tarafından belirlenmiş olsa gerektir.

Bu, aslında, Kant'ın 'beğeninin antinomisi'ne getirdiği çözümdür. Hatırlayalım ki, beğeni, Kant'a göre, ilk bakışta çatışkılı ve çelişik görünen iki maksim içerir. Bu maksimlerden biri beğeni yargısının kavramlara dayanmadığı, diğeri ise kavramlara dayandığıdır. Bu çelişkinin çözülmesinde Kant'ın takibettiği arguman şöyledir: Beğeni yargısı, herkes için zorunlu geçerlilik iddiasında bulunacaksa, şu ya da bu, ama mutlaka bir kavrama gönderimde bulunmak zorundadır. Fakat beğeni yargısının gönderimde bulunduğu kavram, 'duyusal görüden alınan ve bu görüye tekabül edebilen yüklemler aracılığıyla *belirlenebilir* olan anlamayetisinin bir kavramı' değil, 'tüm duyusal görünün temelinde yatan ve dolayısıyla teorik olarak *belirlenemez* olan duyu-üstü'nün *transcendental rational* kavramı'dır.[411] Bu yüzden, Kant, her iki maksimde ayrı ayrı ifade edilen şeyleri tek bir sentez

---

409 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 222-3.

410 Kant, I., *CJ*, s.189; *TCJ*, s. 212.

411 Kant, I., *CJ*, s. 184; *TCJ*, s. 206-7.

içinde birleştirip şunu söylersek, antinomiyi oluşturan tüm çelişkinin ortadan kalkacağını ileri sürer:

> Beğeni yargısı bir kavrama bağımlıdır... fakat kendinde belirlenemez ve bilgi için faydasız olduğundan, kendisinden hareketle Nesne bakımından hiçbir şeyin bilinemeyeceği ve hiçbir şeyin kanıtlanamayacağı bir kavrama.[412]

Böyle bakıldığında, görünüşte çatışkılı iki önermenin, tez ile antitezin aslında çelişik olmayıp, tam tersine birbiriyle tutarlı bile olduğu ortaya çıkar. Çünkü bu durumda onlar artık şöyle okunabilirler:

> *Thesis*...: beğeni yargısı *belirlenimli* kavramlara dayanmaz; *antithesis*: beğeni yargısı *belirlenimsiz* olmakla birlikte bir kavrama (yani fenomenlerin duyu-üstü dayanağı kavramına) dayanır; ve o halde onlar arasında hiçbir çatışma yoktur.[413]

Bununla birlikte, bu argumanı Kant ile birlikte takibetmiş olmak, bizzat Kant'ın kendisinin de açıkça belirttiği gibi, yalnızca beğeninin iddiaları ile karşı-iddiaları arasındaki bu çatışmayı ortadan kaldırmanın ötesinde bir şey yapamayacağımızı, yani nesnel bir beğeni standardına asla ulaşamayacağımızı ta en baştan kabullenmiş olmaktır. Kant sadece çelişkiyi çözer, fakat çelişkinin kendisine göre çözüldüğü ilkeyi asla belirlemez, çünkü ona göre,

> [b]eğeni yargılarının türetilebileceği, test edilebileceği ve kanıtlanabileceği belirlenimli nesnel bir beğeni ilkesi vermek mutlak bir imkânsızlıktır.[414]

Şimdi, bu açıklamaya göre, Kant için, beğeninin tümel bir standardı kuşkusuz vardır, fakat o, ancak fenomenlerin, doğanın, dolayısıyla insan doğasının ve Özne'nin anlamayetisi tarafından erişilemeyecek soyut 'duyu-üstü dayanağı'nda bulunabilir. Fakat bunu söylemek, Shusterman'ın belirttiği gibi, beğeni standardının real olarak hiç bulunamayacağını veya hiç anlaşılamayacağını, daha ziyade metafizik bir inanç hükmü olarak vaz'edilebileceğini söylemekle eşdeğerdir. Bu yüzden Kant'ın estetik naturalisminin, sonunda, çaresiz, duyu-üstü bir doğa-üstücülüğe (*supersensible supernaturalism)* sığınmak zorunda kaldığı anlaşılır.[415] Antinominin bu çözümü, bize, modern estetik söylem hakkında çok önemli iki ipucu verir: (i) Estetik, kendi *reason d'etré*'ı, varlık sebebi olarak bir özne metafiziğini öngerektirir; (ii) Çatışan iki özne kavrayışı (klasisism *versus* sentimentalism), daha kapsamlı bir özne metafiziği (Kant'ınki gibi) içerisinde özneden başka hiç-

---

412 Kant, I., *CJ*, s. 185; *TCJ*, s. 207-8.

413 Kant, I., *CJ*, s. 186; *TCJ*, s. 208.

414 Kant, I., *CJ*, s. 186; *TCJ*, s. 208.

415 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 223-4.

bir şeye başvurmaksızın estetiğin imkânlarıyla uzlaştırılabilir ve birbiriyle tutarlı hale getirilebilir.

Aslında her şeye rağmen, beğeninin standardını duyu-üstü spekulasyon konusu kılmakla Kant'ın bizi daha dünyevî bir standarddan yoksun bıraktığını söylemenin Kant'a yapılan bir haksızlık olabileceği akla uygun bir şekilde ileri sürülebilir. Acaba Hume'un 'iyi eleştirmenler'i gibi beğeni yargılarında bir standardı temsil eden toplumsal bir grup Kant'ta da bulunabilir mi? Kant'ın veya bir Kantçının itiraz edeceği noktalar saklı kalmak koşuluyla, bu soruyu 'Evet' diye yanıtlamanın akılsal gerekçeleri tersine bir durumdan daha ağır basar görünmektedir. Şöyle ki, Kant'a göre, ilke bakımından herhangi bir kişinin yargısı standardı yansıtmalıdır, fakat ancak yargının 'saf' olması, yani uygun koşullar altında verilmesi koşuluyla. Bu koşullardan en önemlisi, hiç kuşku yok ki, 'ilgiden / çıkardan bağımsızlık'tır. 'Herkes kabul etmelidir ki,' diye yazmaktadır Kant,

> güzel üzerine en küçük ilgi [/ çıkar] ile sulandırılan bir yargı, çok kısmî ve saf olmayan bir beğeni yargısıdır. İnsan, beğeni konularında yargıç rolünü oynamak için, şeyin real varoluşundan yana en küçük bir şekilde gönlü çelinmiş olmamalı, fakat bu bakımdan tam bir kayıtsızlığı korumalıdır.[416]

Kant'ın kastettiği, 'ilgiden / çıkardan bağımsız' estetik tutum içerisinde sadece *entellektual* ilgilerden arınmış olmamız gerektiği değil, fakat aynı zamanda maddî arzularımızı ve çıkarlarımızı da askıya almamız gerektiğidir. Çünkü,

> [h]er ilgi, bir isteği öngerektirir veya bir isteği öne çıkarır...
>
> Açlık, en iştah açan şeydir; ve sağlıklı bir iştaha sahip insanlar, yiyebilecekeri bir şey olması koşuluyla her şeyi beğenebilirler. Bunun sonucu olarak, böyle bir haz, beğeni tarafından yönlendirilen bir seçimin hiçbir belirtkesini vermez. Yalnızca insanlar istek duydukları her şeyi elde ettiklerinde [açlık doyurulduğunda] kalabalığın arasında kimin beğeniye sahip olduğunu veya olmadığını söyleyebiliriz.[417]

Şimdi eğer beğeni yargımız duyu-üstü standardın dünyevî bir yansımasını içerecek ve sunacak ise, onun şeylerin real maddî varoluşlarına yönelik ilgilerden, çıkarlardan, isteklerden, arzulardan arınmış olması zorunludur. Fakat acaba herhangi bir verili mevcut toplum içerisinde böyle 'ilgiden / çı-

---

416 Kant, I., *CJ*, s. 39; *TCJ*, s. 43. Köşeli parantezler bana ait.

417 Kant, I., *CJ*, s. 44; *TCJ*, s. 49. Köşeli parantezler bana ait. Bu, aynı zamanda, bizim, İngiliz dilinde '*disinterested*' ile karşılanan, Kant'ın '*uninteressiert*' terimini neden yalnızca 'ilgiden-bağımsız' olarak değil, aynı zamanda 'çıkardan-bağımsız' olarak çevirdiğimizi yeterince açık kılar.

kardan bağımsız' olmaya kimin veya kimlerin gücü yetebilir? Şeyleri, istek ve ihtiyaçlarımızı doyurmadaki araçsallıklarına değil, kendinde bir amaçlılık taşıyan formlarına bu rastlanmadık bakışla yakından okumaya kim zaman ve emek harcayabilir? Shusterman, bu sorulara hepimizin beklediği cevabı; olabilecek en çıplak terimler içerisinde verir:

> Apaçıktır ki, yalnızca refaha, boş zamana ve bunu yapma yeterliğine sahip olanlar, özsel istekleri ve ihtiyaçları en tamuygun şekilde doyurulmuş olanlar, ihtiyaçlardan kopmaya, formu maddenin üstünde düşünmeye yönelik doğa-dışı estetik tutumu kültürel olarak edinmiş olanlar, kısaca sosyo-ekonomik ve kültürel olarak ayrıcalıklı olanlar. Yalnızca onlar, saf estetik yargının koşullarını karşılayabilirler ve beğeninin standardını kurabilirler; onlar, bunu, yalnızca bu ayrıcalıklı kopma tutumu üzerinde hayata karşı kendinden-doygun (*self-satisfied*), soruşturucu olmayan bir bakışı sürdürdükleri sürece yapabilirler; ki bu da, onların, başkaları tarafından ulaşılamayacak tarzlarda hoşlanma duymak suretiyle, kendi sosyokültürel üstünlüklerinden hoşlanma duymalarını olanaklı kılar.[418]

Buradan çıkan sonuç şudur: Beğeninin daha dünyevî standardını veren ve Gadamer'in 'estetik ayrımlaştırma', Shusterman'ın ise 'ayrıcalıklı kopma' diye adlandırdıkları Kantçı estetik 'ilgiden / çıkardan bağımsızlık' tutumunun gerisindeki toplumsal ardalan, düpedüz belli bir 'ilgiye / çıkara bağımlılık'la kaimdir. 'İlgiden / çıkardan bağımsızlık' tutumu, içerisinde her şeyden önce 'öz-çıkar'ın doyurulmasına göre örgütlenmiş bir toplumsal yapılanmayı öngerektirir. Bu nokta, Kantçı 'ilgiden / çıkardan bağımsızlık' argumanının birdenbire tersine çevrildiği ve belli bir yapı-çözümüne (*deconstruction*) uğradığı yerdir. 'İlgiden / çıkardan bağımsızlık' tutumu 'öz-çıkar'ın doyurulması koşuluyla mümkün olabileceğine göre, bu tutumun, Kant'ın iddia ettiğinin tersine, ancak toplumsal olarak 'öz-çıkar'ları korunan ve güvence altına alınan bireyler tarafından benimsenebileceği ve doğrudan 'öz-çıkar'da kök saldığı ortaya çıkar. Bu da, Kantçı estetik tutumun ve beğeni standardının, iddia edildiğinin aksine, evrensel insan doğasının duyu-üstü dayanağında temellenmediğini, tarihsel olarak betimlenebilir belli bir toplum tipi tarafından koşullandırılmış olduğunu söylemekle eşdeğerdir. Bu toplum tipi içerisinde kendi 'öz-çıkar'larının doyurulmasına yönelik araçlara erişemeyecek durumda olanlar, daha en baştan estetik yargı verebilme yeterliğinden yoksun bırakılmışlardır. Bir adım önce Kant'ın 'estetik naturalism'inin yerine geçen 'duyuüstü doğaüstücülük', burada yerini bir kez daha 'sosyokültürel elitism'e bırakmaktadır.

---

418 Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 224.

Kant'ın 'sosyokültürel elitism'ini daha aydınlık hale getirmek için, onun çeşitli 'ilgiye / çıkara bağımlı' tutum tiplerine verdiği örneklere bakmakta fayda vardır. Verilen örnekler, Kant'ın estetik yargıda bulunma yeterliğinden yoksun bulduğu figürlerdir. Kant üç figür sayar:

> [1]... Paris'te hiçbir şeyin lokantalardan daha fazla hoşuna gitmediğini söyleyen [Amerikalı] yerli kabile reisi (*an Iroqois sachem*)... [2] Bu tür gereksiz konularda halkın terini harcayan büyüklerin kibirine karşı [çıkarak 'öz-çıkar'ları doyurulmamış olanlar lehine sesini yükselten] bir *Rousseau*... [3] İnsanlar arasına tekrar dönme umudu hiç kalmayan [ve toplumsallıktan bütünüyle yoksun olduğu için beğeni yargısı aracılığıyla toplumsal ayrıcalık edinme araçlarından —öz-çıkar doyumundan— büsbütün yoksun olan] ıssız bir adada [yaşayan bir kimse, Cuma'sız bir Robinson]...[419]

Bu figürler, aslında, Kant'ın henüz bir naturalisme ve bir duyu-üstü özne metafiziğine sapmadan 'saf beğeni yargısı' için eserinin en başında koyduğu bir koşulu, 'ilgiden / çıkardan bağımsızlık' koşulunu belirlemek için kullanılan karşı-örneklerdir. Biz, başka hiçbir şeye gerek kalmadan bu karşı-örnek figürlere bakarak, her zaman için kendi yargımızın Kant'ın arzuladığı gibi uygun koşullar altında verilip verilmediğini veya 'saf' olup olmadığını test edebiliriz. Dolayısıyla Kant, girişiminin en başından itibaren belli bir tikel toplumsal ve kültürel boyutu önvarsaymakta ve fakat bunu evrenselci bir iddianın arkasına gizlemektedir. Kant'ın eserlerinin ilerleyen bölümlerinde geliştireceği naturalismin de özne metafiziğinin de bu olgusal boyutu gizlemenin uygun araçlarını sağladığı söylenebilir. Bundan 'ilgiden / çıkardan bağımsız' estetik tutumun, ne doğal ne de duyuüstü bir şekilde öznel olduğu, fakat belli toplumsal ve kültürel ayrıcalık yapılarını öngerektiren ve bu ayrıcalık yapılarınca güdülenen bir sosyokültürel kazanım olduğu çıkar. O kadar ki, Shusterman'a göre, bu tutumun doğal ve 'önyargı'dan veya 'yargının öznel kişisel koşulları'ndan bağımsız olma ve dolayısıyla 'tümel bir bakışaçısı'nı yansıtma iddiası, onun kültürel olarak ayrıcalıklı bir önyargıya dayanan hakikî karakterini gizlemek için yapılan maksatlı bir felsefî hamledir. 'Beğeninin empirik çeşitliliği verildiğinde,' diye yazmaktadır Shusterman,

> Kant, onun doğal ve zorunlu tümelliğini yalnızca duyu-üstü bir dayanakta konumlayabilir; ve bu dayanağın mevcut olmak zorunda olduğunu, çünkü onsuz beğeni yargısının tümel ve zorunlu onay varsayımını gereğince açıklayamayacağımızı ileri sürer. Fakat bu varsayımsal iddia, çok kolay bir şekilde, şu toplumsal olguyu yansıtan bir şey olarak açıklanır: 'Saf' denen beğeni yargıları bile, sosyokültürel üstünlüğü ifade ederler (ve çoğu kez bunu ifade etmek için

---

419 Kant, I., *CJ*, s. 38-9; *TCJ*, s. 43. Köşeli parantezler bana ait.

> verilirler) ve böyle olmakla saygı ve onay buyruğu verme talebi ve beklentisi içindedirler.[420]

Burada söylenmeden geçilmemesi gereken önemli bir husus da şudur: Kant'ın salt kişisel öznel-olanın sentimentalist despotluğuna karşı önerdiği öznellik modeli olarak estetik kamusal özneler-arasılık (*intersubjectivity*), yukarıdaki belirlemelere göre, aslında her biri 'öz-çıkar' doyumuna yönelmiş tek tek atomize bireysel özneler arasında yalnızca 'öz-çıkar'larının doyumunu toplumsal olarak garanti altına almış ayrıcalıklılardan oluşan kısmî bir topluluğun özneler-arasılığıdır. Bu topluluğun dışında kalanlar, zaten estetik yargılarını başkalarına iletebilme, hatta estetik yargı verebilme yeterliğinden yoksun bırakılmışlardır. Özneler-arası estetik iletişim imkânı, böylece, Kant tarafından yalnızca toplumsal ve kültürel elitlere tahsis edilmiştir ve bu yüzden de Kantçı özneler-arasılık, evrensel bir iletişim ve dolayısıyla evrensel bir uzlaşım zemini gibi durmaktan çok, bu zemini ta en başından beri içeriden dinamitleyen bir beşinci kol gibi görünmektedir.

Kant için estetik değerin yüklenebileceği birincil alan olan doğanın kendisinin bile, bütünüyle doğal olmaktan çok moral ve kültürel bir yapı gibi durduğu, estetik 'yüce' yargısının çözümlenmesinde daha da açığa çıkar. Yüce yargısında, doğaya ait korkutucu ve dehşet verici şeyleri değerlendirmek için doğayla aramızda bulunması gereken mesafe, yalnızca belli bir güvenlik mesafesi değil, fakat bu korku ve dehşet duygusunu bir anlamda söndürmekle bizi aynı zamanda bir güvenlik mesafesinde de tutan ve 'moral idelerin gelişimi' denen kültürel bir mesafedir de. Çünkü,

> [a]slında, moral idelerin gelişimi olmaksızın, hazırlık kültürü sayesinde bizim yüce diye adlandırdığımız şey, eğitimsiz insana [yüce değil] sadece korkunç olarak görünür.[421]

Bu yüzden Kant'a göre,

> ... kültür, doğadaki yüce üzerine verilen yargı için (güzel üzerine yargı için olduğundan daha fazla) gereklidir.[422]

"Yücenin Analitiği"nin ilerleyen kısımlarında 'yüce' için sözkonusu olan bu durumun 'doğa güzelliği' bakımından da pek farklı olmadığı ortaya çıkar:

---

[420] Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 224-5.

[421] Kant, I., *CJ*, s. 105; *TCJ*, s. 115.

[422] Kant, I., *CJ*, s. 105; *TCJ*, s. 116.

> Fakat, her şeyden önce, doğa güzelliğine duyulan... dolayımsız ilgi [bile], aslında [kültürsüz insan için] ortak [ya da doğal] değildir. O, düşünce alışkanlıkları zaten iyi-olan yönünde eğitilmiş ya da böyle bir eğitime bariz bir şekilde yatkın olanlara özgüdür.[423]

Shusterman'm da belirttiği gibi, doğa güzelliği hakkında yargı vermek dahi, yargılarında tüm coşumsal (*emotional*) ve duyusal cezbeleri gözardı edip, bunun yerine saf form güzelliğinin seyrinin ayrımına varmaya hasredilen bir kültürel eğitim almış olanlara özgü bir yeterliği gerektirmeseydi, o, Kant'a göre, sadece 'barbarlık'ın işareti olan bir beğeniyi sergilerdi.[424] Bizzat Kant'ın yazdığı şekliyle,

> [h]az duyabilmek için ilâveten bir *cezbe* ve *coşum* ögesine ihtiyaç duyan beğeni, barbarlıktan henüz kurtulmamıştır ve hele bunları kendi onayının ölçüsü kılıyorsa daha da barbarcadır.[425]

Şu halde bir kez daha sormak gerekir: Bu eğitimi kimler alabilir ve doğa güzelliğinin zorlu ve incelik gerektiren değerlendirilmesi için doğal cezbenin sağladığı kolay hazlardan vazgeçmeye kimlerin gücü yetebilir? Kant'ın estetik yargıçları, rahat ve kolay hazlara zaten alabildiğine doymuş bir hayat bahşedilen ve dolayısıyla daha incelikli bir hoşlanma kaygısı taşıyabilenlerden başka kimler olabilir ki?[426] İkinci soru ilkinin cevabıdır.

Hem Hume hem de (özellikle ve daha vurgulu ve daha kesin tonlarda) Kant, bu tür incelikli beğeniye ilke bakımından herkesin sahip olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Bu, Shusterman'a göre, tüm insanlığın böyle bir beğeni inceliği düzeyine ulaşmak için zaman ve emek harcayabileceğini ve gerekli eğitimi alabileceğini (safdilce) telkin eden ya da (kurnazca) telkin eder görünen ve bu yüzden de çoğumuzu kılımızın bile kıpırdamadığı halinden memnun bir hipnoz durumu içerisinde tutan liberal kültürün utopik düşüdür.[427]

Özellikle Kant'ın estetiğiyle ilgili olduğu kadarıyla, bu *evrenselci* liberal düşün ıskaladığı önemli şeylerden bir tanesi, hem yargıgücünün hem de beğeninin tikel bir moral ya da öyle dersek sınıfsal bağlamdan asla koparılamayacağıdır. Kant'ın 'yargıgücü' ve özellikle de 'düşünücü yargıgücü'

---

423 Kant, I., *CJ*, s. 143; *TCJ*, s. 160.

424 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 225.

425 Kant, I., *CJ*, s. 58; *TCJ*, s. 65.

426 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 225.

427 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 225. Bu düşü, geleceğin 'sınıfsız toplum'unda benzer bir şeyin gerçekleşeceğini ileri süren Marxism de paylaşır.

diye adlandırdığı yetinin Arendt, Gadamer ve MacIntyre gibi filozoflar tarafından Aristotelesçi *phronêsis*'e (tam değilse bile 'basiret' sözcüğüyle karşılanabilir) kadar geriye doğru takibedildiği ve *phronêsis*'in Aristoteles'te teorik *episteme*'den farklı olarak pratik akılyürütmenin merkezinde duran *dianoetik (entellektual)* bir erdem olduğu bilinmektedir. Aristoteles'teki şekliyle *phronêsis*, tümelin değil, tikelin, somut durumun bilgisine yöneliktir ve öncelikle ahlâkî eylemleri tikel bağlamın gereklerine göre doğru biçimde yargılamanın önkoşulunu oluşturan zihinsel bir yeterliktir. Aristoteles'ten sonraki felsefe tarihinde, *phronêsis* farklı kılıklarda karşımıza çıkar: O, Latin-Roma Stoacıları tarafından '*sensus communis*' (ortak duyu), Aquina'h Thomas tarafından '*prudentia*' (basiret), Shaftesbury tarafından '*good sense*' veya '*moral sense*' (sağduyu veya ahlâkî duyu), onsekizinci yüzyıl Alman humanist düşünürleri tarafından '*Gesunder Menschenverstand*' veya '*gemeiner Verstand*' (aklıselim), Henri Bergson tarafından '*le bon sense*' (sağduyu) terimleriyle karşılanır ve *Nikomakhos'a Ethik*'in modern İngiliz diline çevirilerine '*practical wisdom*' veya '*practical reason*' (pratik bilgelik veya pratik akıl)[428] olarak aktarılır. Tüm bu terimler, *phronêsis*'in Aristoteles'teki orijinal anlamına yabancı pek çok şey içerseler de, temelde Aristoteles'ten devralınan positiv bir ethik anlam ögesi taşırlar. 'Bunun tersine,' diye yazmaktadır Gadamer,

> Kant'ın *Kritik der Urteilskraft*'ındaki bu ideye ilişkin uyarlaması tamamen farklı bir vurguya sahiptir. Orada artık bu kavramın temel moral anlamı için herhangi bir sistematik yer yoktur. Bildiğimiz gibi, Kant, moral felsefesini İngiliz felsefesinde işlenmiş olan 'moral duygu' öğretisine tam bir karşıtlık içerisinde geliştirdi. Bu yüzden de *sensus communis* [olarak yargıgücü] idesini moral felsefesinin bütünüyle dışında bıraktı.[429]

Buna karşılık olarak Kant, Aristoteles'te *phronêsis* diye adlandırılan tikel ve somut durumun bilgisine yönelik zihinsel yetiyi sadece 'güzel'e ilişkin beğeni yargısının öznel *a priori* alanında yetkili kıldı ve insanî bir toplumsal uzlaşımın ('*sensus communis*'in, bu 'toplumsallık duy(g)usu'nun veya 'ortak duy(g)u'nun) imkânını yalnızca öznel bir evrensellik yüklediği bu *immoral* (ahlâk-dışı) alanda görebildi. Kant'a göre ahlâkîlik, somut ve

---

428 Şu çevirilere bakılabilir: *The Nicomachean Ethics of Aristotle*, trans. Sir David Ross, Oxford University Press, London 1972 ve *The Ethics of Aristotle: The Nicomachean Ethics*, trans. J.A.K. Thomson, Penguin Books, 1976. Ayrıca anmadan geçmeyelim ki, bu eserin tam metin olarak bizim dilimize Saffet Babür tarafından yapılan ve geçtiğimiz aylarda yayınlanan çevirisinde, *phronêsis*, 'aklı başındalık' olarak verilmiştir (bkz. Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ayraç Yayınevi, Ankara, Temmuz 1997).

429 Gadamer H.G., *Truth and Method*, s. 31. İtalikler ve köşeli parantez bana ait.

tikel durumlara kayıtsızlık içerisinde Akıl'ın biçimsel kurallarını, ilkelerini, kavramlarını takibetmeyi gerektirdiği ve dolayısıyla tikelin bilgisine yönelik yargıgücünden ziyade tümel ilkeler lehine seçim yapabilen 'iyi istem'de temellendiği için, onun düşüncesinde *pratik akıl* ile *yargıgücü* tamamen birbirinden ayrılır ve onlar arasındaki karmaşık bağıntılar daha da karmaşık ve sorunlu hale gelir. Örneğin, Kant için, Aristoteles için anlaşılamaz olan biçimlerde, tikelleri değerlendiremediğinden yargıgücünden yoksun olan biri (ki bu yoksunluk yaygın bir şekilde 'ahmaklık' diye adlandırılır) pekâlâ pratik akla sahip ve dolayısıyla ahlâklı olabileceği gibi; tersine yalnızca tümel ilkeleri içeren pratik akıldan yoksun biri de (sözgelimi insanların zayıflıklarını doğru bir şekilde yargılayan ve çevirdiği dolaplarda daima doğru şeyi yapan kurnaz bir dolandırıcı) ahlâksız, fakat 'güzel'e hakkını veren sağlam bir yargıgücüne sahip olabilir.[430] Buna benzer şekilde, Kantçı düşüncenin sınırları içerisinde, 'ahlâkî iyi'nin gerektirdiği tümel bakışaçısına yerleşen birinin 'güzel'i değerlendirmesi beklenemeyeceği gibi, 'güzel' üzerine yargı vermeye yetkili birinin de zorunlu olarak ahlâklı olması beklenemez. Bunlar, Kant'ın pratik akıl ile yargıgücünü birbirinden bağımsızlaştırmasının ve her ikisini de tikel bir toplum tipine göreli karakterlerinden soyutlayıp ayrı alanlardan sorumlu biçimsel yetiler olarak ele almasının sonuçlarıdır.

Tıpkı yargıgücü gibi, beğeni diye adlandırılan şey de, tarihsel orijinleri bakımından salt estetik bir işlevden çok aslen ahlâkî bir işleve sahipti. 'Beğeni' (*gusto, taste, Geschmack)* kavramını felsefî vokabulere dahil eden ilk kişi Balthasar Gracian idi. Gracian, 'beğeni' kavramlaştırmasıyla, estetik hoşlanma aracılığıyla yargılama yetisine değil, insanlığın toplumsal ve ahlâkî kültürleşmesi idealine gönderimde bulunuyordu. Gadamer'in bildirdiği gibi, Gracian, 'beğeni'de 'hayvanîliğin tinselleşmesi'ni görüyor ve bu yüzden de kendisinin toplumsal eğitim ideali için *gusto* idesini bir başlangıç noktası olarak ele alıyordu.[431] Gracian'daki bu orijinal işlevinden ötürü 'beğeni', öznenin tarih-dışı ve biçimsel bir bakışaçısı değil, fakat birincil düzeyden toplumsal bir fenomendir ve ait olduğu kültürleşme türüne görelidir. Beğeninin tikel bir kültüre göreliliğinden dolayı, Gadamer, 'kötü beğeni' idesinin 'iyi beğeni'ye orijinal bir karşı-fenomen oluşturmadığına ve 'iyi beğeni'nin karşıtının 'kötü beğeni'den çok 'beğeni yokluğu' anlamında alınması gerektiğine işaret eder.[432] İlk kez Kant ile birliktedir ki, be-

---

[430] karş. Gadamer H.G., *Truth and Method*, s. 30-1 ve MacIntyre, A., *After Virtue*, s. 154-5.

[431] bkz. Gadamer H.G., *Truth and Method*, s. 34.

[432] bkz. Gadamer H.G., *Truth and Method*, s. 35.

ğeni kavramının tarihinde radikal bir değişim gözlemlenmektedir. Kant, beğeniyi özsel doğası gereği ait olduğu toplumsal ve kültürel boyuttan koparıp açık bir soyut estetik evrenselcilik yönünde işleyen ilk filozoftur. Bu nedenle, Kant, Aristotelesçi *phronêsis*'i, insanın toplumsal varoluşunun temelinde yatan *sensus communis* olarak yargıgücünü yalnızca beğeni yargısıyla sınırlamakla kalmamış, aynı zamanda orijinal olarak moral işlevle yüklü beğeninin kendisini de estetik-olanla sınırlandırmıştır.[433] Böylelikle Kant, oynadığı toplumsal ve sınıfsal role ya da ait olduğu moral bağlama bakmaksızın herkesin ilke bakımından kusursuz bir nesnellikle beğeni inceliklerine göre yargı verebileceği bir konuma ulaşabileceğini varsayan liberal düşün meşrulaştırılmasına büyük katkılarda bulunmuştur.

Shusterman'a göre, beğeninin ve yargıgücünün aslen toplumsallığa, kültüre, ahlâkî varoluşa, sınıfsal role göreliliğini kabul edebilecek hale gelse bile, bir Kantçı için yine de bilimin nesnelliğiyle analojiye dayalı bir karşı-arguman, bir itiraz kapısı açık kalmaktadır. Bu karşı-arguman şöyle ilerler: Evet yargıgücünün ve beğeninin temeli kültürel, moral, sınıfsal, tarihsel vbg. olabilir; fakat sözgelimi matematiksel ve bilimsel bilginin temeli de böyle değil midir? Tıpkı beğeni yargıları gibi matematiğin ve bilimin önermeleri de, boş zamana sahip ve âcil yaşamsal gereksinimleri doyurulmuş ayrıcalıklı kimselerin varoluşunu öngerektirir ve dolayısıyla onlar da toplumsal ayrıcalık yapılarına dayanır, fakat biz yine de bilimsel bilgiyi kişisel ya da sınıfsal bir tercih ifadeleri kümesi olarak görmez, tersine tümel olarak geçerli ve ilkece herkes tarafından paylaşılabilir sayarız. O halde bilim için durum buysa, neden estetik beğeni için de böyle olmasın? Neden estetik beğeni de biliminkine benzer şekilde tümel bakışaçılarını yansıtamasın? Bu karşı-argumanın bilim hakkındaki önvarsayımlarına günümüzün radikal bilim felsefecilerinin ve bilgi sosyologlarının yönelteceği itirazları bir yana bırakırsak, Shusterman'a göre, bu argumanda bilimsel bilgi ile estetik beğeni yargısı arasında kurulan analojinin Kant'ı kurtarmak için işgörmeyeceği açıktır; çünkü bilimsel ya da matematiksel geçerliliğin tersine, estetik beğeni yargısının geçerliliğinin nesnelerin veya kavramların doğasına dayanmadığı, fakat öznelerin hoşlanmasına bağımlı olduğu konusunda en ısrarcı olmuş filozof bizzat Kant'ın kendisidir.[434] Bu sebepten dolayı yukarıdaki karşı-arguman işe yaramaz. Eğer Kant'ın yaptığı gibi, güzel'in değerini toplumsal kimliklerinden soyutlanmış öznelerin hoşlanma duygularında arayacak olursak, hem beğeninin toplumsal doğa-

433 bkz. Gadamer H.G., *Truth and Method*, s. 33.

434 bkz. Shusterman, R., *a.g.e.*, s. 225-6.

sını görmezden gelmiş hem de beğeni yargılarının geçerlik iddialarını belirlenimsiz zeminlere terketmiş oluruz. Ve bu koşullarda, beğeni, elitist ve egemen ideolojinin, topluma dikte ettiği değerlerin göreli karakterini evrensellik maskesi arkasına saklamasının eşi bulunmayacak kadar kıymetli bir aracı haline gelir; ideolojik hegemoninin değerlerini, sanki onlar şeylere yüklenebilecek biricik değerlermiş gibi içselleştirmemizi sağlama görevinin boyunduruğuna koşulur. Bu perspektiv içerisindedir ki, Kantçı beğeninin görmezden gelinen tikel bir toplum tipine göreli ideolojik işlevi görünmeye ve onun tümel geçerlik iddiasının dayandığı belirlenimsiz zeminler belirlenim kazanmaya başlar.

ii. Gayrışahsî Şahsîlik

Terry Eagleton, bu doğrultuda, Kant'ta 'öznel tümellik'le donatılmış beğeni yargıları alanının aslen bizzat ideoloji denen şeyi oluşturan önermeler alanıyla örtüştüğüne dikkat çekmiştir. 'Bu güzeldir' tipinde bir yargı, öznel duygunun bildirimi olmakla birlikte, gramatik biçiminden dolayı evrensel olarak herkesin onayını talebeden bir kesinlik ifade eder. Aslında Kant'ın kendisi de, bu tip bir yargının şeyin kendisinin bir özelliğini değil, benim kendimdeki bir duyguyu bildirdiğini söylediğinde, onda aldatıcı ve ikiyüzlü bir yön bulunduğunu kabul ve itiraf eder. 'Bu güzeldir' yargı cümlesinde, şeye değil, duyguya ilişkin bir belirlenim adeta şeyin kendisine ilişkin bir yüklemmiş gibi görünür. Eagleton'a göre, dünyanın betimleri olan gönderimli (*referential*) ifadelerin biçimine sahip oldukları, fakat aslında gizlenmiş duygusal bildirimler olmakla gönderimli ifadelerin gerçek anlamına sahip olmadıkları için, beğeni yargıları, yanılsatıcı önermelerdir; olgu ifade eder görünen duygu ifadeleridir; J.L. Austin'in yaptığı bir ayrıma göre söylenecek olursa, gözlemsel (*constative*) bildirim kılığına bürünmüş edimsel (*performative*) bildirimlerdir.[435] Bu doğrultuda, aslında öznedeki

---

435 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s.93. *How to do Things with Words* adlı eserinde, Austin, kişisel bildirimleri 'gözlemsel' (*constative*) ve 'edimsel' (*performative*) olarak ayırmıştır. Bu ayrıma göre, 'gözlemsel' bir önerme doğru veya yanlış olabilen bir önermedir, buna karşılık 'edimsel' bir önerme yalnızca başarılı veya başarısız olabilir. Gözlemsel önermeler olgu veya durumlara ilişkin betimlerdir; edimsel bildirimler ise, kişisel beklentilere, duygulara, arzulara ilişkin ifadelerdir. Örneğin 'Şu anda tezimi yazıyorum' önermesi eğer gerçekten ben tezimi yazıyorsam doğru, yazmıyorsam yanlış olacağı için, kendi hakkımda gözlemlenebilir bir betim verir. Fakat 'Bugün tez yazmaya ara vermeyeceğime söz veriyorum' gibi bir cümle, kendisini doğru ya da yanlış kılacak bir durumu veya bir olguyu betimlemez, ama yine de gramatik biçiminden ötürü adeta betimleyici bir bildirimmiş

bir duyguyu bildiren 'x, güzeldir' pseudo-önermesi, 'x'ten hoşlanıyorum-'un ötesindeki bir şeyi imlemez, sadece gramatik biçminden ötürü şahsî duygudan daha fazla bir şeyi imlermiş gibi görünür. Buna rağmen, Kant, 'x, güzeldir' cümlesini 'x'ten hoşlanıyorum' şeklinde okumayı yasaklar; çünkü bir beğeni yargısı olarak o, her türlü ilgiden / çıkardan bağımsızdır ve kişisel eğilimler ve arzularla ilişkisizdir. Kant, 'x, güzeldir' yargısında 'x'ten hoşlanıyorum'un içerilmediğinden o kadar emindir ki, bu, Eagleton'a göre, Kantçı estetiği neredeyse ideolojinin paradigması kılmaya yeter. 'Çünkü,' diye yazmaktadır Eagleton,

> ideolojik önermelerin özgül yönü, biraz abartmayla, aslında ideolojik önerme diye bir şeyin olmadığı iddiasıyla özetlenebilir. Kant'taki estetik yargılar gibi, ideolojik ifadeler de, konuşan ile dünya arasında yaşanan ilişkiyi dünyayı karakterize eder görünme edimi içerisinde karakterize etmek suretiyle, gönderimli bir biçim içerisinde özünde duygusal bir içeriği gizlerler.[436]

Eagleton'a göre, ideoloji, bir yanlış önermeler kümesi değildir. İdeolojik bir söylem, örneğin Asyalıların Avrupalılardan daha aşağı olduğu ya da İngiltere Kraliçesi'nin son derece zeki olduğu savları gibi pek çok yanlış önerme içerebilmekle birlikte, örneğin Avrupalıların Asyalılardan daha zengin olduğu ya da İngiltere Kraliçesinin işini ciddiyetle yaptığı ve kendisini çalışmasına adadığı savları gibi doğru olan önermeler de içerir. Doğru ya da yanlış bu tür savları ideolojik kılan şey, onların doğruluk ya da yanlışlıklarının *duygusal motivasyon*udur. Bu yüzden ideolojik önermeler, özgül olarak doğruluk ve yanlışlık kriterlerine göre ayırdedilemez ve ilk bakışta doğru ya da yanlış değerleri alabilecek gönderimli ifadelerin biçimine sahip görünmekle birlikte, duygusal bir kendine-gönderimlilik (*self-referentiality*) bildirdiklerinden doğru ya da yanlış değerleri alamazlar. Buna benzer bir şekilde, Kantçı 'x, güzeldir' önermesi doğruluk ve yanlışlık gibi kavramsal kategorileri safdışı bırakan duygusal bir çekirdeğe sahiptir. Bir şeyin güzel olduğunu söylediğimde, Kant'a göre, ben yargımın doğru olduğunu kavramsal olarak kanıtlayamayacağım gibi, sen de onun yanlış olduğunu bu şekilde kanıtlayamazsın. Fakat doğruluğunu kanıtlayamasam bile, ben yine de yargımın evrensel olarak istisnasız herkesin onayını zorunlu olarak talebettiğini öne sürebilirim; bu takdirde hem senin yargımı 'yanlış' diye niteleyebilme imkânını elinden almış olurum hem de sanki yargımın doğruluğu henüz yargıda bulunmadan önce sezgisel olarak

---

gibi görünür; tıpkı Kant'ın kişisel duygu ifadesi olmakla birlikte şeyin kendisine ilişkin kesin bir betim verme biçimine sahip beğeni yargısı gibi. bkz. Denkel, Arda, *Anlamın Kökenleri*, Metis Yayınları, İstanbul, Eylül 1984, s. 85 vd.

436 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 93-4.

kanıtlanmış gibi seni yargımla zorunlu bir duygu ortaklığına davet edebilirim. Bu tarzda estetik yargı da ideolojik sav da doğruluk ve yanlışlık kriterlerine vurulamayacak, ama yahninin tadı kadar kesin bir şekilde varoluşumuzun derinliklerine işleyen duy(g)usal motivasyonda temellenirler. Nasıl ki ideoloji temelde doğruluk ya da yanlışlık sorunu değil, isteme, lanetleme, korkma, saygı duyma, arzulama, aşağılama vbg. sorunu ise, aynı şekilde Kant'ın anladığı anlamda estetik de, yargıların doğruluğu ya da yanlışlığı değil, hoşlanma ve hoşlanmama sorunudur. Bir şeyin güzel olduğunu, kavramsal dolambaçlara sapmaksızın şu anda yediğim yahninin lezzetli olduğuyla aynı dolayımsız kesinlik içerisinde ileri sürebilirim, fakat tıpkı yahniden aldığım tat gibi o şeyden duyduğum öznel hoşlanmadan (beğeniden) başka hiçbir şey bildirmiş olmam. Kantçı 'x, güzeldir' estetik beğeni yargısının gerisinde tüm yasaklamalara ve aksine tüm argumanlara rağmen bir 'x'ten hoşlanıyorum' gizlenir; tıpkı 'İrlandalılar, İngilizler'den daha aşağıdır' ideolojik cümlesinin gerisinde, tüm ifade ihtiyatlılığına rağmen kolayca 'Kahrolsun İrlandalılar!'a dönüşebilecek bir duygu patlamasının gizlendiği gibi. Buna rağmen, ideoloji de Kantçı estetik de, sahte-gönderimli önermelerin salt kişisel duygu bildirimlerine dönüştürülmesini yasaklarlar. İdeoloji, toplumu duygusal kaprislerle, rastgele önyargılarla, keyfî dayatmalarla birarada tutamayacağını farkettiği ölçüde, örneğin 'İrlandalılar, İngilizlerden daha aşağıdır' cümlesinin 'Kahrolsun İrlandalılar!' veya 'İrlandalılar'dan nefret ediyorum' şeklinde kodlanmasını uygunsuz bulacaktır; çünkü kendisinin böyle salt keyfîliklerden oluştuğunu kabul etseydi, ideoloji, kendi kökünün kazınacağı koşulları kendi elleriyle hazırlamış olurdu. Kantçı estetik, bu açıdan genelde ideolojinin özelde liberal ideolojinin dört elle sarılacağı eşsiz bir model sunar. Kant da, bireyciliğin kol gezdiği ve güzel'in toplumsal olarak paylaşılabilir ortak bir değer olarak tanımlanamayacağı bir toplumda, 'x, güzeldir' yargısını 'x'ten hoşlanıyorum' şeklinde kodlamayı yasadışı kılar, çünkü tümel ve zorunlu bir bildirim formuna ihtiyaç duymasaydı, estetik, kendi kendini bozguna uğratan bir proje haline gelir ve tam da katlanılır ölçülere çekip maskelemek istediği bireyciliği tüm yıkıcı çıplaklığı içerisinde sergilemeye başlardı. Hem ideoloji hem de Kantçı estetik, kendine-gönderimli (*self-referential)* bir ifade türünü sanki nesneye gönderimliymiş gibi; duygu bildirimini sanki olgu bildirimiymiş gibi; ya da birinci-şahıs-bakışaçısını sanki üçüncü-şahıs-bakışaçısıymış gibi sahte bir şekilde kodlarlar; doğruluklarını tartışamayacağımız kesinlikler bildiren bir önerme tipi sunarlar. İşte hem

bir ideologla hem de bir Kantçı estetik yargıçla tartışmanın olumsuz anlamda zor olmasının sebeplerinden biri de budur.[437]

Salt bir duygu bildirimini ortak olarak paylaşılabilir bir kesinlik ifadesine dönüştüren Kantçı estetiko-retorik hamle, estetik açıdan hem yargı veren öznenin kendi eşsiz tikelliği içerisinde kalabilmesine, yani yargının 'salt öznel' olabilmesine hem de her nasılsa yargıveren öznenin tümel ve zorunlu bir bakışaçısına yükselebilmesine, yani yargının öncesiz-sonrasız bir kesinlik içerebilmesine mükemmel bir zemin hazırlar; fakat o, yalnızca bu etkiyi oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda ideolojik açıdan belli tutumların hem şahsî tercihle hem de her nasılsa gayrışahsî bir 'yazgı'yla ilişkili olabilmesine de meşruiyet kazandırır. Estetik bakış, daha önce de belirttiğimiz gibi, gayrışahsî bir şekilde şahsî bir bakıştır. 'İdeolojik bakış da,' diye yazmaktadır Eagleton,

> az çok buna benzer şekilde, hem bütünüyle benim bakışımdır hem de tamamen öznesiz bir hakikattir —hem kimi zaman onun uğruna savaşıp ölecek olan öznenin en derin yönlerinin kurucusudur hem de... bir tür tümel yasadır.... İdeoloji, bir yandan 'herkesin bildiği'dir, epriyip kirlenmiş özdeyişlerin tıkıştırıldığı bir paçavra torbasıdır; fakat bu üzerimize tam oturan, hazır biçilmiş yaftalardan ve klişelerden oluşan takım, özneyi, eşi olmayan tek bir kimliğin köklerine derinden bağlayıp, cinayete ya da şehitliğe sürükleyecek kadar da güç doludur.[438]

Kantçı estetik beğeni deneyimi, özü itibarıyla içeriksiz bir ilksel (*primordial*) uzlaşım deneyimidir; o, insanî özneler olarak bizlerin zihinlerimizin yapısal iskeleti gereği karşılıklı uyum istidadına sahip olduğumuzu hissettirir. Beğeninin antinomisinin uğraklarında cisimleşen bakışaçıları, bu bakımdan, soruna yanlış yerden bakmaktadır; çünkü biz, beğeni yetisine sahip olmakla, herhangi bir yargı vermeden ve dolayısıyla yargımız çerçevesinde herhangi bir belirlenimli dialoga ya da tartışmaya girmeden ve böylelikle de farklı yargılar arasında mümkün bir çatışma imkânının koşulları belirmeden önce, adeta kendimizi *zaten daima* saf bir uzlaşma içindeymiş gibi buluruz. Kantçı estetik, beğeni yargılarında üzerinde uzlaştığımız şeyi bilmesek bile, en azından ilksel olarak *uzlaştığımızı hissetmemizi* sağlayarak, görünüşte antinomik yargıları birer yanılsama düzeyine indirir. Yargılar arasındaki farklılık ve çatışma sadece yüzeydeki bir görünüştür, buna karşılık tüm belirlenimli kavramların ötesinde bilinemez Öz-

---

[437] karş. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 93. Hem ideolojide hem de Kantçı estetikte tartışma yasaklanmaz; tartışmaya izin vardır hiç şüphesiz; fakat yalnızca kendilerinin çizdiği sınırları ihlâl etmemek koşuluyla.

[438] Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 95.

ne'nin derin dokusunda faaliyet gösteren estetik düşünücü yargıgücü, ne kadar çatışkılı görünse de tüm yargılarımızın nihaî olarak kendiliğinden birleştiği ve birleşeceği muazzam, saf bir uzlaşma platformu inşa etmektedir. Bu platform, Eagleton'a göre, Kant'ın eserinde, 'estetik özneler-arasılık' alanını kuran, tam da varlıklarının derin yapısında birleşmiş öznelerin utopik topluluğunun taşıyıcısıdır ve *sensus communis* diye adlandırılır. *Sensus communis*, önyargılardan, kanılardan, dargörüşlü düşüncelerden, belirlenimli kısır kavrayışlardan oluşan *doksa*'nın (kişisel kanının)[439] veya *sensus privatus*'un (şahsî duy[g]unun)[440] karşıtıdır. *Doksa*'nın veya *sensus privatus*'un alanı, eğer bu terimi tanımış olsaydı, Kant'ın kolayca 'ideolojik-olan'la özdeşleştirebileceği bir alandır. Bu bakımdan *sensus communis*, yukarıda Kantçı estetik ile ideolojiyi paralel olarak okumayı öneren argumanları çürütür gibidir. Fakat acaba durum gerçekten böyle midir? *Sensus communis*, bir bakıma ideolojiden daha fazla bir şeydir, hatta onun

---

439 bkz. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 96-7.

440 bkz. Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, s.64. Burada şuna dikkat çekmek ilginç olur: *Sensus communis*, yani öznel yargıyı iletilebilir ve ortak olarak paylaşılabilir kılan koşul, bir *sensus privatus* 'a, şahsî bir duyuya, 'beğeni' diye çevirdiğimiz '*gusto*'ya veya '*taste*'e yahut da '*Geschmack*'a dayanır. Bu terimler, sonradan geliştirilen 'beğeni' anlamından önce, aslen 'tad alma'yı, 'damak tadı'nı imlerler. Arendt'in dikkat çektiği gibi, beş duyumuzdan üçü, görme, işitme ve dokunma, dış dünyanın nesneleriyle doğrudan ve adeta nesnel olarak ilişkilidirler ve dolayısıyla onlar aracılığıyla nesneler kolaylıkla iletilebilir, başkalarıyla paylaşılabilirdirler. Fakat diğer iki duyu, koklama ve tad alma, tamamen şahsî ve iletilemez iç duyulardır; tattığım ve kokladığım şeyi bir başkasına sözcükler aracılığıyla tamuygun olarak ifade edemem. Dahası ilk üç duyu, Kant'ın hayalgücü diye adlandırdığı, mevcut olmayan bir şeyi mevcut kılma, yeniden-sunma (*re-presentation*) yeterliğinde oldukları halde, tad alma ve koklama bu yetiye (hayalgücüne) sahip değildir. Gördüğüm bir manzarayı, dinlediğim bir melodiyi, dokunduğum bir ipek kumaşı hayalgücüm sayesinde hafızama yeniden çağırıp hatırlayabildiğim halde, kokladığım bir parfüm ya da tattığım bir yemek için aynı şeyi kolaylıkla yapamam. Gördüğüm, işittiğim ve dokunduğum şeye ilişkin yargım bütünüyle seçik bir şekilde iletilebilirken, tattığım ve kokladığım şeye ilişkin yargım, tamamen bana aittir ve daha ziyade ezici bir şekilde kendi şahsî mizac durumumla ilgili 'hoş-olan'ın alanına düşer. O halde soru şudur: Gracian'da '*gusto*', Hume'da '*taste*', Kant'ta ise '*Geschmack*' diye adlandırılan ve tüm duyular arasında belki de en şahsî duyu olan bu *sensus privatus*, nasıl oluyor da zihinsel yargılama yetisinin ve dolayısıyla da *sensus communis*'in temeli düzeyine yükselmiş hale gelebiliyor? *Sensus communis*, bu *sensus privatus*'tan nasıl çıkarsanıyor? Bu soruyu yanıtlamak pek kolay olmasa da, sözkonusu yetiyle amaçlananın öznenin en öznel yönlerini evrensel ve zorunlu bir nesnellik mertebesine yükseltmek olduğu akılda tutulursa, belki bir ipucu yakalanabilir gibi görünüyor.

karşıtıdır; fakat yalnızca herhangi bir mümkün belirlenimli ideolojiden daha fazla bir şey olması anlamında. Bu anlamda bir başka bakımdan *sensus communis*, şu ya da bu ideolojinin değil, fakat hemen her ideolojinin ayrım gözetilmeksizin içerisinde yerleşip ikamet edebileceği saf zihinsel çerçeveyi kurar; o, ideolojilerin ideolojisidir. *Sensus communis*'in atmosferi, tek tek tüm ideolojilerin, 'içerisinde tüm ineklerin simsiyah göründüğü gece' gibi görüneceği bir ayrımsızlık veya bir soyut özdeşlik atmosferidir. Kant-'ın tasarladığı türden bir toplumda, bireysel tercihler kuşkusuz varolacaktır ve elbette ki, belki bireysel tercihleri öncelikli ve ayrıcalıklı kılan ve evrensellik maskesi ardına gizlemeye çalışan ideolojiler de (bizzat liberal burjuva ideolojisi gibi) varolacaktır; ve yine hiç şüphe yok ki gerek tercihler gerek ideolojiler arasında görünüşte belli çatışmalar, belli ihtilaflar varolabilir; fakat tüm bunlar adeta dünyayı ve birbirimizi daha net görmeye ayarlanmış *sensus communis*'in buzlu gözlük camlarının gerisinden mükemmel bir uyumu sergiler görünecektir. Kendi şahsî 'ben'imi paranteze alarak düşüncelerimi *sensus communis*'e göre yönlendirir ve *sensus communis* aracılığıyla başkalarıyla iletişim kurarsam, gerçi kendimi belli bir ideolojinin dar bakışaçısından kurtarmış olurum belki ama, öbür yandan her ideolojiye eşit ölçüde katılabileceğimi, her ideolojide ortak olarak paylaştığımız derin ve temelli bir zemin bulabileceğimi de tuhaf bir şekilde duygusal olarak deneyimlemiş olurum. O halde, *sensus communis*, bu Kantçı anlamında tüm ayrımsızlaştırıcı, belirlenimsizleştirici, soyut olarak özdeşleyici yapısıyla, liberal burjuva ideolojisi ('ideolojisizlik' ya da 'ideolojilerin sonu' ideolojisi) için eşsiz bir imkân sunmaktadır, çünkü liberal burjuva ideolojisinin hâkim utopyası da tüm kültürlerin, tüm ideolojilerin, tüm bireysel tercihlerin özgür tikellikleri içerisinde uzlaşabilecekleri kozmopolit bir toplum yaratmaktır. Liberal burjuva ideolojisini üstesinden gelinemez bir şekilde alternativsiz ve son derece güçlü kılan, tam da bu şekilde, onun tüm diğer ideolojilere tavizsizce karşıt olmak yerine, onları belli bir esneklik içerisinde kuşatma iddiasıdır; tıpkı *sensus communis*-'in belirlenimli somut bir yargıya yolaçmaktan ziyade, iletilebilir tüm yargılar alanını kuşattığı gibi. Bu yüzden, tam da en aziz müttefiki olan liberal ideoloji gibi,

> *sensus communis* [de], arılaştırılmış, tümelleştirilmiş ve düşünücü kılınmış ideolojidir, ikinci kuvvete yükselmiş, salt bölücü tüm önyargıların veya göreneğe dayalı tüm reflekslerin ötesinde, akılsallığın kendisinin hayaletimsi şeklini andırırcasına idealize edilmiş ideolojidir. Burjuvazi, kendisini hakikî bir şekilde evrensel bir sınıf olarak kurmak için, bir avuç bölük pörçük maksimle işgörmekten daha fazlasını yapma ihtiyacı duyacaktır: burjuvazinin yönetici ide-

olojisi, hem akılsal-olanın tümel biçimini hem de duygusal olarak dolayımsız-olanın zorunlu içeriğini görünüşe çıkarmalıdır.[441]

Yine bu söylenenlerin ışığında belirtmeden geçmemek gerekir ki, Kantçı estetiğin kültürel özgürleştiriciliği, ancak liberal ideolojinin ekonomik ve politik özgürleştiriciliği kadardır. *Sensus communis* içerisinden yargı vermekle kendi ayırdedici kimliğini askıya almış ve dolayısıyla ilgiye / çıkara bağımlı her duy(g)usal güdülenimi bu dünyadaki cansız ve çelimsiz bedeninde bırakıp göğe yükselmiş olan, Kant'ın 'özgür' estetik beğeni yargıcı,

her şeyden önce, kendisi ile başkaları arasındaki somut ayrımları, tıpkı seviye eşitleyici, homojenleştirici meta gibi iptal eden, pazarın soyut, numaralanmış öznesinin tinselleştirilmiş bir uyarlamasıdır. Meta aktarımları konularında olduğu gibi, beğeni konularında da, tüm bireyler, ayrım gözetilmeksizin mübadele edilebilirler.[442]

'Deha'nın Sanatı ve Ete Kemiğe Bürünmüş 'Cin'ler

Liberalism denen ideolojinin bir yönü, yukarıda aktarmaya çalıştığımız gibi ekonomik, siyasî, dinsel, kültürel, etnik ve ahlâkî farklılıkların ortadan kalkacağı utopik bir eşitlikçi toplum projesini inceden inceye işlemekse, öbür yönü de hiç kuşkusuz ne kadar toplum-dışı bir şekilde tahripkâr olursa olsun bireyi (özellikle müteşebbis olanını) olabildiğince özgürlükçü bir şekilde teşvik etmek, somut varoluşu içerisinde kayırmak ve kollamaktır. Kantçı estetik de, aynı şekilde bu iki yönlülüğü mükemmelen yansıtır. Beğeni, içerisinde en eşitsiz bireylerin eşitleneceği, kendiliğinden uzlaşacağı bir topluluk idealini ve sayesinde hiç tanımadığımız, hatta varlıklarından bile haberdar olmadığımız en uzak kültürlere en mahrem duygularımızı hiç zorlanmaksızın iletebileceğimiz bir komunite duygusunu, *sensus communis*'i temellendirme iddiasını savunadursun; 'deha', o özgür yaratıcı birey, tüm toplum-dışı anarşist tahribediciliğiyle çıkagelir.

Kant'a göre, 'deha' şudur:

Deha (*Genius*), sanata kural veren yetenektir (veya doğal bahştır). Sanatçının doğuştan üretici bir yetisi olarak yetenek, bizzat, doğaya ait olduğu için, bunu şu biçimde ifade edebiliriz: *Deha*, kendisi aracılığıyla doğanın sanata kural verdiği doğuştan zihinsel kabiliyettir (*ingenium*).[443]

---

441 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 96-7.

442 Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 98.

443 Kant, I., *CJ*, s. 150; *TCJ*, s. 168. Kant, aynı bölümün ilerleyen satırlarında şöyle yazar:

Deha'nın ayırdedici yönleri, öğrenilebilir ve öğretilebilir olmayan kuralsız bir üreticilik, akıldışılık (*irrationality*) ve orijinalite, taklide dayanmayan ve bizzat kendinden hareket eden bir yenilikçilik (*innovation*), sanatsal mucidlik ve hatta uydurmacılık (*invention*), *ex nihilo* yaratıcılık, sınırlanmamış özgür hayalgücü sahipliği gibi, bir karaktere ait olduğu düşünüldüğünde onu *asosyal* ve *immoral* kılacak özelliklerdir. Tüm bunlar, az çok belli bir toplum-dışılığın ve bireysel keyfîliğin işaretleri olarak görülebileceği halde, Kant'ın 'deha'nın tanımına dahil ettiği 'doğa' ögesiyle birlikte belirlenimsiz bir öz-değer (*dignity*) işaretleri olarak görünmeye başlarlar. Daha önce Kant'ın estetik beğeniyle ilgili 'doğa' kavramının 'kültür'le ne kadar içli dışlı olduğu üzerinde durduğumuz için, deha'da içerilen bireysel irade keyfîliğine 'doğa' kavramı aracılığıyla ithal edilen bu öz-değerden hemen şüpheye düşebiliriz. Hele deha'nın münhasıran sanata, daha doğrusu 'güzel sanat'a özgü bir yetenek olduğunu ve 'güzel sanatın ancak dehanın bir ürünü olarak mümkün olduğu'nu[444] öğrendiğimizde, şüphelerimiz daha da artabilir; çünkü 'güzel sanat', 'doğa'dan ziyade 'kültür'e ait bir etkinlik olarak ve dolayısıyla deha da doğal olmaktan ziyade kültürel bir yetenek olarak görünür.

Güzel sanatın yaratıcısı olarak deha'nın kazanılmış olmaktan çok doğuştan bir yetenek olarak vurgulanması, temelde sanatçıyı bir *tabula rasa* epistemolojisi içerisine hapsetme ve belli bir geleneksel pratikle bağlarından tamamen soyutlama amacı taşır. Nasıl ki beğeni belirlenimli bir kavram olmaksızın 'güzel'i yargılama yetisiyse, deha da belirlenimli bir kavram olmaksızın 'güzel'i yaratma yetisidir. Beğeni de deha da kavramsız çalışırlar; bu, onlar arasındaki estetik suçortaklığının en temel işaretidir, fakat Kant, beğeniyi evrensel bir yargılama yetisi olarak konumlayıp, dehayı güzel sanatın tikel alanıyla sınırladığında, onlar arasında belli bir gerilimin hüküm sürdüğüne dikkat çeker. Beğeni, tüm insanî öznelerde ortak olan, yargısında tümel olarak başka herkesin onayını talebeden ve dolayısıyla yargısı etrafında tüm insanlığa yekvücut bir toplumsal varoluş çağrı-

---

... muhtemelen, bizim '*deha*' [İng. *Genius*, Alm. *Genie*] sözcüğümüz, bir insana doğumunda verilen özel koruyucu ve yol gösterici ruh olarak *Cin*'den [İng. *Genie*, Alm. *Genius*] türetilir... (*CJ*, s.151; *TCJ*, s.169. Köşeli parantezler bana ait.)

Bu, sanatçı deha ile işbitirici müteşebbis arasında kurmaya çalıştığımız paralellik açısından son derece ironik bir ipucudur. Genellikle, özgür yaratıcı sanatçının da başarılı müteşebbisin de başka kimsenin aklına gelmeyen 'cin gibi fikirler'e sahip oldukları söylenir. Bu, onların 'deha'larının göstergesidir. Fakat bu 'deha' denen şey, sakın Descartes'ınki gibi 'kötü bir cin'in bahşı olmasın.

444 Kant, I., *CJ*, s. 150; *TCJ*, s. 168.

sında bulunan bir yeti olduğu halde, deha, güzel sanatla sınırlı tüm ayrıcalıklı yaratıcılığı ve eşsizliği içerisinde adeta toplum-dışı bir yaratık gibi durur. Bu açıdan, Kant estetiğinde deha, beğeni kavramlaştırmasıyla kurulmaya çalışılan toplumsal *konsensus*'un kırılıp paramparça olduğu noktadır. Tüm soyutlanmışlığı içerisinde yine de insanlar arasındaki ortak bir iletişim imkânına, ortak alışkanlıklara ve birliktelik duygusunu kuvvetlendiren ortak bir hayata gönderimleriyle belli bir geleneksel tortuyu muhafaza eden beğeni yargısı ile bizzat kendisi öncesiz bir 'sıfır noktası'nı temsil eden dehanın sanat eseri arasında daha en baştan kapatılamaz bir boşluk var gibidir. Burada şu deyiş aydınlatıcıdır ki, dehanın eseri beğeni için daima çok erken ortaya çıkar, buna karşılık beğeni dehanın eserini yargılamada daima çok geç kalır. Kavramsız çalışmaları içerisinde, beğeni belirlenimsiz de olsa bir kavram peşindeyken, deha her seferinde beğeninin düşünümsel arayışını bozguna uğratan ve tüm kavramsallığa düşman olan tahripkârlığıyla boygösterir. Beğeni, daha öte ve daha fazla bir şeye, belli bir Kantçı beğeni 'gelenek'ine ulaşmak için kavramsızlıktan, *tabula rasa*'dan hareket eder, oysa deha tam da *tabula rasa* anını mutlaklaştırır. Buna göre, beğeni modern, deha ise postmodern'dir demek mümkündür. Bu gerilim, Kant için beğeni ile deha arasındaki karşılıklı bağıntıyı önemli bir sorun haline getirir.

Kant'ın baskın eğilimi, beğeni ile deha arasındaki gerilimin suyüzüne çıktığı açık çatışma durumlarında dehanın beğeni karşısında baskılandırılması ve geriletilmesi yönündedir. Kant, 'güzel sanat konularında dehanın mevcudiyetinin mi beğeninin mevcudiyetinin mi daha önemli olduğunu sormanın, güzel sanatın hayalgücüne mi yargıgücüne mi daha bağımlı olduğunu sormakla eşdeğer olduğu'nu söyleyip, bu iki yetiden hangisinin 'sanatı güzel sanat olarak yargılamada aramak durumunda olduğumuz... *sine qua non* koşul'u[445] verdiğini belirlemeye çalışır. Kant, dehanın (hayalgücünün) sanat eserlerinin üretimi için zorunlu olduğuna ve deha (hayalgücü) olmaksızın beğeninin (yargıgücünün) yargılayacağı hiçbir şeyin mevcut olamayacağına hatırı sayılır bir vurgu koymuş olmakla birlikte, yine de güzel sanat konularında beğeninin (yargıgücünün) deha (hayalgücü) karşısında öncelikli olması ve dehayı (hayalgücünü) belirlemesi gerektiğine inanır. Bunun sebebi basittir: Deha, yalnızca sanat eserlerinin üretimi için gereklidir; oysa sanat eserlerini yargılamak, onların güzel olup olmadıklarına karar vermek için beğeniden başka hiçbir şeye gerek yoktur:

---

445 Kant, I., *CJ*, s. 163; *TCJ*, s. 182.

> Kendi sıfatıyla güzel nesneleri yargılamak için *beğeni* gereklidir; fakat güzel sanat, yani bu tür nesnelerin üretimi için *deha* gereklidir.[446]

Hannah Arendt'e göre bu şunu demeye gelir ki, deha denen üretici hayalgücü yetisinden yoksun olsalar bile bütün insanlar güzel hakkında yargı verebilir, fakat deha sahibi olma mertebesine erişmiş ender insanlar için yargıgücü sahipliği bir önkoşul oluşturur ve onlar beğeni yetisinden yoksun olamazlar. Beğeni sahibi, deha ve orijinalite yetisi olarak üretici hayalgücüne zorunlulukla sahip olmak durumunda olmadığı halde, deha sahibi zorunlu olarak beğeni sahibi de olmak durumundadır. Hayalgücü baştan sona anlamsızlığa gömülmeyecekse yargıgücünün rehberliğine ihtiyaç duyacaktır. O halde hem beğeni sahibinin hem de deha sahibinin ortak olarak sahip oldukları yeti yargılama yetisidir.[447] Bu anlamda, beğeni, Kant'a göre deha-'yı belirler ve deha'dan önce gelir. Kant şöyle yazar:

> Yalnızca yargıgücü bakımındandır ki bir sanat *güzel* sanat olarak adlandırılmayı hakeder.... Güzellik için, idelerin çokluğu ve orijinalitesinden çok, özgürlüğü içerisindeki hayalgücünün anlamayetisinin yasaya uygunluğuyla uyumu zorunludur. Çünkü hayalgücünün tüm zenginliği yasasız özgürlük içerisinde anlamsız-olan'dan (*nonsense*) başka bir şey üretemez; öte yandansa, hayalgücünün, kendisi sayesinde anlamayetisine ayarlandığı yeti yargıgücüdür.
>
> Beğeni, genelde yargıgücü gibi, dehanın disiplinidir (veya terbiyesidir); beğeni, dehanın kanatlarını kırpar, dehayı kültürlü ve incelikli hale getirir; fakat aynı zamanda eğer amaçlı kalacaksa dehanın kendisini nereye ve ne kadar genişletebileceğine rehberlik eder. Ve [dehanın] düşüncelerinin çokluğuna açıklık ve düzen temin ederken, ideleri sürekli ve aynı zamanda tümel olarak başkalarının onayına yatkın ve başkaları tarafından takibedilebilir ve durmadan ilerleyen bir kültüre müsait kılar. O halde, eğer bir üründe bu iki özelliğin çatışması durumunda bir şeyin kurban edilmesi gerekiyorsa, bu daha ziyade deha yönünde olmalıdır; ve güzel sanat konularında kararını kendine özgü ilkelerden hareketle veren yargıgücü, anlamayetisine önyargıya dayalı herhangi bir şey [sokmayı] uygun bulmaktansa, hayalgücünün özgürlüğünü ve zenginliğini kurban edecektir.[448]

Bu şekilde, Kant, güzel sanatla ilgili sorunlarda, her ne kadar güzel sanatın yaratıcısı deha, yani üretici hayalgücü olsa da, dehayı veya hayalgücünü beğeniye veya yargıgücüne tâbi kılar. Deha güzel sanat için zorunlu bir önkoşul olsa da, henüz tek ve yeterli bir koşul değildir. Yukarıdaki pasajın sonunda Kant, 'güzel sanat için... *hayalgücü*'nün, *anlamayetisi*'nin, *tin*'in ve *beğeni*'nin gerekli olduğu'nu söyleyip, buraya düştüğü bir dipnotta 'ilk üç

---

446 Kant, I., *CJ*, s. 153; *TCJ*, s. 172.

447 bkz. Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, s. 62-3.

448 Kant, I., *CJ*, s. 164; *TCJ*, s. 183. Son köşeli parantez bana ait.

yetinin... dördüncüsü aracılığıyla birliğe sokulduğu'nu[449] iddia ettiğinde, bunu açıkça dile getirir. Buna göre, *hayalgücü* veya *deha*, sanatın *güzel* olarak belirlenmesinde, *yargıgücü* veya *beğeni* tarafından *anlamayetisi* ve *tin* ile bir uyuma ve birliğe sokulması gereken *yalnızca tek bir* ögedir.

Kant'ta beğeni ve deha dialektiği her ne kadar beğeninin otoriter yargısı temelinde bir çözüme kavuşturulmak istenmiş olsa bile, yine de bizzat Kant tarafından formule edildiği şekliyle özgür yaratıcı öznelliğin bir ifadesi olarak deha'nın güzel sanat üzerinde mutlak bir hak talebinde bulunmasının kaçınılmaz hale geldiği aşikârdır. Dehanın beğeni tarafından kontrol edilmesi gerektiğini öneren Kantçı argumanda öznenin iddia edilen özgürlüğüne yönelik bir saldırı ve kapanmaz bir yara izi vardır. Bu, Kant-sonrası felsefede dehanın gitgide daha öne çıkmasına ve beğeninin gitgide değerden düşmesine neden olacaktır. Çünkü nasıl olur da özne için en yüksek değer olan özgürlük, beğeninin belli alışkanlıkları ve istikrar yönelimleri tarafından kısıtlanabilir ki?

Gadamer'in belirttiği gibi, Kant-sonrası estetik düşüncede Kant'taki doğa vurgusunun kültüre ve dolayısıyla sanata taşınması ile birlikte, estetik sanat bakışaçısından Kantçı deha ve beğeni hiyerarşisi temelden değişikliğe uğrayacak ve Kant'takinin tersine deha, beğeniyi de kuşatan daha kapsamlı bir ide olarak öne çıkıp, güzel sanatta tek söz sahibi olduğunu ilan edecektir.[450] Kant'ın bu sürecin bütününden sorumlu olduğunu iddia edemeyiz, fakat en azından onun bu sürecin başlatıcısı olduğunu da inkâr etmemeliyiz. Nitekim Gadamer'e göre, değerlerin bu tersyüz edilmesi için bizzat Kant'ın kendisinde bile bir haklıçıkarım bulunmaktadır. Aslında her ikisi de kavramsız, yani belirlenimli bir amaç olmaksızın çalıştıkları için, beğeninin dehayı devamlı kontrol altında tutmasını beklemek bir kesinsizliği barındırır. Bu kesinsizlik içerisinde yalnızca beğeninin dehayı değil, fakat dehanın da beğeniyi belirleyeceği önemli bir boşluk açılır. Her şeyden önce, Kant'a göre, beğeni yetisinin sanatı dehanın yaratımı olarak yargılaması özsel bir önem taşır. Beğeni bir sanat eserini yargılarken, yargısında dikkate almak zorunda olduğu şeylerden biri, eserin dehanın ürünü olup olmadığıdır. Peki ama bizzat kendisinde dehanın karakteristiklerini barındırmak zorunda olmayan bir beğeni buna nasıl karar verecektir? Bu, kuşkusuz yaratmada olmasa bile, en azından anlamada deha ögesini içeren bir beğeni tarafından yapılabilir. Kant, sanat güzelliğinden söz ederken, böyle bir nesnenin yargılanmasında o nesnenin imkânı olan dehaya gönderim yapmanın zo-

---

[449] Kant, I., *CJ*, s. 164 ve dipnot 46; *TCJ*, s. 183 ve dipnot 1.

[450] Gadamer, H.G., *Truth and Method*, s. 51.

runlu olduğunu[451] ve deha ve hayalgücünün özgürlüğü olmaksızın yalnızca güzel sanatın değil, fakat onu yargılayacak doğru *(correct)*, bağımsız bir beğeninin de mümkün olamayacağını[452] vurgular. Beğeninin dehaya önceliği konusunda ne kadar ısrarla durmuş olsa da, Gadamer'e göre, Kant, bu yukarıdaki noktalarda, en önemli nesnesi, yani sanat üzerinde uygulandığında beğeni bakışaçısından kaçınılmaz olarak deha bakışaçısına doğru kayar. Gadamer'in deyişiyle,

> [y]aratımdaki dehaya anlamadaki deha tekabül eder.[453]

Kuşkusuz, Kant bunu bu şekilde açık açık ifade etmez, fakat bu, sonradan üzerinde muazzam bir deha kültünün inşa edileceği Kantçı temeldir.

Kant-sonrası Alman filozoflar, özellikle de Schiller, Fichte, Schelling ve Hegel, estetiğin nihaî olarak ancak sanat felsefesi biçimi içerisinde mümkün olduğunu ileri sürüp, bunu 'güzel sanat dehanın sanatıdır' şeklindeki Kantçı düsturla harmanladıklarında, Kant'ın başlatıcısı olduğu süreci, dehayı modern sanat için evrensel estetik bir ilke konumuna yükselterek geliştirdiler. Bu sürecin daha da ileri bir evresi, Kantçı dehanın yaratıcı pratiğini kendi 'ben'i *(self)* üzerinde uygulamaya koyacak olan 'üst-insan'ıyla *(übermensch)* Nietzsche tarafından temsil edilecekti. Sanat ve sanatın doğasına atfedilen özgür yaratıcılık estetik bakışaçısında öne çıktıkça, Kant'ta biçimsel olarak da olsa hâlâ bir komunite duygusunu sağlama iddiası taşıyan beğeni bakışaçısı gitgide sanat eseri karşısında ikincil plana itildi. Çünkü beğeninin özüne ait olan toplumsal ve kültürel *konsensus* duygusu, dehanın sanat eseriyle kıyaslandığında eşitleyici, tesviye edici, hizaya sokucu ve dolayısıyla sınırlayıcı bir işleve sahip olarak görülmeye başlandı. Modern sanat öğretilebilir ve öğrenilebilir olmayan ifade edilemez derinliklere sahip dehanın *transcendental* öznelliğinin sanatı olarak algılanırken, beğeni alışılmadık ve ucube gibi görünen şeylerden kaçan, yalnızca şeylerin yüzeyiyle ilgilenen ve bir sanat eserinde orijinal ve özgür yaratımın ürünü olan şeye hiç temas bile etmeyen aldatıcı ve yetersiz bir yeti olarak görüldü. Artık deha kanatlarını açtığında, beğeninin asla erişemeyeceği yüksekliklere doğru uçacaktı.

Bir başka bakımdan, Kantçı beğeni, zaten dehanın orijinalitesini alımlamaya ve takdir etmeye ta en baştan hazır bir donanıma sahiptir. Yargısında herhangi bir kavrama, amaca bağımlı olmaksızın özgürce karar veren beğeni,

---

451 bkz. Kant, I., *CJ*, s. 154; *TCJ*, s. 172.

452 bkz. Kant, I., *CJ*, s. 201; *TCJ*, s. 226.

453 Gadamer, H.G., *Truth and Method*, s. 52.

kendisine dehanın ürünü olarak sunulan şeyi kolayca benimseyebilir. Üstelik beğeni, bunu herhangi bir akılsal, kavramsal argumana başvurmaksızın ve kendi özgür kararından daha öte mâkul bir sebep göstermeksizin yapar; tıpkı dehanın, kendi yaratımında bizzat yaratımın kendisinden daha öte bir haklıçıkarıma başvurmaması gibi. Böylelikle, beğeni ve deha, özgür, kendine-yeterli modern öznelerin sanat pratiğini hem alımlamaları hem de yaratmaları bakımından birbirlerini bütünlerler. Bu bütünlük içerisinde, beğeninin işlevi, hakikî bir komunite duygusunu temellendirmekten ziyade, aslında çok daha önceden kültürel hegemoniyi tahripkâr bir şekilde ele geçirmiş olan dehanın aşırılıklarını törpüleyen, yumuşatan ve genelde dehanın tahripkârlığını mistifiye edip içselleştirmemize yardımcı olan bir tür ideolojik maskeleme gibi görünür. Eğer Kant'ın bir anlamda tüm toplumsal varoluşun temeline yerleştirdiği beğeni varolmasaydı, kendine-özgü toplum-dışı karakteristikleri içerisinde dehanın dehalığını onaylayacak başka hiçbir meşru, yetkili karar merci'i bulunamayacaktı. En temel alışkanlığın alışkanlıklara düşmanlık beslemek olduğu, hâkim akılsallığın aklı kritik edip sınırlandırmak olarak kavrandığı, en hegemonik toplumsal varoluş biçiminin bireylerin toplum-dışı başınabuyrukluklarını teşvik ettiği bir toplumda ancak, Kantçı beğeni ve deha dialektiği en saf kılığı içerisinde yürürlüktedir. Bu toplum, hiç kuşku yok ki bugün içerisinde yaşadığımız toplumdur.

Kantçı deha, ekonomik pratiği içerisindeki burjuva müteşebbis bireyinin sanat pratiğine yansıtılmış ve tinselleştirilip yüceltilmiş bir uyarlanışıdır. Dehanın özgürlüğü, biricikliği, akıldışılığı, orijinalitesi, kural-tanımazlığı, işitilmedik 'estetik ideler' yaratma becerisi, yenilikçiliği ve bunun gibi karakteristikleri, müteşebbisin sınırlanmamışlığı, geleneksel üretim tarzlarına düşmanlığı, piyasa içindeki saldırganlığı, akla hayale gelmedik yeni 'ihtiyaçlar' ve 'ürünler' icadetme kabiliyeti ve bunun gibi karakteristikleriyle kolkola gider. Eğer bu doğruysa, *deha bir taklitçidir*, hem de kendisini bütünüyle ayrı tutmak istediği dışsal bir pratiğin taklitçisi. Deha, kendi özdeğerini sınayacağı geleneksel bir pratiğin, sanat pratiğinin içsel kurallarından, amaçlarından bütünüyle kopmuş, kendi bireyselliğinin mutlak değerini vurgulamak adına bizzat sanat pratiğinin kendisine dışsal yollara sapmış bir figür haline gelmiştir. Müteşebbis birey Kantçı dehanın ekonomik prototipiyse, Kantçı deha da ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren pıtrak gibi biten, yirminci yüzyıl sanatına damgasını vuran ve günümüzde içerisine düştükleri krizden 'postmodernism' yaftasıyla sıyrılmaya çalışan *avant-garde* sanatçıların prototipidir. Müteşebbis ile avant-gardist arasındaki ittifak, en iyi, Adorno'nun sözünü ettiği, sermayedar ile 'deha'

sahibi sanatçının işbirliği içerisine girdiği o 'kültür endüstrisi' denen şeyde gözlemlenebilir.

Kantçı deha, müteşebbisler ve avant-gardistler arasındaki ittifakı estetik açıdan kabuledilebilir bir şekilde meşrulaştıran dolayımlayıcı bir kavramdır. Bu bakımdan hem *modernler olarak avant-garde*'ların hem de *postmodernler olarak avant-garde*'ların, örneğin Habermas ile Lyotard arasındaki tartışmada, Kant estetiğinin güzel ve yüce dialektiğine, beğeni ve deha dialektiğine geri dönerek meşrulaştırılması şaşırtıcı değildir.[454] Kantçı estetik, güzel'in ve beğeni'nin estetiği olduğu kadar, Kantçı sanat da yüce'nin ve deha'nın sanatıdır ve bugün bunları tüm gerilimleri, çelişkileri ve açmazları, karşıtlıkları içerisinde ister modern ister postmodern olsun *avant-gardism*'in estetiğinde ve sanatında sürdürüldüğü şekliyle ayırdetmek, 'sanatın krizi' denen şeyi anlamak için başvurabileceğimiz en akla uygun ve en etkili yoldur.

Kant, Descartes'tan devralınan özne bakışaçısından ve estetiği içerisinde harmanlanan bir dizi öznellik modelinden (Baumgarten, Boileau, Dubos, Shaftesbury, Hutcheson, Hume) hareketle sanatın özerk bir şekilde ihya edilişi gibi görünen noktada durduğu kadar, bugün daha açık bir şekilde görebildiğimiz sanatın krizine, hatta ölümüne yol açmaktan sorumlu görünen bir konumu da işgal etmektedir. Kant'ı, sanatın hem canlanışı hem de krizi olarak algılanan avant-gardism ile bir kader birliği içerisinde bağıntılayıp okumamız için tek başına bu olgu bile yeter. Kant estetiği ile avant-gardism arasında hiçbir dolambaca sapmaksızın kurabileceğimiz dolayımsız bağlar mevcuttur. Bu dolayımsızlık açısından şimdilik sadece şunu söylememiz yeterli olur: Bugünün hâkim sanatı (modern ya da postmodern olsun) avant-gardist sanattır ve avant-gardist sanat tam da Kantçı sanattır.

Böylelikle Descartes'tan bu yana öznelliğin hep daha yükseklere tırmanan seyri içerisinde ulaştığı Kantçı teorik zirveden, öznenin gitgide bir düşüşün, bir çöküşün işaretlerini vermeye başladığı avant-gardist pratiği değerlendirmeye geçiş için yeterli donanıma sahip, uygun ve müstahkem bir konumda bulunuyoruz.

---

454 bkz. "Giriş",.

ALTINCI BÖLÜM

Avant-Gardism'den Postmodernism'e

Tarihsel ve Toplumsal Bağlam Perspektivi İçerisinde Avant-Gardism

Kantçı 'deha', ait olduğu geleneksel pratiğin içsel kurallarına ve sınırlarına başkaldıran yenilikçiliğiyle, akıldışı ve orijinal olana duyduğu özlemle, geleneksel olana beslediği gizli ya da açık düşmanlıkla, bireysel *self*'i yücelten yaratıcı egotismiyle, zamanımızın sanatına damgasını vuran avant-garde sanatçının ilk işaretlerini zaten vermişti —kuşkusuz kritik felsefenin teorik bakışı içerisinde soyut bir şekilde formule edilmiş olarak. Kant'ın gelecek yönelimli modern bakışı içerisinde teorik ifadesini bulan bu 'deha' projesi, ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren sanatçılar arasında yaygın bir kabul gördü ve somut bir gerçekleşme zemini buldu.

Avant-gardist sanat hareketleri üzerine kapsamlı ve etkili iki eser kaleme almış olan iki düşünür, Peter Bürger[455] ve Andreas Huyssen,[456] sırasıyla, avant-gardismin, çelişik bir şekilde, karşı çıktığı ve aşmaya çalıştığı modernismin, yani burjuva estetik değerlerinin ve sanatının olumlanmasıyla sonuçlandığını;[457] ve özgül olarak 1960'lı yılların başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde zikredilmeye başlayan 'postmodernism' teriminin, bilerek ya da bilmeyerek, erken Avrupa avant-gardisminin yönelim-

---

455 Bürger, Peter, *Theory of Avant-Garde*, Manchester University Press, Manchester / University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 1984.

456 Huyssen, Andreas, *After the Great Divide*, MacMillan, London / Indiana University Press, Bloomington, 1986.

457 Bürger, P., "The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde", *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (ed.), Harvester&Wheatsheaf, 1993, s. 237-243.

lerini ve özelliklerini îma eden tarzlarda kullanıldığını[458] ileri sürdüler. Bu iki sav, tarihsel süreklilik açısından modern felsefenin estetik söyleminden avant-gardisme ve avant-gardismden de postmodernisme uzanan çizgide birbirini tamamlamakla —ve dolayısıyla bu çalışmanın iddialarını doğrular bir şekilde araştırmamızın hedefleriyle örtüşmekle— birlikte, felsefî bir bakışaçısından işlenip değerlendirilmek durumundadırlar. Böyle bir değerlendirme, avant-gardismi, burjuva estetisismi ile veya başka bir deyişle ilk kez Kant tarafından tüm yönleriyle teorize edilen estetik modernism ile bugün postmodernism olarak adlandırılan şey arasındaki temel dolayım olarak konumlamak durumunda olacaktır. Bu yüzden aşağıdaki metin boyunca, avant-garde sanatı merkez olarak alıp, onun özniteliklerini belirlemeyi, avant-gardismin avant-garde-öncesi ile bağıntılarına, yani önceki bölümlerde aktarmaya çalıştığımız estetik söylemin tarihine nasıl eklemlendiğine bakmayı ve avant-garde-sonrası ile ilişkilerine, yani postmodernism diye adlandırılan sanat hareketine hangi bakımlardan önayak olduğuna kısaca temas etmeyi deneyeceğiz. Terimin etimolojik tarihçesine gözatmak uygun bir başlangıç olacaktır.

'Avant-garde' teriminin kökeninin askerî vokabulere ait olduğu iyi bilinir. Bu terim, savaş meydanına öncü olarak giren birlikler için kullanılırdı ve geriden gelen birliklere güvenli yollar açmak, yeni cepheler oluşturmak, düşman tuzaklarını temizlemek ve bu amaçlar için ölümü göze almak, hatta gerekirse ölmek, yani kendi bireysel varlığını cephe gerisindeki yığınlar için feda etmek, askerî avant-garde'ın tanımlayıcı eylemleriydi. Terimin orijinal içerikleri, sanat alanında mecazî anlamda da olsa büyük ölçüde muhafaza edilmiştir. Anahatlarıyla, geleneğin sanatına karşı yürütülen büyük modern mücadelede ön saflarda çarpışmak, sanatta yenilikler meydana getirmek, yeni estetik ideler yaratmak, geleceğin sanatçılarına geleneğin tüm yükünden kurtarılmış yeni bir sanatın ve estetiğin yolunu açmak, geleneksel kurumlaşmış sanatın yüksek zirvelerine tırmanabilme imkânından mahrum bırakılmış kitleleri kendilerini yurtlarında hissedecekleri yeni eserlerle tanıştırmak; ve bu uğurda, mecazî olarak, belki fiziksel varoluşunu değil ama, estetik varoluşunu veya sanatçı kimliğini tehlikeye atarak yaygın beğeninin onayıyla kendi idam hükmüne boyun eğmek; fakat bunu yaparken nihaî zaferin kendi lehine tecelli edeceğine yürekten sarsılmaz bir inanç beslemek, kendi zamanının değilse bile gelecek çağın ve kuşakların bu yeni sanatın veya sanat anlayışının damgasını taşıyacağının bi-

---

458 Huyssen, A., "The Search for Tradition: Avant-garde and Post-modernism in the 1970s", *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (ed.), Harvester&Wheatsheaf, 1993, s. 220-236.

linciyle hareket etmek; kısaca bugün değilse bile yarın sanat ile hayatın zorla koparılmış bağının yeniden kurulabileceği yönündeki devrimci düşünceye tutkuyla sarılmak —işte tüm bunlar estetik bir avant-garde olmak için yerine getirilmesi gereken görevlerdir.

Sadece sanat değil, fakat toplumsal hayatla ilgili iddialarından dolayı, estetik avant-garde'ın politik açılımlar kazanması ve belki de politik avant-garde'lar sınıfını oluşturan liberal burjuvazinin saflarına gönüllü müttefik olarak yazılması kaçınılmaz gibi görünmektedir. Bu bakımdan sanatsal avant-garde'ı her biri kendine özgü bir 'küçük üslûb', bir 'küçük teknik'[459] geliştiren dar bir sanatçılar çemberi olarak görmektense, Fransız Devrimi-'nden beri toplumsal hayatın bütününe nüfuz eden 'büyük avant-garde girişim'in yalnızca tek bir kolu olarak değerlendirmek daha doğru olur. Nitekim ilk mecazî kullanımında 'avant-garde'ın hem sanatsal hem de politik radikal hareketleri imleyecek şekilde dolaşıma sokulmuş olmasını yadırgamamalıyız.

Luc Ferry, bir kavramın ortaya çıkışına mutlak kesinliğe sahip bir tarih düşmenin mümkün olduğu ölçüde, 'avant-garde' teriminin ilk mecazî kullanımının Saint-Simon'un ilerlemeci tarih felsefesinin bilimselci (*scientistic*) ve positivist bağlamı içerisinde göründüğünü bildirir.[460] *Opinions littéaires, philosophiques et industrielles* (Paris, 1825, *Edebî, Felsefî ve Endustriyel Görüşler)* başlıklı eserde,[461] sanatçı ile bilgin (*scholar*) arasında bir dialoga yer verilir. Bu dialog boyunca sanatçı bilgine bir dizi yö-

---

459 karş. Lyotard, J.-F., "An Answer to the Question, What is the Postmodern?", *Postmodern Explained: Correspondences 1982-1985*, translation ed. by Julian Pefanis&Morgan Thomas, University of Minnesota Press, 1992, s.11 vd. Lyotard, burada modern sanattan avant-garde sanatı anladığını kastederek şöyle yazıyor: Diderot'nun adlandırdığı şekliyle 'küçük teknik'ini (*trivial technique*) sunulamaz bir şeyin mevcudiyetini sunmaya adamış sanatı modern olarak adlandıracağım.

460 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 196. Bu arada belirtmek gerekir ki, Ferry'nin metni dışında, genelde avant-gardismi ele alan eserlerin çoğu, en azından benim okuduklarım arasında özellikle yukarıda ayrıcalıklı olarak zikrettiğim iki eser, Bürger'in ve Huyssen'in eserleri kavramın tarihine ilişkin kaydadeğer bir serimleme yapmamaktadırlar. Bu, genelde avant-garde sanatın felsefî bir tema olmaktan ziyade 'teknik' bir tema olarak alındığının ve sözkonusu eserlerin felsefî metinlerden ziyade 'teknik' metinler olarak kaldıklarının bir işaretidir.

461 Bu metnin yazarı Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon olarak görünmekle birlikte, Ferry'nin bildirdiğine göre, eser aslında Olinde Rodrigues tarafından kaleme alınmış ve Saint-Simon ile Léon Halévy tarafından da ortak bir şekilde imzalanmıştır.

nerge deklare eder: Sanatçılar, 'kamusal refah sisteminin tesisi'ni hedefleyen 'büyük girişim' içerisinde '*avant-garde* olarak hizmet etmeli'dirler ve

> sanatçılar, *bu hayalgücü sahibi insanlar* yürüyüşü başlatacaklardır; onar insan türünün geleceğini ilan edecekler; geçmişten onun altın çağını alacaklar ve bununla gelecek kuşakları zenginleştireceklerdir.[462]

Yine bir başka yerde (*Lettres de Henri de Saint-Simon à messieurs les jurés*, 1820 / *Henri de Saint-Simon'un Muhalif Baylara Mektupları)*

> Yeni düşünceler bana gösterdi ki yürüyüşün düzeni şöyle olmalı: başta sanatçılar, sonra bilginler ve bilimadamları ve ancak bu iki sınıftan sonra sanayiciler.[463]

Bu ilk mecazî kullanımında bile, terim, yirminci yüzyıl avant-garde'ları, hatta onlar arasında Aydınlanma ideolojisinden en uzak görünenler üzerine damgasını basacak pek çok öge içermektedir: bilimselcilik, ilerlemecilik, utopyacılık, devrimcilik, humanism, sentimentalism, bireycilik vbg. Fakat bu Saint-Simoncu bu pasajlarda bana daha da önemli görünen şey, ta başlangıçta 'avant-garde' ile 'girişim'in (*enterprise)*, avant-garde sanatçılar ile sanayicilerin, yani her koldan burjuva müteşebbislerinin birarada telaffuz edilmiş olmasıdır. Bu, sanatsal avant-gardismin, belli bir ekonomik ve politik yapı olmaksızın ortaya çıkamayacağının veya başka bir deyişle avant-garde sanatçıların politik avant-garde'lar olarak devrimci yurttaşlarla ve ekonomik avant-garde'lar olarak burjuva müteşebbisleriyle, en azından, toplumun yeniden yapılandırılmasını öngören 'büyük girişim' projesi içerisinde zorunlu bir ittifaka girmek durumunda kalacaklarının birinci elden açık bir itirafı sayılmalıdır. Bu şunu demeye gelir ki, eğer 'toplumsal dünyanın ilerlemeci ekonomik ve idarî akılsallaştırılmasını ve ayrımlaştırılması'nı amaçlayan 'modern kapitalist-endustriyel ulus devletini varlığa getiren süreçler'i kapsayan bir dönem terimi olarak *modernlik* (*modernity*) olmasaydı; eğer 'bir zamansal süreksizlik duygusu, bir gelenekten kopuş ve yenilik hissi, "şimdi"nin gelip geçici, uçucu ve olumsal doğasına açılan bir hassasiyet' olarak modern bireyin zihin durumuna gönderimde bulunan *modernlik duygusu* (*modernité)* olmasaydı; eğer 'sanayileşmeye, bilimsel ve teknolojik gelişmeye, modern ulus devlete, kapitalist dünya pazarına, kentleşmeye ve başka pek çok altyapı ögelerine dayalı toplumsal gelişme evreleri'ni içeren *modernleşme* (*modernization*) olgusu olmasaydı; 'bir estetik öz-bilinç ve düşünüm' kültürünü teşvik eden, 'eş-zamanlılık ve montaj lehine' geleneksel 'narrativ yapının reddi'ni öngören, 'gerçekliğin para-

462 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 197. İtalikler bana ait.

463 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 268, dipnot 12.

doksal, belirsiz-anlamlı ve kesinliksiz açık-uçlu yapısını keşfetme'ye yönelen ve 'yapısı-çözülmüş *(deconstructed)*, insansızlaşmış *(dehumanized)* özneyi vurgulamak maksadıyla bütünlüklü bir kişilik düşüncesi'nden kararlı bir şekilde vazgeçme telkininde bulunan bir kültürel *modernism* de, yani bir sanatsal *avant-gardism* de varolamayacaktı.[464]

Sadece ideler tarihi bakımından değil, fakat gerçek *hareketler* [465] tarihi bakımından da avant-gardism'in ilk kez Fransa toprağında filizlenmiş olması özel bir önem taşır; çünkü anakronistik bir şekilde ve belki de biraz abartmayla söylememize izin verilecek olunursa, nasıl ki bir anlamda Descartes felsefî avant-gardismin, Rousseau politik avant-gardismin kurucusu ise; nasıl ki Bouhours ve Dubos estetiğin tarih-öncesinin olduğu kadar avant-gardismin tarih-öncesinin de ilk temsilcileri iseler; nasıl ki Saint-Simon ekonomik ve sanatsal avant-gardismin isim babası ise, aynı şekilde Fransız Devrimi de ilk gerçek politik avant-gardist hareketti. Şimdi, kaydadeğer ilk gerçek estetik avant-garde hareket de, kültürel iklimi içerisinde farklı farklı avant-gardismlerin köksaldığı Fransa bağlamında ortaya çıktı. Luc Ferry'e bakılırsa, *estetisist* bir hareket olarak ilk avant-garde hareket, özellikle 1882 ile 1889 yılları arasında haklarında çokça konuşulan, fakat 1889'dan sonra dağılıp kaybolan '*Incohérent'ler*'[466] diye bilinen topluluk tarafından başlatıldı. *Incohérent'ler*, genellikle küçük burjuvaların uğrak yeri olan Paris meyhanelerinin veya kabarelerinin müdavimlerinden oluşan küçük alt-grupların biraraya gelmesinden müteşekkildi. Avant-gardismin alâmet-i fârikası olan yenilikçilikten ziyade eğlenme maksadıyla biraraya gelen bu alt-gruplar, '*Hydropathes*' ('*Hidropat'lar*' / '*Suylaküryapanlar*' / —veya belki de— '*Ayyaşlar*'), '*Hirsutes*' ('*Dikenkıllılar*'), '*Zutistes*' ('*Yuhlayanlar*'), '*Jemenfoutistes*' ('*Idontgiveadamnists*' / '*Nemelazımcılar*') gibi tuhaf adlar taşıyordu. '*Incohérent'ler*'in temel etkinliği, mizahî, neşeli, gülünç, eğlenceli, nükteli gösteriler ve sergiler örgütlemekten ibaretti ve bu gösteriler ve sergiler, paradoksal bir ironi içerisinde, bizzat düzenleyicileri burjuva sınıfının içinden çıkmış olmakla birlikte, özünde

---

464 Yukarıda tırnak içerisinde alıntılanan tanımlayıcı pasajlar için bkz. Featherstone, Mike, "In Pursuit of the Postmodern: An Introduction", *Theory, Culture & Society*, vol.5, No. 2-3, June 1988, Sage Publications (London, NewBury Park, Beverly Hills and New Delhi), s. 195-215.

465 Fazlasıyla 'akademik' îmalara sahip 'okul' formunun değil de, daha devrimci olan 'hareket' formunun avant-garde'lar arasında yaygın bir kabul gördüğü bilinmektedir.

466 Tamuygun karşılığı ne olur bilmiyorum, ama terim için '*Bağlantısızlar*', '*Kopuklar*', '*Tutarsızlar*' gibi çeviri önerileri yapılabilir.

'burjuvaları şok etme', *Bohem* (uçarı, hazcı, estet) karakter ile *Philistine* (darkafalı, zevksiz, mutaassıp) karakter arasındaki, Bohemia'lının yaşam tarzı ile Filistin'linin yaşam tarzı arasındaki ayrıma sembolik olarak dikkat çekme amacı taşıyordu. Bu amaçla grup üyelerinin birbirlerini tanıyabilecekleri zahirî işaretler grubun yaşamında esaslı bir rol oynamaktaydı. Manifestoları, burjuva ideolojisinin hem elitist hem de okul çocuklarına yaraşır en naiv yönlerinin en karakteristik ögeleriyle tıkabasa doluydu; şu manifestonun tanıklık ettiği gibi:

> *Incoherent* Kişi gençtir, o aslında kendisini daimî fiziksel ve moral çıkıklara teslim etmek için zihin ve uzuv kıvraklığına ihtiyaç duyar... Dolayısıyla *Incoherent* Kişi'de ne romatizma ne de migren bulunur; o, asabî ve dinçtir. O, sanata yakın düşen tüm mesleklere mensuptur: bir matbaacı *incoherent* olabilir, [ama] bir çinko işçisi asla... *Incoherent* Kişi, [ancak] evlenmek ya da bir romatizmaya yakalanmak suretiyle emekliye sevkolur. (!)[467]

Akılsal haklıçıkarımlardan ziyade bireysel duygu taşkınlıklarının ifadeleri olan ve pratik ya da teorik akılyürütme yerine bir dizi aforizmatik deyişi peşpeşe sıralayan, yukarıda ilk örneklerinden birini gördüğümüz avant-garde manifestolar, bu sanat hareketinin gelişim süreci içerisinde çok önemli bir rol oynamışlardır. Kuşkusuz bu yüzyılın başlarında avant-garde ideolojinin temalarını serimlemeye ve savunmaya yönelik çok daha ciddî girişimlerde bulunulmuştur. Fakat bizzat sanatçıların ve bazı düşünür-yazarların kaleminden çıkmış olan bu metinler, yukarıda okuduğumuz manifestonun elitisminden, naivliğinden, çocuksuluğundan, kavramsal yoksulluğundan tözsel bir pay alırlar. Manifestolar tamamen bireysel duygu ifadeleri çerçevesinde başkalarını duygusal olarak kışkırtmaya, hatta yeri geldikçe dıştalamaya yönelik metinler iken, mümkün oldukça daha kamuya açık bir söylem tarzını benimseyen avant-garde sanatçılar ve yazarlar, *deneme* tarzında eserler kaleme aldılar. Bu eserler, manifestolarda kullanılan dilden daha titiz, (analojik de olsa) daha akılyürütmeye dayalı ve daha az kışkırtıcı veya dışlayıcı bir dil kullanmakla birlikte, bizzat sanatçıların bireysel ve sezgisel tecrübelerinin daha derli toplu bir ifadesi olmaktan ve gerek görüldüğünde bu sezgileri, sanat ve düşünce tarihinden bağlam-dışı bir şekilde kopartılıp, sorgulanmaksızın manipule edilen alıntılarla ve hiçbir haklıçıkarıma ve incelikli, derin ve zahmetli hiçbir araştırmaya dayanmaksızın gelişigüzel kullanılan kavramlarla desteklemekten öteye gidemediler. Bu yüzden, en ciddî biçimde kaleme alınmış olanlar da dahil, avant-gardismin temel metinleri, akılsal ikna gücünden, öz-eleştirel ve kendine karşı mesafeli bir bakıştan, sağlam argumanlardan, keskin ve ye-

---

467 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 197. İtalik ve köşeli parantezler bana ait.

rinde kullanılan kavramlara dayalı akılyürütmelerden ve özellikle üçüncü-şahıslara birinci-şahıs duygularını empoze etmekten daha fazlasını amaçlayan ortak bir dilden yoksun kaldılar. Bu metinlerin gerisinde bir heyula gibi duran '*self*' kavrayışı, estetiğin kısa tarihi boyunca adım adım kuruluşuna ve gerçekleşimine dikkat çekmeye çalıştığımız, modern bireyin 'özgür', 'özerk', 'eşitlikçi', 'bireyci', 'sentimentalist', 'atomize', 'girişimci', 'tercihçi', 'beğeni sahibi' ve 'dahî' gibi kimlik karakteristiklerinden örülüydü. Avant-garde'ların kendi hitap tarzlarını ve kafalarındaki muhatap profilini belirlemelerini sağlayan, işte bu varsayımsal modern '*self*' kavrayışının kayıtsız şartsız ve fazla düşünme zahmeti gerektirmeyen önkabulüydü. Manifestolar yazıldı, denemeler kaleme alındı, sergiler ve gösteriler düzenlendi, insanlar bu yeni sanatla bütünleşmeye davet edildi, fakat sonuç, tüm beklentilerin tersine, sanat ve hayatı yeniden birleştirmek şöyle dursun, avant-garde hareketin Frankfurt Okulu yazarlarınca 'kültür endüstrisi' diye adlandırılan şeyle işbirliğine ve giderek bir değer kaybına, bir değer krizine vardı. Hegel'in, Heidegger'in, MacIntyre'ın modern sanata karşı yönelttikleri muazzam eleştirel söylemin dolambaçlarına sapmadan kestirmeden söylersek, avant-garde sanatın kaderi, daha başlangıçtan, kadîm dünyada sanatı (*tekhne*) vareden komuniter '*self*'in kayıtsızca reddinden ve modern dünyanın liberal '*self*'inin sanatın tek muktedir yaratım ve onay merci'i olarak düşüncesizce önkabulünden itibaren, bakmasını bilen göz için yeterince bariz bir şekilde önceden görülebilir bir kaderdi; Hegel'in 'sanatın ölümü' tezi, modern sanatı hakîr görmek için uydurulmuş bir boşunalığı imlemiyordu. Fakat 'bu keşke hiç olmasaydı' diyebilecek bir konumda olmamakla birlikte, zamanların ağırlığından dolayı, avant-garde harekette cisimleşen estetik değerleri eleştirel bir şekilde irdelemeksizin safdilce benimsemek ve içselleştirmek durumunda da değiliz. Avant-garde'a daha yakından bakmalıyız.

Avant-garde sanatçılar arasında, bu estetik ideolojinin merkezî temalarını paradigmatik bir şekilde sergileme erdeminden dolayı burada anmak zorunda olduğumuz ilk ciddî denemelerden biri ve belki de en önemlisi, soyut resmin kurucularından kabul edilen Wassily Kandinsky'e ait *Sanatta ve Özellikle Resimde Tinsellik Üzerine* (1912) başlıklı eserdi. Bu denemede, Kandinsky, sanatın hakikî kaynağı ve hedefi olduğunu iddia ettiği öznel duyguların iç dünyasını, 'tinsel hayat'ı betimlemek için, içerisinde avant-gardismin hemen tüm temel belirleyici karakteristik ögelerinin ayırdedilebileceği bir üçgen veya piramit metaforunu kullanır:

> En küçük ve en sivrisi en üstte, eşit olmayan parçalara bölünmüş büyük bir üçgen, tinsel hayat[ın tasviri] için oldukça uygun bir şematik figürdür....

> Bütün üçgen, yavaşça, zar zor algılanabilir bir şekilde ileriye ve yukarıya doğru hareket eder; öyle ki 'bugün' en yüksek ucun olduğu yeri 'yarın' bir sonraki kesim alır; yani bugün üçgenin yalnızca en üst parçasındakiler için kavranabilir olan ve üçgenin geri kalanındakilere anlaşılmaz gelen şeyler, yarın ikinci parçanın hayatının duyulur ve hissî içeriği haline gelir.[468]

Kandinsky'nin bu metaforu, Kant'ın 'deha'ya ilişkin felsefî estetik çözümlemesinin inceliklerini ve zenginliklerini sergilemekten yoksun olsa bile, Kantçı 'deha'nın belli temel karakteristiklerinin avant-garde sanatçılar arasında ne denli benimsendiğinin ikinci elden tarihsel bir tanığıdır. Bir sanatçı olarak Kandinsky'nin tanıklığı, Kant nazarında daha ziyade geleceğin sanatçıları tarafından gerçekleştirilmesi gereken bir proje gibi duran 'deha' kültünün yirminci yüzyıl avant-garde sanatçılarının sanata bakışlarına vurduğu damganın itirafı olarak okunmalıdır. Başka bir deyişle, Kant'ın teoride onayladığı şey, bana öyle geliyor ki az çok karikatürize edilmiş tarzlarda, bizzat avant-gardismin sanatsal pratiğinin yolgöstericisi ve giderek bu pratiğin kendisi haline gelmiştir. Kandinsky'nin üçgen metaforu, avant-garde sanatçının onayladığı estetik değerler ve takibettiği sanatsal amaçlar ile Kantçı 'deha' figürüne ait karakteristikler arasında pek çok ortak nokta (örneğin, akıldışılık, orijinalite, yaratıcılık vbg.) bulup çıkarmamıza izin verecek türden olmakla birlikte, burada Luc Ferry'nin avant-gardismin başat ve temel ögeleri olarak saydığı üç noktaya değinmekle yetineceğiz: *Seçkincilik (elitism)*, *tarihsicilik (historicism)* ve *öznel-ifadecilik (expressionism)*.

Avant-gardismin bu kurucu ögelerini irdelemeye geçmeden önce, bağlamı daha iyi belirleyebilmek için, avant-garde sanatın toplumsal ardalanına kısaca değinmek yararlı olur; böyle bir değinme aynı zamanda avant-gardismin sunduğu alternativin başarı veya başarısızlığını sınamak, bu alternativin iddia ettiği kadar yeni olup olmadığını denetlemek açısından da bize bir fikir kazandıracaktır.

---

468 Kandinski, Vasili, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, çev. Tevfik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 1993, s. 27. Orijinal başlığı *Über das Geistige in der Kunst* olan Kandinsky'nin bu eserinin iki türkçe çevirisi mevcut; ilki yukarıda andığımız çeviri; ikincisi ise *Sanatta ve özellikle Resimde Manevilik* adıyla yayınlanan Ahmet Necati Bigalı çevirisi (İzmir 1981). İkinci çeviri bana ciddi kusurlar taşır göründüğü için, bu eserden yapılan alıntılarda ilk çeviriye gönderim yaptım ve fakat bu çeviriyi, yeri geldiğinde, Luc Ferry'nin bu eserin İngilizce çevirisinden (*On the Spiritual in Art and Painting in Particular*, in Kandinsky, *Complete Writings on Art*, vol. 1 (1901-1921), ed. and trans. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Boston: G.K. Hall and Co., 1982) aktardığı pasajlarla karşılaştırıp biraz değiştirme ve düzeltme yoluna da gittim.

Avant-garde ideolojinin başçelişkisi, bir yandan sanat ile gündelik hayat pratiğini yeniden birbirine yakınlaştırma, hatta birleştirme iddiasında bulunurken, diğer yandan Kantçı estetisizmin etkisiyle bu pratiğe karşı mesafeli bir yaklaşım içerisinde kalmasıydı. Bu mesafeli yaklaşım, tuhaf bir şekilde, avant-garde sanatın, tüm devrimci, radikal ve eleştirel iddialarının tersine, modern estetiğin elitist söylemine tekrar eklemlenmesini kaçınılmaz hale getiren temel faktördü. Avant-gardistlerin paradoksal bir şekilde hem gündelik hayat pratiğiyle bütünleşme isteklerinin hem de kararlı bir duruşla bu pratikten uzak kalmalarının sebebi, kendi bireyci ve elitist tutumlarının varlık sebebi olan burjuva pratiğine olan borçlarını kayıtsız bir ironiyle reddetmeleriydi. Burjuva pratiğinin geleneğe olan borçlarını ödeme cimriliğinden kaynaklanan tuhaf bir toplumsal mantık, avant-garde sanatın güçlü bir şekilde bireyci ve elitist yönlerini kuracak tarzda bu sanata sirayet etti. Bu yüzden avant-garde sanatçılar arasında nereden çıktığını kavrayamadıkları bir yenilik duygusu ağır basıyordu; dolayısıyla onlar, tüm aksine iddialarına rağmen, çok daha önceden 'yeni bir toplum' projesiyle ortaya çıkan burjuva ideolojik söylemini öz-eleştirel olmayan bir tarzda zaten içselleştirmişlerdi. Avant-gardismin zihniyeti içerisinde çözülemez gibi görünen paradoks, avant-garde'ların, içerisinden çıkmış oldukları, fakat reddettikleri burjuva pratiğini, bizzat o pratiğin mantıksal bir uzantısı olan estetisizmin olanaklarıyla aşmaya çalışmaktan ibaretti. Peter Bürger, avant-gardismin tam da reddetmeyi amaçladığı estetisizme anî bir karar değişikliğiyle gizlice yeniden sarılmasıyla doğan bu zorlu açmaza dikkat çekecek şekilde şöyle yazmaktadır:

> Bir kurum olarak sanat onsekizinci yüzyılın sonuna doğru tam olarak biçimlenmiş görülebilmekle birlikte, eserlerin içeriklerinin gelişimi, uç noktası sanatın sanat içeriği haline geldiği Estetisizm'e varan bir tarihsel dinamiğe tâbidir.
>
> Avrupa avant-garde hareketleri burjuva toplumunda sanatın statüsüne bir saldırı olarak tanımlanabilir. Olumsuzlanan şey, ... insanların hayat praksisinden kopuk bir kurum olarak sanattır....
>
> Avant-gardistler, sanatın hayat praksisinden kopukluğunu burjuva toplumunda sanatın baskın karakteristiği olarak görürler. Bu kopukluğun mümkün olmasının sebeplerinden biri, Estetisismin bir kurum olarak sanatı tanımlayan ögeyi eserlerin özsel içeriği kılmasıydı.... Avant-gardistler [bir kurum olarak] sanatın aşılmasını önerdiler —terimin Hegelci anlamında bir aşma idi bu: sanat basitçe yokedilmemeli, fakat değişik bir formda olsa bile, muhafaza edileceği hayat praksisine aktarılmalıydı. Avant-gardistler bu yüzden Estetisismin özsel bir ögesini benimsediler. Estetisizm hayat praksisinden mesafeli olmayı eserlerin içeriği kılmıştı. Estetisismin gönderimde bulunduğu ve olumsuzladığı hayat praksisi, burjuvanın gündelik araç-amaç akılsallığıdır. Şimdi, avant-gardistlerin amacı, sanatı *bu* praksis ile bütünleştirmek değildir. Tersine, onlar, es-

> tetisistlerin bu dünyayı ve onun araç-amaç akılsallığını reddini onaylarlar. Avant-gardistleri estetisistlerden ayırdeden şey, sanattaki bir temelden hareketle yeni bir hayat praksisi örgütleme girişimidir. [Ama] Bu bakımdan da, Estetisismin avant-gardist niyetin zorunlu önkoşulu olduğu ortaya çıkar. [Çünkü] Yeni bir hayat praksisinin örgütlenmesi için başlangıç noktası olabilecek merkez, ancak bireysel eserlerinin içerikleri mevcut toplumun (kötü) praksisinden bütünüyle mesafeli olan bir sanat olabilir.[469]

Böylece avant-garde sanatçılar, bir kurum olarak sanata ait gördükleri karakteristikleri o kurumun estetisist imkânlarıyla, burjuva hayat praksisini bizzat o praksise içkin aygıtlarla, yani bireyciliği bireycilikle, elitismi elitismle, özerkliği özerklikle, kısaca estetisismi estetisismle reddettiler ve aşmaya çalıştılar —dahası aştıklarına sarsılmaz bir şekilde inandılar da. Fakat sürekli yenilik peşinde koştukları ve karakteristik olarak gelecek yönelimli zamansallık düşüncesiyle aşılandıkları için, şöyle bir durup da kendilerine ve geçmişe soğukkanlı bir şekilde bakma fırsatı bulamadılar. Avant-garde'ların tutkuyla sarıldığı yenilikçilik, devrimcilik, kuraltanımazlık, özerklik, bireycilik, elitism, *bohemism* gibi değerler aslında yeni değildi ve onların nefret ettikleri burjuva hayat praksisinin *philistinism*'i ile ortak paydaları oluşturuyorlardı. Fakat ortada avant-garde'ların burjuvaziye karşı yürüttükleri görmezden gelinemeyecek bir mücadele vardı ve avant-gardismin paradoksal yapısını da bu oluşturuyordu. Ferry'nin naklettiği gibi[470], Daniel Bell, kültürel ve ideolojik modernismin eleştirel bir sosyolojik haritasını çıkardığı *The Cultural Contradictions of Capitalism (Kapitalismin Kültürel Çelişkileri)* adlı eserinde, avant-garde'lar ile burjuvazi arasındaki bu *'çatışkılı ortaklık'*a dikkat çekmek için, Marx'ın *Komunist Manifesto*'da burjuva toplumunun devrimci özünü betimlediği ünlü pasajı alıntılıyordu:

> Burjuvazi, üretim araçlarında ve dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve bunlarla birlikte *toplumun bütün ilişkilerinde* sürekli olarak devrim yapmaksızın mevcut olamaz... Tüm sabit, katı, dondurulmuş ilişkiler, [eşlik ettikleri] eski ve saygıdeğer önyargılar kervanıyla birlikte silinip süpürülür, yeni biçimlenen her ilişki, kemikleşemeden eskiyip modası geçmiş hale gelir.[471]

'Katı olan her şey buharlaşıyor; kutsal olan her şey murdar ediliyor' diye devam eden bu pasajı aktarmakla Daniel Bell'in göstermeye çalıştığı şey,

---

469 Bürger, P., "The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde", *a.g.e.*, s. 239. Köşeli parantezler bana ait.

470 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 201.

471 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 201. Karş. Marx, K., *Komünist Manifesto*, s. 31-2. İtalik ve köşeli parantezler bana ait.

sanatsal avant-gardismin ortaya çıkışından çok önce, ta başlangıçtan beri burjuva bireyciliğinin özsel olarak devrimci bir yöne ve gelecek yönelimli bir zamansallık düşüncesine sahip olduğu ve dolayısıyla burjuva toplumsal dünyası ile temel ilgisi gelenekten kopmak, kültür dünyasında sürekli devrim yaparak durdurak bilmeksizin yeni-olanı yaratmak olan avant-gardismin doğuşu arasında paradoksal bir göbek bağı kurmanın düşünülebileceğidir. Birbirini dışlar görünen bu iki olgu (burjuva hayat praksisi ve avant-garde sanat) arasındaki süreklilik, ancak paradoksal bir şekilde tasarlanabilir, çünkü avant-garde'ların tinsel evreni burjuva hayat tarzının tabantabana zıttı, avant-garde sanatçının, 'bohem'in hayat tarzı sıradan burjuva bireyinin, 'filisten'in zihniyetinin tam tersi gibi görünür. Malevich'in işaret ettiği gibi, sanatsal düzeyde burjuva toplumsal ilişkilerinin estetik avant-garde'lar tarafından reddi ile politik düzeyde devrimci avant-garde'lar tarafından reddi arasında çok sıkı bağlar var gibidir:

> Kubism ve futurism, 1917'nin politik ve ekonomik hayatındaki devrimi önceden haber veren sanattaki devrimci formlardı.[472]

Fakat daha yakından bakıldığında, Malevich'in naiv inancının tersine, Walter Benjamin, kubism bir yana bırakılırsa, futurismde 1917'nin değil, daha ziyade 1939'un îmalarının bulunduğunu açıkça göstermişti. Benjamin'in açıklık erdemine sahip gördüğü, Marinetti'nin Etiopya sömürge savaşı üzerine yazdığı futurist manifestoda şunlar söylenmekteydi:

> Yirmiyedi yıldır biz Futuristler savaşın anti-estetik olarak damgalanmasına karşı başkaldırdık... Buna göre diyoruz ki:... Savaş güzeldir, çünkü o, gaz maskeleri, son derece büyük megafonlar, alev makineleri ve küçük tanklar aracılığıyla, insanın kontrol altına alınmış makineler üzerindeki egemenliğini kurar. Savaş güzeldir, çünkü o, insan bedeninin düşlenen metalizasyonunu başlatır. Savaş güzeldir, çünkü o, çiçeklenen bir çayırı makineli tüfeklerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü o, top ateşini, salvo atışları, ateş-kesi, güzel kokuları ve çürüyen leşlerin pis kokusunu bir senfoni içerisinde birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü o, büyük tankların, geometrik biçimli uçuşların ve yanan köylerden yükselen duman sarmallarının ve pek çok başka şeyin mimarîsi gibi yeni mimarîler yaratır.... Futurismin şairleri ve sanatçıları!... yeni bir edebiyat ve yeni bir grafik sanat mücadelenizin... kendileri tarafından aydınlatılabilmesi için bir savaş estetiğinin bu ilkelerini hatırlayın![473]

Kubisme ve surrealisme gelince, Marinetti'ninki gibi avant-garde manifestoların 'filisten' savaş çığırtkanlığı düzeyinde olmasa bile, onlar da epis-

---

472 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 201-2.

473 akt. Benjamin, Walter, "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Eseri", çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, sayı: 2 / 3, s. 97.

temolojik düzeyde modern orta-sınıf bireylerinin içerisine düştüğü bir açmazın tuzağına yakalanırlar. Peter Bürger'in işaret ettiği gibi, bu avant-garde hareketleri en azından kısmen pes ettiren tehlike, modern Aydınlanmacı epistemolojinin yalıtılmış öznesinin problemlerine geri dönüş demek olan *solipsism* (tekbencilik) tehlikesidir.[474] Bunlar, kendisi de bir avant-garde sanatçı olan Malevich'in iddiasının tersine, kubismin de futurismin de açık bir muhalifi oldukları burjuva hayat praksisine gizlice katılıverme ve yeniden entegre olma tarzlarıdır.

Avant-garde hareket ile burjuva hayat praksisi arasındaki gizli ortaklığa ilişkin bir başka örnek, avant-garde'lar arasında yenilikler yaratma ve burjuvaziyi şok etme gücünden dolayı ayrıcalıklı bir yere sahip olan Marcel Duchamp'dır. Duchamp, örneğin, bir kurum olarak sanatın bireysel yaratım kategorisinin radikal bir olumsuzlanması adına, seri olarak üretilen ve kitlesel bir şekilde tüketilen nesneleri (bir pisuar, bir şişe kurutma aygıtı) imzalayıp sanat sergilerine gönderiyor ve bu suretle reddiyesini gerçekleştirdiğini düşünüyordu. Bürger'in belirttiği gibi, Duchamp, aslen eserde bireysel olan şeyi belirtmek, eserin varoluşunun *şu* tikel sanatçıya borçlu olduğunu göstermek amacı taşıyan imzayı keyfî bir şekilde seçilmiş bir ürünün üzerine atmakla, tüm bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak gerektiğini savlıyordu. İddia ediliyordu ki, böylelikle maskesi düşürülen şey, yalnızca imzanın eserin niteliğinden daha fazla bir anlam ifade ettiği sanat pazarı değil, fakat aynı zamanda bireyin sanat eserinin yaratıcısı olarak düşünüldüğü burjuva toplumundaki sanat ilkesiydi. Bürger'e göre, Duchamp-'ın sanatsal provokasyonunun tam da karşı çıktığı şeye, sanatsal yaratımın öznesinin birey olduğu düşüncesine bağımlı hale geldiği nokta burasıydı. Çünkü örneğin imzalanmış bir pisuar bir kez bir sergide veya bir müzede yeralmayı hak eden bir nesne olarak kabul edilir edilmez, Duchamp'ın provokasyonu artık provoke etmeyip karşıtına dönüşmekteydi. 'Eğer' diye yazmaktadır Bürger,

> bugün bir sanatçı bir soba borusunu imzalar ve onu sergilerse, o sanatçı kesinlikle sanat pazarının kirli çamaşırlarını ortaya çıkarmış olmaz, tersine bu pazara adapte olur. Böyle bir adaptasyon, bireysel yaratıcılık idesini ortadan kaldırmaz, olumlar ve bunun sebebi, sanatı aşmaya yönelik avant-gardist niyetin başarısızlığıdır. Bugün tarihsel avant-garde'ın bir kurum olarak sanata karşı protestosu *sanat* olarak kabul edildiği için, neo-avant-garde'ın protesto jesti sahiciliğini yitirmiş hale gelir. Çare olmadığı gözler önüne serilmiş olan pro-

---

474 bkz. Bürger, P., "The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde", *a.g.e.*, s. 242.

testo etme iddiası artık sürdürülemez. Bu olgu, avant-garde eserlerin pek de ender taşımadıkları el-becerileri etkisini açıklar.[475]

Tüm bu örneklerde, avant-garde sanatçının modernist burjuva kültürünü ve onun içerdiği değerleri iddia edildiği kadar radikal bir şekilde sorgulamadığı ve reddetmediği, dahası bunları içselleştirdiği açıkça görülür. 'Bohem' hayat tarzının 'filisten' hayat tarzından bütünüyle farklı bir toplumsal ardalanda cereyan etmediği; 'Bohemialı'nın değerlerinin 'Filistinli'nin değerlerininkinden mutlak olarak ayrı öncüllerde temellenmediği ortaya çıkar. Avant-gardistlerin iddiaları ile bu iddialara yakından bir bakışın ortaya koyduğu sonuçlar arasındaki gerilim, bizi, Daniel Bell'in kendisinden söz ettiği şu tuhaf paradoksal manzarayla karşı karşıya bırakır:

[Bu manzarada] çarpıcı olan şey, burjuva toplumu ekonomide radikal bir bireyciliği ve süreç içerisinde tüm geleneksel toplumsal ilişkilerden kopma istekliliğini takdim ederken, burjuva sınıfının kültürde modernismin radikal deneysel bireyciliğinden korkuya kapılmasıdır. Diğer taraftan, Baudelaire'den Rimbaud'ya, Alfred Jarry'e kadar kültürde radikal deneyci olanlar, tüm deneyim boyutlarını keşfetmek istiyorlardı, ama yine de burjuva hayatından hummalı bir şekilde nefret ediyorlardı. Bu sosyolojik muammanın tarihi, bu antagonismin nasıl meydana çıktığı, hâlâ yazılmayı beklemektedir.[476]

Bell'in çözmeye çalıştığı problemin ve sosyolojik olarak keşfetmeye çalıştığı ipuçlarının, yani aralarındaki görünür çatışkılara rağmen, her ikisi de kısıtlanmamış bireysellik adına geleneği yıkma amacı taşıyan burjuvazi ile avant-garde'ların ortak bir bireycilik zemininde nasıl buluştuklarını bilme sorununun ve yollarının, estetik tarihinin içerisinde açık ya da örtük bir şekilde mündemic olduğunu düşünüyoruz. Bu itibarla, avant-gardistlerin burjuva toplumsal pratiği karşısında cisimleştirdikleri nefret, olumsuzlama ve red tutumlarının, toplumsal kimlik kaybının yolaçtığı kimlik bunalımı içerisindeki burjuva bireylerinin kendi kendilerinden memnun olmama halinin estetik olarak sanata yansıtılmış bir ifadesi olduğu kanısındayız. Unutmamalıyız ki, Hume'un ve Kant'ın düşüncelerinde ifade bulduğu gibi, modern zamanlara özgü mümkün bir toplumsal kimliğin en istikrarlı bir şekilde korunup sürdürülebileceği alan, estetiğin alanıdır. Toplumsal pratiği içerisinde '*en iyi yaşama nedir?*' sorusunu sorma ve yanıtlama koşulları elinden alınan veya o pratiği bütünüyle aşan numenal bir ülkeye aktarılmış bulan burjuva bireyine, yaşayabileceği en iyi yaşama aracı olarak sözgelimi

---

475 Bürger, P., "The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde", *a.g.e.*, s. 241.

476 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 202. Köşeli parantezler bana ait.

bir şiir yazmaktan ya da bir resim yapmaktan başka bir çıkış yolu kalmamış görünür. Yazılan şiir ya da yapılan resim toplumsal pratiği olumsuzladıkça birey istikrarlı bir kimlik kazanmış gibi görünür, fakat tamamen kendi kabuğuna çekilmek ve kendisini ne ise o kılan toplumsal pratik tarafından sürekli dışlanmak pahasına; oysa ki başlangıçtaki niyet, toplumsal olarak onaylanan istikrarlı bir kimliğin kazanılmasıydı. Böylece bir birey olarak modern sanatçı toplumsal onay arayışı şiddetlendikçe ve politik iddiaları arttıkça, yani postula edilen özerk bir estetiğin alanı dışına çıkmaya çabaladıkça, ironik bir şekilde kendi bireyselliğinin dar sınırları içerisine hapsolmaya mecbur kalır, topluma düşman hale gelir. Öte yandan, toplum, estetik ve sanatsal ihtiyaç ve taleplerini doyurma yolları aradıkça, karşısında tam da kendi pratiğinde beslediği bireycilikten başkasını bulamadığı için, yani postula edilen özerk estetik alanın vaadettiği tinsel birlikteliğe ulaşamadığı için sanatçı bireyi dışlar, ona düşman hale gelir ya da en iyisinden onun eserlerini estetiğin tinsel alanı içerisinde değil de, daha aslına sadık bir şekilde bizzat kendi piyasa pratiğinin katı gerçekliği içinde tüketir. Artık ne sanatçının toplumsal bir işlevi ne de toplumun sanatçıya atfettiği özgül bir kimlik vardır. Sanatçı toplumun yaşadığı tarzda güçlü bir bireyci olarak yaşar ve toplum da kendi işlerini gitgide estetik ve sanatsalmış gibi algılamaya, biçimlendirmeye, 'ne olsa gider!'in (*'anything goes!'*) uçucu hafifliği içerisinde yaşamaya hazır hale gelir. Avant-garde sanatçı *'en iyi yaşama nedir?'* ya da *'en iyi nasıl yaşanır?'* sorularına toplumun sadece *'nasıl yaşanır / hayatta kalınır?'* sorusuna verdiği yanıtın aynısını verdiği anda, kendi bireysel deneyimini toplumsal hayat praksisiyle birleştirir. Dolayısıyla avant-garde sanatçının olumsuzladığı veya nefret ettiği şey, burjuva toplumsal pratiği olduğu kadar, bu pratik içerisindeki kendi bireysel deneyimidir de; oysa ki başlangıçta avant-gardist, değer verilen, olumlanan, övgüyle yüceltilen bu bireysel deneyimi aracılığıyla verili bulduğu toplumsal pratiği olumsuzlayıp aşabileceğini varsaymıştı. Sanatçı ile toplum arasındaki gerilimin dengeleri bizzat avant-garde sanatçı tarafından güçlü bir bireysellik lehine bozulduğunda, ortaya çıkan paradoksal ironi, kendisini olumladığı şeyle olumsuzlayan birinin, 'Bütün Giritliler yalan söyler' diyen Giritli Epimenides'in halet-i ruhiyesini yansıtır.

Şimdi, avant-garde sanatın toplumsal-olanla ilişkisinde suyüzüne çıkan bu çatışkılı ittifakı sürekli akılda tutarak, Kandinsky'nin denemesindeki üçgen metaforunun îma ettiği avant-gardismin üç temel kurucu ögesini (*elitism* / seçkincilik, *historicism* / tarihsicilik, *expressionism* / öznel-ifadecilik) daha yakından ele alabiliriz.

Kandinsky'nin metaforundaki ilk îma, kuşkuya yer bırakmayacak bir açıklık içerisinde, avant-garde'larm belki de bir kurum olarak sanatı olumsuzlamalarının başlıca nedeni olan *elitism*'dir. Avant-garde'lar arasında reddedilenin yerine bir yenilikmiş gibi reddedileni koymak yaygın bir tutumdur, çünkü salt yeniliğe yönelik bir zihin aynı zamanda hatırı sayılır ölçülerde bir hafıza kaybına uğramış demektir. Hume'un ve Kant'ın estetik söylemlerinde geliştirilen *elitism*'in (hem beğeni hem deha *elitism*'inin) ne gibi toplumsal ardalanlara yaslandığını daha önce ele almış olduğumuz için, Kandinsky'nin bu önceden-kodlanmış elitisminin toplumsal anlamına ilişkin bir irdelemeye girişmeyeceğiz. Sadece şu kadarını söylemekle yetinelim ki, Hume'da ve Kant'ta elitismin meşrulaştırılmasına yönelik tüm incelikli akılyürütme zenginliğinin yerini, Kandinsky'de bu güçlü payandalara yaslanmanın verdiği rahatlıkla aşırı duygu yüklü propagandist bir metaforik üslûp almıştır. Bu, Kandinsky'nin zamanında bireyci burjuva elitisminin artık akılyürütme yoluyla meşrulaştırılmayı gerektirmeyecek kadar sezgisel olarak duyarlığa kazınmış bir şekilde meşru bir geçerlik zemini kazanmış olduğu anlamına gelir. 'En üst bölümün en ucunda,' diye yazar Kandinsky kendinden son derece emin bir edayla,

> kimi zaman yalnızca tek bir insan bulunur. Görme yetisindeki sevinç neyse, içindeki ölçülemeyecek kadar büyük yas da odur. En yakınında bulunanlarsa kendisini anlamaz. Şaşırıp kızarak, sahtekâr ya da tımarhanelik olduğunu söylerler.[477]

Bir avant-garde olarak sanatçının görevi, Kandinsky'e göre, üçgenin alt kısımlarında bulunan *olgunlaşmamış* kitlelerin 'sıkışıp kalmış yük arabasının ileriye doğru hareket etmesine yardım etmek'tir (s. 27). Tinsel hayatı temsil eden Kandinsky üçgeninde, bir yanda en tepede durup, 'Altın Dana'yı kırmak için 'dağdan inen Musa' (s. 30) gibi geleneklere meydan okumayı göze alan ve bu yüzden yalnızlığa terkedilen 'üstün insanlar', deha sahibi avant-garde sanatçılar yer alır; diğer yanda üçgenin alt kısımlarına inildikçe, kitle konformismine gömülmüş ve yükseklerde olup bitenlere akıl sır erdiremeyen 'tanrıtanımazlar', 'maddeciler', 'halkın temsil gücünden yana olanlar', 'cumhuriyetçiler', 'sosyalistler', 'positivistler', 'naturalistler' (s. 32-3), kısaca 'yığınlar' boygöstermektedir:

> Üçgenin en büyük bölmesinin bu üyeleri bir sorunu kendi başlarına çözmeyi hiçbir zaman başaramayıp, insanlık arabasında hep daha üstlerinde bulunan ve kendilerini feda eden hemcinsleri tarafından ileriye doğru çekildikleri için,

---

477 Kandinski, Vasili, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, s. 27. Aşağıdaki paragraflarda parantez içinde verilen sayfa numaraları bu metne gönderimde bulunmaktadırlar.

> sürekli olarak büyük bir uzaklıktan gözledikleri bu meşakkatin farkında değillerdir. (s.32)

Deneme ilerledikçe, Kandinsky, tinsel hayat üçgeni metaforu içerisinde tipolojisini çizmeye çalıştığı avant-garde sanatçı figürünü, ona ta en başta sahip olduğu askerî vurguları ekleyerek yerli yerine oturtur. Üçgenin zirvelerinde oturan deha sahibi sanatçılar, bu üstün insanlar,

> her türlü basireti elden bırakarak ileriye doğru yürürler ve kendilerini feda ederek, teslim olmayacak bir kaleye yapılan umutsuz hücumda ölüp giden askerler gibi yeni bilimin karargâhının fethi sırasında yere yığılırlar. (s. 35)

Görünen o ki, Kant'ın estetik-olanı bir bilme tarzı olmaktan dışlamakla başlattığı süreç, Kandinsky örneğinde gördüğümüz gibi, bizzat uygulayıcı avant-garde sanatçılar tarafından tamamlanmış ve tartışmasız bir ön-kabul düzeyinde içselleştirilmiştir. Buna göre, avant-garde sanatçı, tüm teorik ve pratik akılyürütmenin ötesinde tanımlanamayan, ifade-edilemez olan, fakat yalnızca hissedilebilen ve bir anlamda mistik olarak sezilebilir olan 'yeni'ye yönelik bir duygusallık içerisinde çalışır. Onun bütün çabası, kadîmler için hiç anlaşılamayacak tarzlarda, akılyürütmeye dayalı olmayan, tüm teorik ve pratik akılyürütme biçimlerini altüst eden özgür dehası aracılığıyla ifade-edilemez-olan'ı ifade etmeye yöneliktir:

> Maddi olarak henüz var-olmayan bir şey maddi olarak billurlaşıp kendini gösteremez. Yarının ülkesine ulaşan zihin ancak *duygu* ile (ki bunun yolunu da sanatçının yeteneği çizer) tanınabilir. (s. 34. İtalik bana ait)

Avant-garde deha, asla bir ortak-duyu nesnesi kılınamayacak bu bireysel öznelliğine sahip duygular ve sezgiler yüzünden daima tek başınadır, yalnızdır, tıpkı üçgenin en ucunun tek bir noktadan ibaret olması gibi. O, kendi sanatını bütünleştirmeyi amaçladığı hayat praksisinden mutlak olarak ayrı bir konumda bulunur, tıpkı eyleminin etkisini yalnızca *bu* dünyada deneyimleyebilmekten başka çaresi olmadığı halde bu dünyadan mutlak olarak ayrı bir yerde duran Kantçı bir ahlâkî fail gibi. Üçgenin alt kısımlarında yaşayıp da hayatlarını daha geleneksel bilme tarzlarıyla idame ettirenler, aslında avant-garde'ın bütünleşmek istediği hayat praksisinin tam da yüreğinde yaşayanlar, ifade-edilemez-olan'ın peşindeki bu tuhaf yaratığı 'aklını kaçırmış' ya da 'tımarhanelik' diye adlandırırlar. Fakat Kandinsky'e ve genel olarak avant-gardist düşünürlere ve sanatçılara göre tam da bu 'yalnızlık', bu 'delilik' ve bu 'toplum-dışılık'tır ki, deha sahipliğinin, sanatçılar (elitler) arasında bir elit olmanın, insanlığın en seçkin sınıfına mensubolmanın en kesin işaretidir. Bu, bir başka avant-garde sanatçı, besteci Schönberg tarafından yakın dostu Kandinsky'e yazılan bir mektupta da açıkça dile getirilir:

> Benim eserlerim, geçici olarak, kitlelerin iltifatını reddetmişlerdir. Bundan ötürü, onlar *bireylere* çok daha kolay bir şekilde ulaşacaklardır: yalnızca *benim için* önem taşıyan hakikaten değerli bireylere.[478]

Resimde Kandinsky'nin oynadığı avant-garde rol, müzikte Schönberg'in oynadığı role tıpatıp uyar. Kandinsky'nin resim dilinde ortak bir referans çerçevesi kuran 'figurasyon'u, 'figurativ' resmi 'soyut' resim lehine reddettiği yerde, Schönberg müzik dilinde buna benzer geleneksel bir ortak ölçü oluşturan 'tonalite'yi 'atonalite' lehine reddeder. Tıpkı Kandinsky için olduğu gibi Schönberg için de, deha sahibi sanatçının eşsiz bireyselliği, yalnızlığı ve elitismi o kadar önemli bir temadır ki, Schönberg, hem elitismi hem de kamusallık (yani ortak bir dinleyici topluluğunun yokluğu) sorununu bireysellik kavramı çerçevesinde açıklamaya çalıştığı *İnsan Nasıl Yalnız Bir İnsan Haline Gelir?* (1917) başlıklı denemesinde bu temayı merkeze yerleştirir.

Bu şekilde, avant-gardistler arasında sanatçının yalnızlığı ve anlaşılmazlığı olarak kabul gören avant-garde elitism, kendisine başkaldırılan geleneğin değerlerini körükörüne özümseyen kitleler karşısında sanatçı kişiliğin özgür bireyselliğini yüceltir. Burada avant-gardistin paradoksu iki yönlüdür: Bir yönden, avant-gardistin nefretle karşı çıktığı kitleler, özellikle de burjuva orta-sınıfı oluşturanlar, zaten avant-garde bireyci elitismin ortaya çıkmasını mümkün kılacak şekilde kendi kendilerine toplumun geri kalanı karşısında billi bir üstünlük, belli bir ayrıcalık, belli bir seçkinlik atfeden gürbüz bireylerden kuruludur; öbür yandansa, avant-gardistlerin aşırı bireyci elitismini yangın körükler gibi körükleyen bu kanlı canlı bireylerden kurulu, adına 'kitle' denen topluluk, her nasılsa kendi bireyci iddialarının sanat alanındaki mantıksal sonucu olan avant-gardist 'arz'ı 'talep' etmekte hemen hemen bütünüyle isteksizdir. Bu elitism kördüğümünü çözecek İskender kılıcı, Eagleton'a göre, Karl Marx'ın iğneleyici bir yorumunda yatmaktadır: Burjuva toplumunda toplumsal çelişkilerin başarılı bir çözümü estetik-olanın alanına aktarılmıştır, fakat tam da estetik-olanın tamuygun bir şekilde görünüşe çıktığı sanat, ne yazık ki orta-sınıfın pek de emek harcamadığı, ilgilenmeye hemen hiç vakit ayırmadığı bir etkinliktir; çünkü orta-sınıf için, bilinçsizce olsa da, önemli ve değerli olan şey, *sanat*'tan ziyade *estetik*'tir, yani şu ya da bu tikel sunumdan ziyade, tikel-olanla tümel-olanı, tahripkâr bireycilikle toplumsal ve politik istikrarı uygun bir şekilde uzlaştırmayı vaadeden o kapsamlı ideolojik söylemdir.[479]

---

[478] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s.198. İtalikler bana ait.

[479] bkz. ve karş. Eagleton, T., *a.g.e.*, s. 99.

Bu sebepten dolayıdır ki, burjuva toplumu, bilerek ya da bilmeyerek, estetik-olana yüklediği toplumsal işlev ve değer sayesinde avant-gardismin yolunu açar; fakat hiç sormayın ki, avant-gardistler 'yeni bir toplum projesi' etrafında üstlendikleri bu işlevi *sanat* aracılığıyla (kuşkusuz Kant tarafından formule edilen öznel, bireyci 'deha'nın sanatı aracılığıyla) yerine getirmeye çalıştıkları için orta-sınıfın (beğeni veya *sensus communis* sahiplerinin) ilgisine mazhar olamazlar. Bu koşullarda şekillenen zihniyet, eşzamanlı olarak tek bir darbede hem sanatçıyı kendisini üçgenin en tepesine yerleştirmekte hiç sakınca görmeyeceği koşulsuz bir otoriteyle donatır hem de bu otoriteyi acımasızca onun ellerinden söküp alır. Avant-garde sanatçılar, kendilerini besleyen kalabalıklar tarafından yüzüstü bırakılan, yalnızlığa terkedilen, fakat bugün bir otorite kaybına uğramış olsalar da gelecekte bu otoritenin yeniden kazanılacağına yürekten inanan münzevî ve müzmin elitistler olmaya yazgılıdırlar. Weberci bir üslûp içerisinde, nasıl ki modern zamanlara özgü tek meşru otorite tipi olan bürokratik, devlet aygıtına ait otorite altında toplumu oluşturan burjuva bireyleri belli bir otorite yitimine uğruyorlarsa, aynı şekilde avant-garde'lar olarak tek tek sanatçılar da bizzat burjuva bireylerinden kurulu toplumun kendisi tarafından bir otorite yitimine uğratılmış görünürler. Bu bakımdan avant-garde'lar, tıpkı kendilerinin toplumsal önceli olan müteşebbis, sermayedar orta-sınıf bireyleri gibi, otorite olmayan otoritelerdir; elitismleri kendilerinden menkul elitistlerdir.

Kandinsky'nin denemesinde üçgen metaforunun îma ettiği ikinci nokta, Luc Ferry'e göre *tarihsicilik (historicism)* diye adlandırılabilir. Ferry, Kandinsky'nin bu denemesinde, sanatçının yalnızlığı temasına demir atan belli bir kötümserlik *(pessimism)* dozu bulunmakla birlikte, sarsılmaz bir ilerleme inancının da vaz'edildiğini ve dolayısıyla tarihe iyimser *(optimist)* bir perspektivden bakmanın mümkün hale geldiğini düşünmektedir. Avant-garde sanatçı için bugünün deha ürünü kaçınılmaz bir şekilde yarının beğeni nesnesi haline gelecektir. Daha önce Kant ile ilgili bölümde dikkat çekmeye çalıştığımız gibi, deha aslında beğeni için zorunlu bir önhazırlık uğrağıdır, çünkü deha olmaksızın beğeninin yargılayacağı hiçbir şey de olamaz. Bu bakımdan, avant-garde sanatçı, Kantçı estetiğin terminolojisi içerisinde hayalgücü ile yargıgücü arasındaki sorunlu gerilimi hayalgücü lehine aşmaya çalışır; ona göre, yargıgücü, tinsel üçgeni ilerleten hayalgücü karşısında belli bir körlüğü, özgür yaratıcılığı engelleyen geleneksel bir kösteği imler. Ama yine de hayalgücünün zaferine yürekten inanan Kandinsky, '[kitlelerin] körlüğüne... rağmen,' diye yazmaktadır,

> tinsel üçgen aslında ilerlemeyi sürdürür. Karşıkoyulmaz bir güçle ağır ağır yukarıya tırmanır. (karş. s.30)

Avant-garde elitin yüreği ferahtır; onun yalnızlığı sadece gelip geçicidir ve çığır açtığı ve önderlik ettiği kitleler tarafından er geç anlaşılacak ve takdir edilecektir. Bu yüzden Kandinsky, Schönberg'e yazdığı bir mektupta vurgulamaktadır ki:

> Bugünün resim ve müzik sanatındaki ahenksizlik (*dissonance*), yarının ahenginden (*consonance*) başka bir şey değildir.[480]

Fakat avant-garde için bu sürecin belirlenimli bir sonu yoktur, çünkü bugünün ahenksizliği yarının ahengi haline gelecekse, onun yarın kitlelerin körlüğüne dahil olması kaçınılmaz gibidir ve dolayısıyla geleceğin avant-garde'larının yeni ahenksizliklere gebe olması zorunlu görünür. Avant-gardismin tam da bu örtük tarih felsefesi, bir teleolojiden yoksun bir şekilde, sanatçıya başıboş tarzda durdurak bilmeksizin 'yeni' olanı yaratmak adına gelenekten kopma yükümlülüğünden başka bir toplumsal işlev tanımaz —toplumun daimî bir şekilde toplum-dışı olana kanalize edilmesini sağlayan bir işlev. Önemli olan, geçmişte, şimdi ya da gelecekte olsun kendi çağının değerlerine meydan okuyan bir ahenksizlik damarı yakalamaktır; hiçbir şey tekrar edilmemeli ve bu suretle daima yeni olana yönelik ilerlemenin önüne taklidin maymunsuluğunun körleştirici gölgesi düşürülmemelidir. 'Bu yüzden,' diye yazar Kandinsky,

> her kültür dönemi kendine özgü ve artık tekrarlanmaz bir sanat yaratır. Eski sanat ilkelerini canlandırma çabası olsa olsa ölü doğmuş bir çocuğa benzeyen sanat eserleri yaratır.... [Geçmişin sanat biçimlerini taklit edecek şekilde meydana getirilen] eser ilelebet ruhsuz kalır. Böylesi taklit maymunların yaptığı taklitlere benzer. Dıştan bakıldığında maymunun hareketleri insanınkinin tıpatıp aynısıdır. Maymun oturmaktadır, bir kitap açıp başını sayfalarına gömer, sayfalarını karıştırır, düşünceli bir yüz ifadesi takınır, ama bu hareketlerin içsel anlamı hepten eksiktir. (s. 21. Köşeli parantezler bana ait)

Bu itibarla, yukarıda *Komunist Manifesto*'dan alıntılanan Marxçı deyiş, 'Burjuvazi,... toplumun bütün ilişkilerinde sürekli olarak devrim yapmaksızın mevcut olamaz' sözü, kelimesi kelimesine avant-garde sanatçılar topluluğu hakkında da olumlanabilir. Avant-garde tarihsicilik, devrim idesine sımsıkı sarılan, fakat devrimin ideallerini belirlenimsiz bırakan bir tarih modeli sunar. Devrim hareketi sürekli ve sonsuzdur ve her halükârda (moral içeriğine bakmaksızın) verili toplumsal yapıyı gözüpek bir şekilde altüst etmekten ibarettir. Bu hareket, tıpkı Kantçı dehanın ürünü olan este-

---

480 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 199.

tik ideler gibi hiçbir belirlenimli kavrama, yasaya, kurala veya amaca tâbi olmadığı, fakat aynı zamanda kaçınılmaz ve zorunlu olduğu için, tarih, ilerleyip ilerlemediğimizi asla açıkça bilemeyeceğimiz bir 'yasasız yasalılık' tarafından yönetiliyor demektir. Bu 'yasasız yasalılık'ın hükmü altında, avant-garde sanatçının orijinalitesi ve bireyselliği, ortak olarak anlaşılabilir normlar çerçevesinde karara bağlanabilir ya da yargılanabilir değildir. Dolayısıyla bu tür normlar, yalnızca sanatın tarih içerisindeki artık modası geçmiş bir konumuna ait olarak düşünülebilir. Böylelikle avant-garde tarihsicilik, bu tür normları yürürlükten kaldırarak ve belirlenimsiz bir geleceği yücelterek, kendi hakikat iddiasını da göreli ya da perspektive bağlı kılar ve zamanı geldiğinde bu iddianın yapısının çözülüp, reddedilen geçmişin bir işlevi olarak konumlanması imkânına karşı kendisini büsbütün savunmasız bırakır. Liberal burjuva bireyciliğinin konformist doğası ile avant-garde bireyciliğin devrimci doğası arasında, teleolojinin reddine dayalı bir tarihsicilik dolayımıyla kurulan sıkı bir bağ vardır. İkincisi, ortak olarak kabul gören tüm normları ve otoriteleri temelden çökerterek, ilkinin bürokratik akılsallığa, yani modern devlet aygıtının otoritesine boyun eğmesini sağlayan yolu hazırlar.

Üçüncü olarak, üçgen metaforu, avant-garde'a, öznel-olanın dışavurulması, *Ben'in ifadesi (the expression of the Self)*, Kandinsky'nin deyişiyle 'iç hayatın saf ifadesi' (s. 45) görevini yükler. Bu görev, Ferry'e göre, avant-gardismin ilk iki karakteristiğinin, elitismin ve tarihsiciliğin bir sonucudur; çünkü üçgenin en üstünde (elitism) ve zamanının ilerisinde (tarihsicilik) olmakla, avant-garde sanatçının elinde kendi bireysel öznelliğinden başka hiçbir malzeme kalmaz. Üçgenin alt kısımlarında başka 'bireyler' mevcut olsa bile, onlar zaten bir 'kitle' oluşturdukları, birbirlerine benzedikleri, ortak bir şeylere sahip oldukları ve bu yüzden de avant-garde dehadan daha az bireyselleşmiş durumda bulundukları için, *hakikî* bir bireysellik iddiasında bulunamazlar. Hakikî bireysellik, kendisini başkalarıyla tüm benzerliklerinden soyutlayabilen, 'kitle'ye özgü ortak karakteristiklerden yalıtabilen, örneğin resimde 'figurasyon'u ve müzikte 'tonalite'yi terketmeyi göze alabilen dehalara aittir. Hakikî bireyselliği engelleyen tüm dışsal sınırlamalardan kurtularak, daha doğrusu bu tür sınırlamaların tek tek kökünü kazımak için amansız bir şekilde mücadele ederektir ki, özü özgürlük olan öznellik eksiksiz bir saflık içerisinde ifade edilebilir.

Avant-garde sanatçı, asla kavramsallaştırılamayacak, dolayısıyla insan aklı için daima bir sır olarak kalacak 'Öznelliğin duyu-üstü dayanağı'nı 'estetik ideler'e dönüştürüp bunlar aracılığıyla sunmaya çalışan Kantçı de-

hayı örnek alır. Öznenin kendisi özne olmak bakımından ifade edilebilir, sunulabilir, gösterilebilir bir şey değildir, fakat 'güzel' de dahil tüm değerlerin kaynağı ve taşıyıcısı özne olduğu ve bu anlamda geleneğin ortak değerler dünyası özne karşısında durmadan geriye çekildiği ya da geriye itildiği için, sanata öznelliği ifade etmeye çalışmaktan başka bir alternativ kalmaz; sanat, her yerde ve her zaman ifade edilebilir olanı (hakikati) bilmenin bir tarzı olmaktan çıkıp, ifade-edilemez-olanı ifade etmeye çabalayan temel etkinlik tarzı haline gelir. Bu durumda sanatın işlevi, herhangi bir positiv içeriğin duyusal sunmunu verme işlevi olmaktan kesilir, Kandinsky'nin son derece açık bir formulasyon içerisinde telaffuz ettiği gibi salt bir olumsuzlama (*negation)* işlevine dönüşür: 'kendini-ifade etme (*self-expression*) amacına hizmet eden her aracı kutsal olarak gören, alışılmış güzellikten toptan vazgeçiş' (karş. s. 40).

Bu yaratım düzeyindeki öznel ifadecilik, Kandinsky'nin denemesinde o düzeye vardırılır ki, kendisinin ürünü olarak ortaya çıkan eserlerin alımlanmalarını daima felce uğratır. Kandinsky, Schönberg'le birlikte tinsel üçgenin en tepesine yerleştirdiği Picasso hakkında şöyle yazar:

> İspanyol Pablo Picasso, bu (konvansiyonel) güzelliğe hiçbir zaman boyun eğmez. Daima kendini-ifade etme ihtiyacının rehberliğinde çılgınca ileriye doğru sürüklenen Picasso, kendisini bir dışsal araçtan bir başkasına atıyor. Bu araçlar arasında bir uçurum varsa, Picasso delidolu bir sıçrama yapıyor; sıkı takipçilerinden oluşan, tam onu yakaladığını sanan kalabalık sürünün dehşete kapılmış bakışları altında karşı yakaya atlıyor. Yeniden başlıyor o yorucu inişler, çıkışlar. (s. 42)

Daha önce üzerinde durmaya çalıştığımız gibi, Hume ve Kant gibi modern estetiğe yön veren filozoflar tarafından bir deha elitismi kadar bir beğeni elitismi de kulaklarımıza fısıldanmıştı. Picasso'nun bu 'sıkı takipçiler'i, modern sanatın beğeni sahibi elitlerini oluştururlar, fakat ne kadar 'sıkı' olurlarsa olsunlar, onlar üçgenin en üst noktasında duran avant-garde dehanın yanına yerleşecek kadar 'sıkı' da değillerdir. Bu yüzden, dehanın elitismi beğeninin elitismi üzerine dayanılmaz ağırlığını koyar ve bu elit tabakanın eliti olarak avant-garde deha beğeninin yargılama kriterlerini tehdit etmeye ve onların yerine kendi sınırlanmamış bireysel öznelliğinin mutlak hak ve iktidar talebini geçirmeye başlar. Kantçı beğeni ve deha dialektiği avant-gardist tarafından tersine çevrilir ve tersinden okunur. Gerçi Kant, tüm sanatı dehanın sanatı olarak tanımlamakla, sanatı sadece öznelliğin ifade aracı haline indirgemeye giden yolu açmıştı; fakat söylemeden geçmemek gerekir ki, en azından dehanın eserini yargılamada beğeni tarafından kurulan ortak standardların belirleyiciliğini vurgulayarak, avant-garde

dehanın yaptığı gibi öznenin salt kendi bireyselliği temelinde kendi kendisine mutlak değer atfetmesine onay vermemişti. Kant'ın, aralarındaki uzlaştırılamaz bir çatışkı durumunda son söz hakkının dehadan ziyade beğeniye bırakılması gerektiği yollu öğüdü, avant-gardist tarafından, eğer varsa, mümkün yargılama kriterlerinin de dehadan çıkarsanmak zorunda olacağı şekilde manipule edilir. Öyle ki Kandinsky'e göre bir sanat eserini yargılayabilmek için gerekli olan

> '*anlama*' seyircinin olgunlaşarak sanatçının bulunduğu noktaya yaklaşmasıdır. (s. 24)

Kant, 'deha' kavramlaştırmasıyla modern sanatın avant-gardist kuruluşuna teorik bir meşruiyet kazandırmış, fakat aynı zamanda böyle bir kuruluşun getireceği tehlikeleri ('sanatın ölümü', hatta bu koşullarda daha doğrusu 'sanatın *intiharı*' da dahil tüm tehlikeleri) önceden farkederek dehanın aşırılıklarını dizginlemeye de mecbur kalmıştı. Ama bu süreç bir kez başlatıldı mı artık tersine çevrilebilir türden değildir. Filozofun derin akılsal ihtiyatı, modern sanatçının emotivist taşkınlığı karşısında sönükleşir ve özelde Kandinsky'e, genelde ise avant-gardisme, Kant'ın son derece hassas bir şekilde önem verdiği dengeyi hoyrat bir darbeyle bozup suistimal etmek kalır. Estetik ve sanatsal olanın bu dejenerasyonu, avant-gardismin sayılmadan geçilemeyecek dördüncü bir temel kurucu-ögesi olarak Hegel'in 'dehanın tanrısal ironisi'[481] diye adlandırdığı şeyle başlar.

Bu başlangıç, aslında özgül olarak 'avant-garde' sanatın doğuşundan çok önce bizzat felsefe tarihi içerisinde görünüşe çıkar. Bizzat Kantçı bir felsefî mecra içerisinde ortaya çıkıp gelişen Fichte'nin '*ego*' felsefesi, romantism aracılığıyla avant-garde'a, yani kültürel modernisme, hatta oradan da postmodernisme kadar miras bırakılan sanatsal '*ironism*' ögesinin kaynağıdır. Burada avant-gardismin dördüncü bir kurucu ögesi olarak az çok anakronistik tarzda Hegel'in 'ironi' açıklamasına geri dönmemizin sebebi, bu açıklamanın avant-garde sanatın ideolojisinin felsefî çekirdeğini oluşturan şeyi vermesi ve dolayısıyla yukarıda saydığımız ilk üç ögeyi (seçkincilik, tarihsicilik, öznel-ifadecilik) kendi bünyesinde örtük olarak barındırmasıdır. Bu açıklama, aynı zamanda, uç noktası avant-gardism ve postmodernism olan modern sanat tarihinin yaslandığı ve bizim de başlangıçtan beri üzerinde durduğumuz özne felsefesi kökenli estetik payandaların özlü bir ifadesidir. Biz bu Hegelci eleştirel açıklamayı adım adım aktardıkça, avant-gardismin tam da karşı çıkmayı amaçladığı burjuva hayat praksisini teorize

---

481 bkz. Hegel, G.W.F., *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Cilt I, çev. Taylan Altuğ&Hakkı Hünler, Payel Yay., 1994, s. 66.

eden Kantçı ve dolayısıyla Fichteci felsefeden payına düşeni alacağı ve aslında fazlasıyla almış olduğu açığa çıkacaktır.

Hegel'e göre 'ironi' teorisi, ilkeleri ilk kez Friedrich von Schlegel tarafından sanata uygulanan Fichte'nin felsefesinde derin bir kök salmıştı. Kant'ın sorunlu *Ding an sich*'inin (*kendinde şey)* safrasından kurtarılmış, mutlak özne bakışaçısına dayalı Fichte'nin felsefesi, Kandinsky'e ve genelde tüm avant-garde sanatçılara malolan modern ironist tavrın süratli ve şiddetli bir gelişim kazanması için mükemmel bir önhazırlık çerçevesi sunmaktaydı. Bu çerçeve, Hegel'in eleştirel yorumuyla birlikte şöyle açılım kazanır —ve bu yorum, sorunu tam yüreğinden yakaladığı için eksiksiz olarak alıntılanmaya lâyıktır:

> ... [*İlkin*] Fichte, *ego*'yu her bilmenin, aklın, bilginin mutlak ilkesi olarak koyar; burada *ego* bütünüyle soyut ve biçimsel kalır. *İkinci olarak*, bundan dolayı bu *ego* tam da kendinde yalındır ve bir yandan *ego*'nun içerisinde her tikellik, her karakteristik, her içerik olumsuzlanır, çünkü bu soyut özgürlük ve birlik içerisinde her şey boğulmuştur, öte yandan da *ego* için bir değeri olan her içerik yalnızca *ego*'nun kendisi tarafından koyulmuş ve kabul edilmiştir. Varolan her şey, yalnızca *ego*'nun aracılığıyla vardır ve benim aracılığım sayesinde mevcut olan şeyi, yine ben aynı ölçüde yok edebilirim.
>
> Şimdi eğer soyut *ego*'nun mutlaklığından kaynaklanan bu mutlak olarak boş biçimlerde durup kalırsak, her şey, *kendinde ve kendisi için* ve kendi başına değerli olarak değil, ama ancak *ego* 'nun öznelliğince üretilmiş olarak ele alınır. Ama bu durumda *ego* her şeyin sahibi ve efendisi olarak kalabilir ve ahlâk, yasa, insanî ve tanrısal, kutsal olan ve olmayan şeyler alanında, önce *ego* tarafından koyulmak durumunda olmayan ve bundan dolayı aynı ölçüde de onun tarafından yok edilemeyen herhangi bir şey bulunmaz. Bunun sonucu olarak, halis ve bağımsız biçimde gerçek olan her şey, ancak bir görünüş haline gelir, kendi adına ve kendisi sayesinde halis ve hakikî değil; ama gücüne ve kaprisine ve özgür tasarrufuna bağımlı kaldığı *ego*'dan ötürü saf bir görünüş olur. Onu kabul etmek ya da iptal etmek, bütünüyle, zaten yalnızca, *ego* olarak kendinde mutlak olan *ego*'nun zevkine bağlıdır.
>
> Şimdi *üçüncü olarak, ego, yaşayan*, etkin bir bireydir ve onun hayatı, kendi bireyselliğini kendisinin ve başkalarının gözünde gerçek kılmak, kendisini ifade etmek ve kendini görünüşe çıkarmaktan oluşur. Çünkü her insan, yaşayarak, kendisini gerçekleştirmeye çalışır ve kendisini gerçekleştirir.[482]

Hegel'in bu pasajlarda serimlediği Fichte'ci öntemellerin, gerek burjuva hayat praksisinde hüküm süren gerekse avant-garde sanat ideolojisini besleyip büyüten güçlü bireycilikle bağıntısı daha fazla açıklanmayı gerektirmeyecek kadar açıktır. Ve bu anlamda hem burjuva bireyinin hem de avant-

---

[482] Hegel, G.W.F., *Estetik*, s. 64-5.

garde sanatçının 'kendini-gerçekleştirmiş' birer *ego* olarak, hayat karşısındaki, ortak ve geleneksel olan karşısındaki, dünya ve toplum karşısındaki tavrı *ironik*'tir. Bireysel *ego*'nun her-şeye-gücü-yeterliği karşısında fiziksel ve toplumsal dünyanın bu geri çekilişi, avant-garde *self*'in salt olumsuzlamaya *(negation)* dayalı modern ironik üslûp içerisinde *kendini-ifade etmesi (self-expression)* için gereken boş uzama yer açar.

Hegel'e göre, *ego*'nun dünya karşısındaki *ironik* tavrına dayalı bu biçimsel öznel-ifadeciliğin, biri yaratıcı sanatçı yönünden diğeri sanatın alımlayıcısı yönünden iki problematik veçhesi vardır. *İlkin*, sanat alanında *ironi* ilkesine dayalı olarak kendini-gerçekleştirme, bir sanatçı olarak yaşama ve kendi hayatına sanatsal bir biçim verme olarak anlam kazanır. Fakat eğer sanat bu ilke üzerinde temellendirilirse, o zaman bir sanatçı olarak yaşama, içerisinde *ego*'nun kendisinden başka her şeyin —bizzat *ego*'nun eylemi, ifadesi vbg. dahil her şeyin— salt bir görünüş haline geleceği bir yaşama olur. Bu anlamda sanatçı olmak bakımından sanatçı dünyaya ve topluma yönelik herhangi bir ciddî ilgiden kesilir ve sanatının içeriği olarak kendi *ego*'sunun biçimselliğinden başka bir şey tanımaz. Aslında herhangi bir sahici içeriğin iptali demek olan *ego*'nun kendi kendisini sanat içeriği kılması, bizzat *ego*'nun kendi kendisini eşkalsizleştirmesi, kendisini toplumsal olarak atfedilebilir *ciddî* bir kimlikten, diyelim ki sanatçı kimliğinden yoksun bırakması olarak tecelli eder.[483] Çünkü sanatçının, bırakın başkaları tarafından

---

[483] Hegel, bu kimlik kaybıyla ilişkili olarak ironik-olan ile komik-olanı birbirinden ayırır. Komik-olanda olumsuzlanan şey, zaten özünde geçersiz, sahte ve çelişik bir fenomendir; tam da ironistin sağlam ve aslî içerikleri olumsuzlamasını mümkün kılan tikel bir kapris ya da hevestir. Komik-olan, bir bireyin eyleminde o bireyin zaten takibettiği ciddî, tözsel, aslî amaçlardan ve ilgilerden sapmayla ilgilidir. Burada olumsuzlanan şey, amaçların ve ilgilerin kendileri değil, fakat onlardan sapmadır. Bu bakımdan, insan, eylemlerinde kendi aslî amaç ve ilgilerinden saptığı ölçüde hem komik hem de belli bir kimlik sahibi olabilir. 'Ama' diye yazmaktadır Hegel,

> gerçekten ahlakî ve hakikî olan şey, herhangi bir aslî tözsel içerik, kendisini bir bireyde ve onun eyleminde geçersiz olarak sergilerse, bu, bütünüyle farklı bir şeydir. Böyle bir [ironik] durumda, birey, karakter bakımından boştur ve hor görülebilir; onun karakter yoksunluğu ve güçsüzlüğü, betimlemelerine de yansır. Bundan dolayı ironik olan ile komik olan arasındaki bu ayrımda özsel olarak söz konusu olan şey, yok edilen şeyin içeriğidir. Kendi sabit ve önemli amaçlarına sadık kalamayan, ama bu amacı terkedebilen ve bu amacın kendilerinde yokedilmesine izin verebilen kötü, yararsız insanlar *vardır*. İroni, karakter yitimine ilişkin bu ironiyi sever. Çünkü hakikî karakter, bir yandan özünde değerli amaçları ve öte yandan bu tür amaçların sıkı bir kavranışını gerektirir; öyle ki [ironik-olanda olduğu gibi] eğer bu amaçlardan vazgeçilip bunlar terkedilirse, karakterin tüm bireysel varlığı kaybolur. Bu

öyle tanımlanmayı, kendi gözünde bile sahibolabileceği ciddî ve sahici bir kimlik, ancak *ego*'nun dışında *ego* için öz-değere sahip olan belli içeriklere duyulan özsel ilgiler aracılığıyla tanımlanabilir hale gelir. Şimdi, *ironi* ilkesine göre, *ego* kendi kendisinin içeriği kılındığında ve *ego*'nun, kendisini, özsel bir ilgi aracılığıyla, uyum içerisinde bağlayabileceği herhangi bir aslî içerik bulunmadığında, kendime, bir sanatçı olarak da olsa, hiçbir ciddî kimlik atfında bulunamam ve dolayısıyla kendimi bir sanatçı olarak ciddî bir şekilde gerçekleştiremem:

> Her şeyi kendi kaprisinden kalkarak kuran ve çözen *ego* sanatçı olduğu zaman —ki bu sanatçıya hiçbir bilinç içeriği mutlak ve bağımsız olarak gerçek görünmez, fakat ancak kendi kendisinin yaptığı ve yıktığı bir görünüş olarak görünür—, böyle bir ciddiyet kendisine hiçbir yer bulamayacaktır, çünkü geçerlilik yalnızca *ego*'nun biçimciliğine yüklenmiştir.[484]

İkinci olarak, Hegel'e göre, alımlayıcılar açısından, yaratıcı dehanın, *ironik* sanatçının sunmuş olduğu görünüş ciddî görülebilir, yani bu sanatçının elindeki malzeme veya içerik bağımsız bir gerçekliğe ve öz-değere sahipmiş gibi alımlanabilir. Böyle bir alımlama, tam bir aldanmadır / yanılsamadır (*illusion*). Bu tür bir alımlamayı gerçekleştirenler, bizzat böyle bir içeriğe bir ciddiyet, bir öz-değer atfetmekle, tıpkı Kandinsky üçgeninin en üst noktasında yer alan avant-garde sanatçıya göre üçgenin alt kesimlerinde bulunanlar gibi, sanatçı *ego*'nun bakışaçısının yüceliğini kavrama yeterliliğinden kendilerini yoksun bırakmışlardır ve Kandinsky'nin benzetmesiyle Picasso'nun 'delidolu sıçrayış'ına ayak uyduramayacak zayıf ve sınırlı yaratıklara benzerler. Bu bakımdan, *ironik* sanatçının elitismi ile avant-garde sanatçının elitismi arasında birebir örtüşme vardır ya da daha doğrusu Hegel tarafından betimlenen *ironist*'in elitismi avant-gardistler tarafından hemen hiç sorgulanmaksızın devralınır ve sürdürülür. Hegel'in şu satırları ile Kandinsky'nin kendini üçgenin en üst noktasına yerleştiren avant-garde sanatçısı arasındaki bağı görmek hemen hiçbir zahmet gerektirmez:

> ... [B]u ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı *deha* olarak kavrar; böyle bir *deha* için herhangi bir şey ve her şey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır, öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. *Bu durumda bu tanrısal dehanın bakışaçısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinden aşağıda görür, çünkü o, diğer*

---

sabitlik ve tözsellik, karakterin anatemasını kurar. Cato, ancak bir Romalı ve bir Cumhuriyetçi olarak yaşayabilir. (*Estetik*, s. 67. Köşeli parantezler bana ait.)

484 Hegel, G.W.F., *Estetik*, s. 65.

insanları, yasayı, ahlâkı vb. kendileri için hâlâ sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder.[485]

Bu şekilde mutlak olarak *ego*'da temellendiği ve tüm içeriğini *ego*'da bulduğu (öznel-ifadecilik) ve bireysel *ego*'dan başka her şeyi ve herkesi değersizleştirdiği (seçkincilik) ölçüde, *ironi*, avant-garde için sözkonusu olduğu gibi, zamanının ve tarihinin ilerisine geçmiş demektir (tarihsicilik). Bu anlamda bütün tarih, bu *ironik* sanatsal bakışaçısına ulaşma mücadelelerinin tarihidir; yine bu anlamda tarihe yön veren yasalar, *ego*'nun dış dünyayı olumsuzlayıcı tavrında onu motive eden içsel güçler olarak içerilmiştir. Tarihsel ilerleme ve tarihsel zorunluluk fikirleri ile bireysel *ego*'nun kaprisleri arasında sımsıkı bir bağ keşfedebileceğimiz belki de tek tarihsici öğreti, işte bu romantik *ironi* teorisinden avant-garde sanat öğretisine kadar uzanan türden bir tarihsiciliktir.

Hegel'in deşifre ettiği *ironi* teorisi, yirminci yüzyıl avant-gardisminin Kantçı felsefeye, özellikle de *ego* kavramlaştırmasıyla Fichte'nin dolayımlayıcı katkıları sayesinde, yalnızca sanatsal yaratımın ilkesi olmakla kalmayıp, aynı zamanda hem ontolojik hem epistemolojik bir felsefî *ilk ilke* haline dönüştürülmüş Kantçı 'deha'nın estetiğine nasıl eklemlenmiş olduğunu araştırabileceğimiz önemli bir araçtır. Teknik olarak, Kantçı 'deha', Fichteci 'ego', Schlegelci 'ironi' ve Kandinskyci 'avant-garde' arasındaki bağıntıların daha açık ve ayrıntılı bir serimlenişi, başka bir uzun soluklu araştırmayı ve çalışmayı gerektireceği için, burada bu konuya sadece işaret etmekle yetineceğiz. Fakat şu kadarını söyleyelim ki, modern sanatın 'dehanın tanrısal ironisi' gibi aşırı-bireyci (*ultraindividualist*) yönelimlerini önceden farkedip, bunları sanatta 'beğeni'nin komunal karakterinin belirleyici önceliğine koyduğu vurguyla dizginlemeyi amaçlayan Kant'ın görüşüne, sanat eserinin bir *idealite* düzleminde düşünüldüğünde bile özünde *kendisi için* değil *bizim için*, yani onu görüp anlayabilen bir *kamu için* varolduğunu ileri sürerek Hegel de katılır.[486]

Hegel'in sözünü ettiği ironik dehalar kuşağı sanatsal açıdan ne ölçüde amaçlarına ulaştıklarını düşündüler veya yirminci yüzyıl avant-gardistleri yeniden bütünleşmeyi hedefledikleri hayat pratiğini oluşturacak şekilde kendi kamularını ne ölçüde yarattıklarını hissettiler bilinmez ama, onların sanatsal yaratım konularında bağlandıkları aşırı-bireyciliğin ne beğeniyle ne de belli bir komunitenin kamusal onayıyla ciddî bir alışverişi olmadığı kesin gibidir. Bu aşırı-bireycilik içerisinde, geleneksel olarak sanat kavra-

485 Hegel, G.W.F., *Estetik*, s. 65-6.

486 bkz. Hegel, G.W.F., *Estetik*, s. 262.

mının özüne ait olduğu düşünülen kamusallık kriterinden kopmakla geleneği krize uğratan avant-gardism bizzat kendisini de aynı kriz içerisinde buldu. Çünkü avant-gardist ürünler, bizzat sanat olma iddiası taşıdıkları halde, o güne kadar sanat olarak kabuledilegelen şeyden kesin bir kopuşu temsil ediyorlardı. Nasıl ki Descartes ortak olarak paylaşılan bir *ethos*'tan değil, fakat kendi öznelliğinden bir bilgi ilkesi çıkarsayarak geleneksel felsefeyi bir krize uğrattı, ama çok geçmeden bu ilkenin modern felsefenin krizine de götürdüğü anlaşıldı ise; aynı şekilde avant-gardist de zaten içerisinde aşırı-bireyciliğin hâkim hale geldiği burjuva toplumsal *ethos*'undan —ortak olarak paylaşılabilir akılsal standardların yokluğu verildiğinde buna ne kadar *ethos* diyebilirsek— tuhaf bir ilham alan —hem onu reddeden hem de içselleştirilmiş bir tarzda öngerektiren— bireyci ve öznel bir sanat ilkesi çıkarsadı ve geleneksel sanatı bir krize sürükledi, ama yine de bunun avant-garde sanatın bir krizine dönüştüğü, *Cartesian* felsefenin modern düşüncenin bir krizine dönüşmesinden çok daha kısa bir zamanda ortaya çıktı. Avant-garde sanatın içerisine düştüğü kriz, bizzat bu sanatın iradî olarak kamusallıktan kopma isteğiyle derinden bağıntılıdır ve Hegel'in 'ironi' sanatı hakkında söylediği şu sözler, kelimesi kelimesine avant-garde sanata teşmil edilebilir:

> ... [T]asarımlamanın anateması olarak ironi alınırsa eğer, o zaman bütün ilkeler arasında en sanatsal olmayan bir ilke sanat eserinin ilkesi olarak ele alınmış olur. Çünkü sonuç, kısmen basmakalıp figürler, kısmen değersiz ve ilgisiz figürler üretmektir, zira onların varlıklarının tözünün bir geçersizlik olduğu bizzat kendilerinde ortaya çıkar; kısmen de... [öznel] yüreğin bu özlemleri ve çözülmemiş çelişkilerinin bu figürlere bağlanmış görünmesidir. Bu tür tasarımlamalar halis bir ilgi uyandırmazlar. Bu sebepten dolayı, her şeye rağmen, ironi tarafından, kamunun derin duyarlılık, sanatsal içgörü ve deha bakımından yetersizliği hakkında daimî şikayetler öne sürülmektedir, çünkü kamu ironinin bu yüceliğini anlamaz; yani kamu, bu sıradanlıktan ve kısmen cansız ve kısmen özelliksiz olan bu şeyden zevk almaz. Bu değersiz, özlemle yanıp tutuşan doğaların hoşa gitmemesi de iyi bir şeydir; bu samimîyetsizliğin ve ikiyüzlülüğün halkın hoşuna gitmemesi ve bunun tersine halkın, kendi önemli aslî değerlerine sadık kalan karakterler gibi tam ve halis ilgiler istemesi bir tesellidir.[487]

Bu Hegelci kavrayışa bir not olarak eklenmelidir ki, bu öznel ve bireyci sanatın açmazı iki yönlüdür: o, kamusallığı dışlayıp bireysel *ego*'yu yaratımlarının ilkesi kıldığında, yukarıda andığımız problemler ve paradokslarla karşılaşır ve bunları aşamamaktan doğan bir krize sürüklenir; fakat aynı zamanda, bazı avant-gardistler için sözkonusu yapılabileceği gibi, o, açıkça kamuya hitabetmeyi amaçladığında bile, artık 'aslî değerlerine sadık

---

[487] Hegel, G.W.F., *Estetik*, s .67-8. Köşeli parantezler bana ait.

karakterler' barındıracak şekilde ethik bir birlik sergileyen toplum tipi modern dünyada bulunamayacağı için, kolayca popüler kültürün bir nesnesine ve bunun üzerine inşa edilen 'endüstri'nin bir kâr aracına dönüşerek dejenere olur ve yine başlangıçtaki amaçlarına sadık kalamamaktan kaynaklanan bir krize yakalanır.

Gerçi avant-garde'lar, sımsıkı bağlandıkları aşırı-bireyciliğe rağmen, bu aşırı-bireycilikten doğan sanattaki nesnellik boşluğunu doldurmanın yollarını aradılar ve bu doğrultuda geometriyle, özellikle de geometride geleneği temsil eden Euklides'in teoremlerini reddeden Riemann'ın ve Lobachevsky'nin modern geometrileriyle ve onların geliştirdiği dördüncü boyut teorileriyle ateşli bir şekilde ilgilendiler.[488] Fakat avant-garde sanatçıların yaptıkları, bizzat geometriciler haline gelmeden, bu yeni geometrileri kendi sanat kavrayışlarına aydınlanmacı ve bilimselci bir edayla uyarlamaya çalışmaktan ve dört boyutlu uzam fikrini ve Euklidesçi-olmayan geometrileri üç boyutlu uzam fikrine ve Euklidesçi geometriye tarihsel hakikat sorununa hiç dokunmadan sadece 'tercih etmek'ten ibaretti. Onlar, bu geometrilerden, bir kesinlik ve hakikat arayışından ziyade, kendi sanatları için nesnel bir zemin kazanabileceklerini düşündükleri bilimsel bir tutamağı yakalayabilmenin heyecan verici duygusunu çıkardılar. Avant-garde ressamlar için en önemli olan şey, bir bilgi ve hakikat sorunu değil, fakat dört boyutlu uzam düşüncesinin ve Euklidesçi-olmayan geometrilerin binyıllık geleneksel hakikatleri yerinden etmesinden duyulan coşkuydu. Onlar, bu yeni geometriler aracılığıyla, modern dünyada nesnel standardların belki de tek barınağı olarak kalabilmiş bir alanda, bilimde, kendi gelenek karşıtı sanat kavrayışlarıyla bir uyum sergileyen önemli bir müttefik bulduklarını düşünüyorlardı. Nasıl ki o güne kadar bilimde kesin olarak kabul edilen hakikatler bir bir yerinden ediliyorsa, aynı şekilde sanatta da geleneksel olarak takibedilen içsel pratikler avant-garde bireycilik lehine yerlerinden edilebilirdi. Dolayısıyla avant-garde'lar, bu yeni geometrilerde, geometrinin kesin bir bilgi-türü olarak kendi kendisini sorgulamasından bağımsız olarak, yalnızca kendi sanatlarını belli bilimsel nesnellik ölçüt-

---

488 Avant-garde sanatçıların, nesnellik arayışı peşinde geometriyle olan ilişkilerini burada ayrıntılı bir şekilde aktarmayacağım, yalnızca avant-garde'ların bu bilimselci yönelimleri hakkında bana önemli görünen bir kaç nokta üzerinde durmakla yetineceğim. Luc Ferry'nin kitabında bu konunun ayrıntılı bir irdelenişine ayrılmış altbölümler bulunmaktadır, ilgi duyanlar oraya bakabilir. bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 208-235. Özellikle "Fourth Dimension" ("Dördüncü Boyut"), "The Role of Science-Fiction" ("Bilim-Kurgunun Rolü"), "The 'Fourth Dimension's Double Dimension: Ultraindividualism and Hyperclassicism" ("Dördüncü Boyut'un İki Boyutu: Aşırı-Bireycilik ve Aşırı-Klasisism") başlıklı altbölümler.

lerine dayanarak meşrulaştırabilecekleri uygun bir araç ve sağlam bir dayanak bulduklarını varsaydılar. Görünüşte modern bilim de bu modern avant-garde sanatın kendine özgü yollarını izliyordu. Fakat bu suretle ortaya çıkan şey, yalnızca bilimin avant-garde sanatın kendini içerisinde bulduğu nesnellik boşluğunu doldurmaya yarayacak uygun bir meşrulaştırma aracı düzeyine indirgenerek manipule edilmesi olmakla kalmayıp, aynı zamanda şu tuhaf manzaraydı da: Riemann ve Lobachevsky gibi geometriciler, binyıllardır insan aklının kurabileceği en kesin hakikatler gözüyle bakılan Euklidesçi ilkelerin yerine kendininkileri geçirerek geometrinin ve dolayısıyla bilimin *kurgusal* doğasına dikkat çekmekte ve bu anlamda bilimadamları *estetikçiler* ve *sanatçılar* haline dönüşüp onlar gibi işgörmeye başlamakta iken, avant-garde sanatçılar da, tam tersi bir hareketi gerçekleştirmekte, yani bilimsel nesnellik peşinde koşmakta, adeta bilimadamı haline gelmeye çalışmaktaydılar. Özellikle perspektiv'in sonu demek olan 'dördüncü boyut' düşüncesine tutkuyla sarılan avant-garde ressamlar, aldıkları özel derslerle sanatlarını yoğun bir bilimselcilik tabakasıyla örtülü bir atmosfer içerisine dahil etmek için yanıp tutuşuyorlar ve yeni bir bilim çağının yeni bir sanat çağını meşrulaştırdığı duygusunu yakıcı bir biçimde duyumsuyorlardı. Fakat onlar yine de geçerli olan tek hakikatin, başkalarıyla ortak olarak paylaşılabilir türden değil, yeni bilimsel bulgular tarafından da teyid edilen kendi öznel sanatlarında suyüzüne çıkan türden olduğunu îlan etmekten de geri durmuyorlardı. Hem ressam hem de kubismin en büyük teorisyenleri olan Jean Metzinger ve Albert Gleizes birlikte kaleme aldıkları *Du Cubisme* (1912, *Kubism Üzerine)* adlı eserde son derece kendinden emin bir şekilde şöyle yazıyorlardı:

> Kısaca, bir sistem olmakla suçlanan kubism, aslında tüm sistemleri mahkûm eder... Courbet, Manet, Cézanne ve İzlenimcilerin fethettiği kısmî özgürlüklerin yerine, kubism sonsuz bir özgürlüğü koyar. Nesnel bilginin nihaî olarak bir kurmaca (*chimera*) telâkki edildiği ve kalabalığın doğal bir form olarak algıladığı her şeyin [yeni geometrilerin keşiflerinden ötürü —L.F.] bir uylaşım (*convention*) olarak anlaşıldığı bugün, ressamın renkli formları yönetenlerden başka hiçbir yasası yoktur... Yalnızca tek bir hakikat vardır, onu herkese empoze etmeyi başardığımızda, *bizlerinki.*[489]

Bu şekliyle avant-gardism, modern estetik söylemin vardığı mantıksal doruk noktasıdır. Bu bilimselci bir edayla nesnelmiş süsü verilen hakikatin öznelleştirilmesinin, bu mutlak olarak farklı ve orijinal bir bireyselliğin ifadesi olarak sanat kavrayışının gerisinde, açıkça itiraf edilen bir 'güç istemi' ve buna bağlı narsistik sonuçlar durmaktadır. Luc Ferry'e göre, avant-

---

489 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 223.

garde'ların devrimci bireycilik iddialarının sonunda dönüp dolaşıp narsistik bireyciliğe sürüklenmesi kaçınılmaz gibidir. Bu tuhaf 'yenilik geleneği' ideolojisinin fanatik *egotism*inin avant-garde sanatçılar arasında en görünür hale geldiği iki örnek, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaptığı bir konuşmaya hiç çekinmeden "Kendim Hakkında" ("Apropos Myself") başlığını veren Marcel Duchamp ile *Bugünün Müziği Hakkında Düşünceler (Penser la musique aujourd'hui)* adlı eserine bir önsöz olarak "Kendimden Kendime" ("De Moi à Moi") başlıklı bir 'oto-röportaj' yayınlamakta tereddüt etmeyen Pierre Boulez'dir.[490]

Eğer avant-garde sanatçılar kendi sanatlarına belli bir nesnellik içeriği kazandırma arayışına girdiler ve fakat her seferinde bireysel öznenin bakışaçısına tersine çevrilemez bir şekilde geri döndüler ise, bu, Hegel'in katkılarıyla onların sanatında 'ironism' diye adlandırdığımız karakteristikten ötürüydü. Avant-garde'ların nesnellik arayışları ile güçlü bireycilikleri arasındaki gerilim, estetik denen söylemin özüne ait olduğunu iddia ettiğimiz, öznellikten hareketle nesnel zeminlere ulaşma isteğinden doğan belirsiz-anlamlılıkları yeniden üretir. Aralarındaki tüm bağlam farklılıklarına rağmen, temelini öznenin en öznel yönünde gören her sanat kavrayışının, gerek sentimentalismin, gerek ironik romantismin, gerekse avant-gardismin bizzat bu belirsiz-anlamlılıklar üreten gerilim üzerinde yaşaması kaçınılmazdır. Hegel, *ironi* sanatından söz ettiği bölümün olağanüstü pasajlarından birinde, genel olarak modern sanatın, üzerinde yaşadığı bu gerilimin kavramsal bir haritasını çıkartır:

> Eğer *ego* bu [ironi] bakış açısında kalırsa, kendi öznelliği dışında kalan her şey, ona geçersiz ve boş görünür; bu yüzden bu öznellik de içi oyuk ve boş hale gelir ve bizzat salt *boşunalık* [*Eitelkeit*, hem 'boşluk' hem 'kibir' anlamlarında okunabilir] olur. Ama öte yandan *ego*, ters yönde, bu kendinden zevk alma içerisinde doyum bulamaz ve böyle olunca da kendisine yetersiz hale gelir; öyle ki o, şimdi, sağlam ve tözsel olana, özgül ve özsel ilgilere bir özlem duyar. Bundan bir talihsizlik ve bir çelişki doğar: *özne, bir yandan hakikate nüfuz etmek isteyip nesnellik için yanıp tutuşur, ama öte yandan kendi yalıtılmışlığını ve kendi içine çekilmeyi terkedemez veya kendisini bu doyurulmamış soyut içsellikten kurtaramaz*. Şimdi, *ego*, ... Fichteci felsefeden doğan [nesnellik] özlemi[ni]n saldırısına uğrar. Bu... doyumsuzluk —ki bu doyumsuzluk içerisinde *ego*, gerçekliğe ve mutlak olana duyduğu arzuya rağmen, kendinde saf olsa bile, yine de gerçek-dışı ve boştur— özlemin kaynağıdır... [Sonuçta] bu özlem, boş beyhude öznenin geçersizlik duygusudur ve özne bu boşunalıktan kaçıp kurtulma ve kendisini bir töz içeriğiyle doldurma gücünden yoksundur.[491]

---

490 bkz. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 223.

491 Hegel, G.W.F., *Estetik*, s. 66.

Avant-Gardism'in Krizi ve Postmodernism'in İhyası

Bizzat mantıksal ve tarihsel doruk noktasını oluşturduğu estetik söylemin kendisi gibi ta en baştan itibaren çelişkilerle, paradokslarla, belirsiz-anlamlılıklarla, açmazlarla, ikilemlerle beslenen avant-garde sanat ideolojisinin, kendisini gitgide ağır bir krize sürüklemiş olmasında şaşılacak hiçbir şey yoktur. Bu ölümcül krizin semptomları olarak, bizzat avant-garde pratiğin içerisinden gelen sanatçıların ve eleştirmenlerin şu tanıklıkları bizim için son derece önemlidir:

> Burjuvaları şok etmek ve kurulu düzeni altüst etmek isteyen sanatçının radikal kopuş, devrimci mücadele, saldırganlık ideleri gerçekte yokolup gitmiştir. [Philippe Albéra, *Contrechamps* dergisinin yönetmeni, *Contrechamps*, no.3, September 1984]

> Radikal bir devrim döneminden sonra, 70'lerin ve 80'lerin çağdaş müziği, son dönemdeki belli eğilimlerin —yanılsamaların taşıyıcılarının— kendilerini tüketmekte olduğu bir çağda kendini aramakta görünüyor. [Paris IRCAM modern müzik merkezinin 1987 program notları]

> Modernitenin estetiği, bir *innovatio* [yenilik] estetiği olduğu ölçüde, kendi yaratımının imkânlarını tüketmiş görünüyor. Kendi içerisinde, onlu yıllar boyunca gelişimi, sonra 50'li yıllarda hızlanan kurumsallaşması, bu estetiğin... ona ölümcül bir darbe indiren... eğilimlerini şiddetlendirdi ve ivmelendirdi. *Novum* [yeni] utopiası haczedilmiştir. [Jean Clair, *Considerations sur l'état des beaux-arts: Critique de la modernité* (Gallimard 1983, s.115-6; *Güzel Sanatların Durumu Üzerine Düşünceler: Modernitenin Eleştrisi)*]

> Kendisini avant-garde diye adlandıran kimse, bir ahmaktır... Avant-garde bir hiçtir [Luciano Berio, çağdaş müzisyen, *Libération*, November 1983]

> Avant-gardismin politik-ideolojik haklıçıkarım işlevi ve ihtiyacı büyük ölçüde önemini yitirmiştir. Muhalif kültür resmî kültür haline gelmiştir; 'devrimci' estetik yenilikler kargaşası pazar tarafından düzene sokuluyor ve / veya büyük ölçüde devlet tarafından subvanse ediliyor; gözüpeklik, kışkırtma ve kopuş istemi bayağı hale gelmiştir. [Pierre Michel Menger, eleştirmen, *Esprit*, March 1985]

> Daima deney yapma adına deney yapan insanlar başbelalarıdır! Yaptığınız hemen her şeyin deneysel olduğunu göstermeye çalışırsınız; bu kolay bir yoldur, eğer hiç kimsenin hoşuna gitmezse, kendinizi daima deneyin işlemediğini söyleyerek mazur gösterebilirsiniz... Besteciler bugün yeni bir şeyler yapmaya çalışarak kendilerini adamakıllı eskitiyorlar... Bizim durumumuzda yapılmış ve yapılmakta olanlara tepki göstermek çağdaş müzikte hoşa giden bir fikirdir, ama ya müziğin kendisi? İşte onun hoşa gittiğini sanmıyorum. [Alain Daniel, çağdaş müzisyen, *Restons simples*, no.2, January 1986]

> Modern sanat olumsuzlama güçlerini kaybetmeye başlamıştır. Artık bu sanatın olumsuzlamaları ritual tekrarlar haline gelmiştir; başkaldırı sadece bir usul haline gelmiş; eleştiri retorik olmuş, kural-çiğneme resmiyete dönüşmüştür.

> Olumsuzlama yaratıcı olmaktan kesilmiştir. Sanatın sonunu yaşamakta olduğumuzu söylemiyorum. Biz modern sanat idesinin sonunu yaşıyoruz. [Octavio Paz, *Point de convergence: Du romantisme à l'avant-garde* (*Yakınlaşma Noktası: Romantismden Avant-Garde'a*) Gallimard 1974, s.190][492]

Tüm bu tanıklıklar, modern estetiğin bir uzantısı olarak avant-gardist sanat kavrayışının içerisine düştüğü ağır krizin birinci elden en kesin kanıtlarıdır. Aynı zamanda onlar, bizzat burjuvaziyi şok etmeyi amaçlayan sanatsal avant-gardismin, daha (hatta en) sahici avant-garde hareket olan sermaye hareketinin yarattığı şok dalgaları karşısında adeta mülayimleştiğine ilişkin bir şeyler çıtlatır gibidirler.

Avant-garde sanatçı, yeni bir toplumsallık tarzı tahayyül etme ve örgütleme girişimine derin yapısal bağlılığından ötürü, tanımı gereği, avant-garde'ların en avant-garde'ı olan müteşebbis bireyi kendisinin orijinal modeli olarak bulmaktan kurtulamaz. Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, 'avant-garde'ın isim babası olan Saint-Simon, toplumsal yürüyüş düzeni içerisinde her zaman avant-garde sanatçıları girişimci sanayicilerin önündeki bir sıraya sokmamış, fakat çoğu zaman eserlerinin büyük bir bölümünde 'yeni' bir refah toplumuna girişimci sanayicilerin 'öncü'lük edeceğini ileri sürmüştür.[493] Bu bakımdan avant-garde sanatçılar, gelenekten

---

492 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s.192-6.

493 bkz. Saint-Simon, "Çeşitli Yazılarından", çev. Sina Akşin, *Sosyalist Siyasal Düşünüş Tarihi*, derleyen: Mete Tunçay, Bilgi Yayınevi, İstanbul, Mayıs 1976, s. 13-38. Aşağıdaki alıntılardan sonra verilen sayfa numaraları bu esere gönderimde bulunmaktadır.
Örneğin Saint-Simon *Catéchisme des Industriels*'te (1823; *Sanayicilerin Elkitabı /İlmihali*) şöyle yazıyordu:

> S[oru]- Sanayiciler toplumda hangi sırada bulunmalıdırlar?
> C[evap]- Sanayici sınıfı birinci sırada olmalıdır, çünkü hepsinden önemlidir; çünkü o bütün öteki sınıflardan vazgeçebilir, oysa öbürlerinden hiçbiri ondan vazgeçemez; çünkü o kendi öz kuvvetiyle, kişisel çalışmalarıyla varlığını sürdürür. Öbür sınıflar onun için çalışmak zorundadırlar, çünkü onun yaratıklarıdırlar ve onların varlığını o devam ettirir; kısaca, her şey sanayiyle olduğu için, her şey onun için yapılmalıdır. ("Sanayici Nedir?", s. 26-7)

Aynı eserin bir başka yerinde:

> Sanayiciler toplumun baş sınıfı olacaklardır; en başta gelen sanayiciler kamu malvarlığının yönetimini parasız üstleneceklerdir; yasaları yapacak olanlar onlar olacaktır, onlar diğer sınıfların kendi aralarında tutacakları sırayı saptayacaklardır; bunlardan her birine, sanayiye yapacağı hizmetlere oranlı bir önem vereceklerdir. Şimdiki devrimin sonucu ister istemez bu olacaktır; bu sonuç elde edildiğinde, dinginlik eksiksiz sağlanmış olacak, kamu refahı olanaklı bütün hızıyla artacak ve toplum, insan doğasının isteyebileceği bütün bireysel ve ortaklaşa mutluluktan pay alacaktır. ("Yönetim Erki", s.32)

kopma ve güçlü bir bireyciliğe yaslanma, fakat yine de belli bir nesnellik arama dürtüleriyle burjuva orta-sınıfın izinden yürümeye ve bu sınıfın tüm çelişkili doğasını, tüm paradoksal ve problematik yapısını kendi sanatlarında paylaşmaya ve yansıtmaya mecbur kaldılar. Bu ardalan içerisinde avant-garde sanat, *entellektual* sermayesini müteşebbis bireye yatırmış, fakat sermayenin başdöndürücü, oynak ve şok edecek kadar hızlı dönüşümlerine ayak uyduramamaktan dolayı iflas etmiş gibidir. Yerinde bir benzetmeyle, yüzyılın sonundan bakıldığında bugün modern avant-garde sanatçının oynadığı toplumsal rol müflis müteşebbisinkini andırır.

Buradan, sonradan 'postmodernism' denen şeyin doldurduğu ya da dolduracağı iddia edilen kültürel bir boşluk doğar. Bu boşluğun doldurulmasının, bu iflastan kurtulmanın, avant-gardismin içerisine düştüğü kriz durumunu atlatmanın en iyi yolu, belki de sermayenin yüzyılın son çeyreğinde büründüğü eşsiz biçimlere daha sıkı sarılmaktan geçmektedir. Postmodernism denen şey tam da bunu yapar.[494] İdeal postmodernist figür, artık müteşebbisin yaşam tarzını taklit eden ya da müteşebbise müteşebbisçe meydan okuyan bir karakter olamaz; fakat müteşebbisane edimlere öykünmeyen bir 'danışman' (belki de 'sermaye danışmanı') olarak, sermayenin yanında daha mütevazı , ama varlığını koruyan bir sanatçı-düşünür olarak sahneye çıkar.[495] Postmodernismin, modern sanatın büyük iddialarından, 'yeni bir

---

[494]Bu yorumda en önemli pay, kuşkusuz, postmodernismi 'geç kapitalismin kültürel mantığı' olarak değerlendiren Frederic Jameson'ın teorisidir. Bir başka çalışmada ele alınması planlandığı için, burada postmodernism teorileri ile uzun uzadıya ilgilenmeyeceğim. Fakat modern estetikle ilişkili olarak ulaştığımız şu noktada, bir sonuç olarak, postmodernism denen fenomenin kültürel modernisme veya avant-gardisme nasıl eklemlendiğine veya iddia edildiği gibi bu iki hareket arasında bir süreksizlik, bir kopuş yaşandıysa, bunun nasıl yorumlanması gerektiğine ilişkin bana önemli görünen bazı hususlar etrafında taslak bir çerçeve çıkarmaya çalışacağım.

[495] Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum*'u nasıl bu tür bir yoruma açık bir 'danışmanlık' hizmeti olarak kaleme aldığı hatırlanmalıdır. Lyotard, bu kitaba yazdığı kısa "Giriş" bölümünde, eldeki metnin, Quebec hükümeti Üniversiteler Konseyi'nin isteği üzerine, en yüksek derecede gelişmiş toplumlarda 'bilgi'nin durumu hakkında hazırlanıp sunulan bir *rapor* olduğunu bildirir ve hemen ardından, bu metnin yazarı olarak kendi durumunu böyle bir 'danışmanlık' hizmeti yorumunu perdelemeye çalışan, fakat bütünüyle de dışlamayan bir tarzda şöyle konumlar: Söylenmesi gereken, bu raporun yazarının bir uzman değil, felsefeci olduğudur. Uzman neyi bilip neyi bilmediğini bilir, felsefeciyse neyi bilip neyi bilmediğini bilmez. İlki sonuçlandırır, ikincisi sorgular. İki farklı dil oyunu yani. *Burada, onları bütünüyle başarılı olmayan bir sonuçla birleştirmeye çalıştım.* (Lyotard, J.-F., *Postmodern Durum: Postmodernizm*, Türkçesi: Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, İstanbul, Temmuz 1990, s.8.

toplum', 'gelenekten kopuş', 'tarihsicilik', 'devrimcilik', 'yaratıcılık', 'orijinalite' vbg. fikirlerinden geri çekilmesi, onun kendisini yerleştirdiği mütevazı konuma ilişkin önemli bir göstergedir. Öte yandansa postmodernism, modern estetiğin dayandığı 'meta-narrativler'in, 'büyük-anlatılar'ın büyük evrenselci iddialarından arındırılmış bir avant-gardism türü olarak da yorumlanır. Bu ikinci anlamda 'postmodern', belli değişikliklerle, avant-garde'ların modernismi olarak anlaşılan 'modern'e katılır. Bu, özellikle sözkonusu kavrama ilişkin analizlerin büyük bir bölümünden sorumlu olan Lyotard'ın metinlerinden çıkan bir anlamdır.

O halde, sanat ile ilgili olduğu ölçüde, bu söylenenlerden postmodernismin iki farklı tanımı ortaya çıkıyor: Birinci tanım, modern estetikten ve dolayısıyla onun özne felsefesi içerisinde özellikle sanat aracılığıyla ulaşmayı amaçladığı büyük uzlaştırma (özne-nesne veya duy(g)u-akıl uzlaşımı) idealinden eksiksiz bir öznellik lehine ve nesnelliği dışlayan biçimlerde mutlak bir kopuş olarak postmodernismi içerir; ikinci tanım ise, bir süreklilik içerisinde okunan modern estetiğin tarihsel ve kültürel bakımdan ulaştığı bir zirve (modernismin zirvesi) olarak postmodernismi içerir. Bu iki tanım, aslında, birbirinin karşıtı olmaktan ve birbirini dışlamaktan ziyade birbirini tamamlar. Çünkü bu iki tanım arasındaki ilişki, *Cartesian* ya da Aydınlanmacı modernism ile avant-garde modernism tanımları arasındaki ilişkiye benzemektedir. Nasıl ki avant-garde modernism Aydınlanmacı estetik modernism karşısında onun klasisisme karşı sentimentalist yönlerinin ve îmalarının baskın hale dönüştürülmesini temsil ediyorsa, aynı şekilde postmodernism de avant-garde modernism karşısında onun hâlâ nesnellik arayışı gibi klasisist yönelimlerine karşı sentimentalismin mutlak zaferinin îlanını ve bunun kayıtsız şartsız onaylanışını temsil eder. Bu bakımdan, avant-gardism Kantçı estetisismden ne ölçüde bir kopuşu cisimleştiriyorsa, postmodernism de avant-garde modernismden o ölçüde bir kopuşu cisimleştirir; veya şu da aynı şeyi demeye gelir ki, Kant estetiği ile avant-gardism arasında ne ölçüde bir süreklilik varsa, avant-garde modernism ile postmodernism arasında o ölçüde bir süreklilik vardır ve bu anlamda onların hepsi sınırları genişletilmiş daha kapsamlı bir 'modernism' kavramı altına sokulabilir. Bu kuşkusuz, ayrımları az çok belirsiz bırakan, fakat temel benzerliklerin ortaya çıkartılması açısından oldukça kavratıcı olan, evrensel öznelciliğin atomize ve yalıtılmış öznenin mutlak bireycili-

ğine açılan zorunlu tarihsel dönüşümünün[496] ana uğraklarını ve temalarını içeren bir 'modernism' kavramı olacaktır.

Çalışmamızın başından itibaren belirginleştirmeye uğraştığımız bu kapsamlı 'modernism' tanımı içerisinde, klasisism *versus* sentimentalism, akılcılık *versus* empirism, modernism *versus* postmodernism vbg. karşıt görünen modernismlerin içerildiğini kabul etmekle birlikte, bu karşıt terimlerin gizli ya da açık birbirini öngerektiren, birbirine gönderimde bulunan, hatta birbiriyle uzlaştırılabilir tarzlarda ortak bir zemini paylaştıklarını da akılda tutmak suretiyle onlardan her birini felsefî bir bütünsellik gözeterek değerlendirebileceğimiz müstahkem bir mevkîye yerleşiriz. Bu mevkîden bakıldığında, modernismin kendi içsel dinamiğinin sonuçları olarak, kuşkusuz değişen bir şeylerin, farklı konumların, karşıt iddiaların farkına varırız. Bu doğrultuda, postmodernism, modernist büyük harfli 'Özne'den ve bu 'Özne'nin kendisine kesin ve sağlam bir nesnellik arayışından, büyük harfli 'Tarih'ten, büyük harfli 'Sanat'tan, büyük harfli 'Bilim'den mutlak bir geri çekilişi ve kopuşu temsil eder görünür. Modern filozofların büyük harfli 'Özne'si postmodern filozof tarafından tahtından indirilir, fakat bu, özne metafiziğinden tam bir vazgeçiş değildir; tersine 'Özne'nin iktidarı tek tek bireysel 'özneler'e dağıtılır ve böylece daha da sağlamlaştırılır. Bu, postmodern filozoflar tarafından kıyasıya eleştirilen özne felsefesinin, onun kendisine özgü problemlerinin, açmazlarının, paradokslarının her bir bireyin hayatında mikro ölçekte çoğaltılması ve pekiştirilmesi olarak devam ettirilmesi demektir. Kant'ın 'Beğeni' aracılı-

---

496 Bu dönüşüm hem zorunlu (mantıksal) hem de tarihseldir (zamansal). Çünkü öykünün ta en başında, *Cartesian* özne modelinde bir solipsismin içerildiği mantıksal bir itiraz olarak ileri sürülebilirdi ve sürülmüştü, fakat belki dar anlamda *Cartesian* solipsismin değil ama, ondan çıkan öznel bireycilik îmalarının açılım kazanıp gerçekleştiğini görebilmemiz için öznenin bu keşfinden avant-gardisme ve oradan da postmodernisme uzanan tarihsel süreci yaşamamız gerekti. Böylece *Cartesian* çekirdekte içerilen mantıksal sonuç, modern öznelliğin uzun tarihi tarafından da doğrulanmış oldu. Bu anlamda, avant-gardistlere veya postmodernistlere, evrensel özne fikrine karşı bizzat bu fikirde mündemic bulunan solipsist özne fikrini işleyen *Cartesian*lar olarak bakmak ve onları '*Cartesian* solipsistler' diye adlandırmak pek de yanlış olmaz. Burada Descartes ile postmodernistler arasındaki koşul ve niyet farklılıklarından kaynaklanan karşıtlık mesafesini azımsıyor değiliz. Elbette ki Descartes kuşku uğrağında sürekli kalmayı sürdüremezdi, fakat kendisinden sonra gelenleri, bizzat kendisinin açtığı bu kuşku yolunda daha ileri yürümekten veya orada daimî olarak kalmaktan alıkoyacak sağlam sebepler gösterme gücünden yoksundu, çünkü bizzat bu sebepleri göstermeye çalışırken bile, onları haklıçıkarabileceği bir geleneksel akılsallığın sınırları dışına çoktan çıkmıştı.

ğıyla bir şeyin sanat olarak yargılanmasına izin veren evrensel öznelciliğinden Amerikalı avant-gardist (ve dolayısıyla postmodernist) sanatçı Don Judd'ın —buna ilişkin nesnel kriterlere ulaşabilme imkânı reddedildiği için 'Beğeni' sahibi olup olmadığına bakmaksızın— 'bir kimse bir şeyi sanat diye adlandırıyorsa, o şey sanattır'[497] deyişinde cisimleşen öznel pluralisme geçtiğimizde, bundan çıkan sonuç, ilkinin problemlerinin bir çözüme ulaştırılmasından ya da bütünüyle terkedilmesinden çok, kayıtsızca onaylanması ve çoğaltılarak sürdürülmesi olacaktır.

Özne felsefesinin problemlerinin avant-garde sanat aracılığıyla bu postmodern çoğaltılışı, beklentilerin tersine, bu felsefenin başlangıçta tüm ilgisini yönelttiği hakikat sorununun yeniden canlandırılmasına götürmez, fakat bu sorunun bütünüyle unutulması süreciyle atbaşı gider. Erken dönem modernismi, özellikle Kant gibi büyük bir filozofu aracılığıyla hakikat ile sanat arasına kalın bir duvar örmüş olsa bile, yine de öznel de olsa 'Beğeni' gibi evrensel bir yeti yardımıyla sanatın hakikat sorununa belli belirsiz dokunabileceğini önvarsaymıştı. Fakat sanatın avant-garde-sonrası postmodernist gelişimi, sanat olarak kabul edilen şeyin sınırlarını belirsizleşirmekle, hakikat sorununu da 'ne olsa gider'in unutturucu atmosferine teslim etmektedir. Artık sanattan sual olunmaz, yeter ki Adorno'nun 'hakikat içeriği' diye adlandırdığı şeyi hiç akla bile getirmeden, Lyotard'ın dediği gibi 'adın onuru kurtarılsın'[498] ; yeter ki içeriğinin ve anlamının sınırlarına ilişkin kesin bir hafıza yitimiyle bir şey (ya da her şey) sanat diye adlandırılsın.

Postmodern denen dönemde sanatın kendi sınırları dışına tarihte eşi görülmedik bir şiddetle savruluşunun yolaçtığı bir ifade yetmezliği içerisinde Bürger'in 'tarihsel avant-garde' diye adlandırmak zorunda kaldığı yüzyıl başı avant-gardismi bile, 'kubist', 'konstruktivist', 'suprematist', 'futurist', 'surrealist' ya da hangi formda olursa olsun, tüm bireyciliğine, tüm öznelciliğine, tüm gelenek tahripkârlığına karşın, hakikat sorununa bütünüyle kayıtsız kalamamıştı. Erken dönem avant-garde sanat eserlerinin gerisinde, gerek manifestolar gerek denemeler gerek yönergeler gerekse teorik incelemeler formunda olsun, o eserlerin kendilerinde ifade edilemeyen şeyi ifade etmeye çalışan büyük bir metinler külliyatı oluşmuştu. Kandinsky'nin sözünü ettiğimiz denemesi, Malevich'in *Suprematism*'i, Metzinger ve Gleizes'in *Du Cubisme*'i, hatta Marinetti'nin militer futurist ma-

---

497 akt. Bungay, Stephen, *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford Clarendon Press, 1987, s. 19.

498 Lyotard, Jean-François, "An Answer to the Question, What is the Postmodern?", *a.g.e.*, s. 16.

nifestosu bile, bu külliyatın parçalarıydı. Bu metinlerin işlevi, bütünüyle içeriksiz hale getirilmiş, herhangi bir akılsal hakikat kriterine vurulmaktan men edilmiş avant-garde eserleri onlarda görünüşe çıkmayan bir akılsallıkla, bir hakikat ölçütüyle donatmaktı. Anlam, sanat eserlerinin kendisinde değil, fakat bu metinlerdeydi. Sanat, anlamdan kopmuştu, fakat hâlâ anlamla desteklenmek ihtiyacındaydı. Örneğin Malevich *Suprematism*'i hiç yazmamış olsaydı, onun "Beyaz Düzlem Üzerine Kare"si hangi anlama işaret eder ve izleyicilerinde hangi etkiyi uyandırırdı ki? Bu bilinmez ama, belki bu resmin sanat eleştirmenlerinin ve tarihçilerinin ve dolayısıyla da bizim dikkatimizi çekmesi bütünüyle rastlantısal bir şey olurdu. *Suprematism*, geleneksel her anlamdan boşaltılmış olduğu için kendi kendisini meşrulaştırma gücünden yoksun bırakılmış "Beyaz Düzlem Üzerine Kare"yi ve Malevich'in öteki resimlerini söylemsel düzeyde meşrulaştırmanın ve onları altına koyacağımız kavramsal anlam çerçevesini (hakikat içeriğini) *yaratmanın* bir aracıydı. Malevich'in sanatının yaslanacağı bir ortak akılsallık zemini henüz yoktu belki ama, Malevich'te bu zemini yaratmaya, şekillendirmeye, belirginleştirmeye yönelik kararlı bir çaba mevcuttu. Negativ tarzda da olsa bu hakikat sorununa yönelişin bir sonucu olarak, erken dönem avant-gardismi, sanat kavramının sınırlarını o güne kadar işitilmedik tarzlarda genişletmiş olsa da, bu sınırları büsbütün ihlâl etmeyi, ortadan kaldırmayı amaçlamamış görünmektedir. Bu anlamda erken dönem avant-gardist metinler, anlam konusunda sessiz kalmaya zorlanan sanat eserlerinin hakikatini îlan etmeye koşulmuş çığırtkanlardı. Bu metinlerden yükselen 'hakikat içeriği'nin bağırışlarını işitmeseydik, avant-garde sanatı sadece görsel ve seyirsel bir eğlence, boş vakit öldürmeye yarayan bir oyalanma olarak, gelgeç bir hevesin ve kaprisin önemsiz ürünü olarak değerlendirecektik, yoksa yirminci yüzyıl Batı toplumsallık tarzının baskın sanat tipi olarak değil. Hatta bu düşünücü metinler olmasaydı, neye baktığımızı *bilmediğimiz* için göremeyecek ve neyi dinlediğimizi *bilmediğimiz* için işitemeyecektik bile. Çünkü Adorno'nun uzsözlü bir şekilde ifade ettiği gibi,

> [n]e gördüğünü ve ne işittiğini bilmeyen kişi, bırakın [dolayımsız] sezgisel anlama ayrıcalığından zevk almayı, basitçe görme ve işitme yeterliğinden bile yoksundur.[499]

Kant'ın ve özellikle Hegel'in kendi kültürlerine derinliğine nüfuz eden olağanüstü felsefî bir kavrayışla önceden haber verdikleri ve Adorno'nun da kavramsal bir şekilde tesbit ettiği gibi modern sanat düşünüm *(reflection)* sanatıdır ve gerçekten de onun avant-gardisme uzanan gelişimi

---

[499] Adorno, T.W., *Aesthetic Theory*, s. 463. Köşeli parantezler bana ait.

'saf düşünüm sanatı' haline gelme yönünde olmuştur. Burada düşünüm, Grekler için olduğu gibi güzel ile (ve dolayısıyla sanat ile) hakikati (ve dolayısıyla bilgiyi) özdeşleştirmeksizin, sanatın hakikat ile bağıntısını belirlenimsiz bırakmanın, ama yine de sanatı hakikat sorunuyla uygun bir şekilde ilişkilendirmenin modern düşünceye özgü incelikli bir yolu anlamında alınmalıdır. Descartes'tan itibaren duyusallıktan akla ve akıldan duyusallığa doğru yapılabilecek makul bir geçiş sorunlu hale geldiğinden ve bunlar arasındaki hiyerarşi büyük ölçüde yıkıldığından, sanat ile hakikat bağıntısı da sorunlu hale gelmiş ve nihayet Kant tarafından onlar arasında ne tür bir ilişki kurulabileceği belirlenimsiz bırakılmıştır. Hegel, her ne kadar sistemi içerisinde bu iki alanı birbiriyle bağıntılamanın, hatta 'Mutlak Tin' başlığı altında özdeşleştirmenin modern felsefe içerisindeki eşsiz ve muazzam bir açıklamasını verdiyse de, yine de onun modern sanata ilişkin nihaî yargısı, bu sanatın *düşünücü (reflective)* olduğu yönündeydi —ki bu, Hegel'e göre bir anlamda 'sanatın ölümü' de demekti. Şöyle diyordu Hegel:

> ... [h]er şeyden önce *bugünkü* dünyamızın ya da daha özel olarak bizim dinimizin tini ve aklımızın gelişimi, kendisinde sanatın Mutlak'a ilişkin bilgimizin en yüksek tarzı olduğu evrenin ötesinde görünmektedir. Sanatsal üretimin ve sanat eserlerinin kendine özgü doğası *artık* en yüksek gereksinimimizi [mutlak hakikati bilme gereksinimini] karşılamaz. Biz, sanat eserlerine ilahî diye büyük saygı göstermenin ve tapınmanın ötesine geçmiş durumdayız. Onların yarattıkları izlenim daha *düşünücü* bir türdendir ve bizde uyandırdıkları şey daha yüksek bir denektaşı ve farklı bir kıstas gerektirir. *Düşünce ve düşünüm, sanatın üzerinde kanatlarını açarlar.*[500]

Düşünüm ilkesi, sanat ile hakikati belirlenimsiz ve dolayısıyla problematik bir tarzda bağıntılı kılmakla birlikte, her şeye rağmen hakikat sorunundan kararlı bir vazgeçiş vaz'etmiyordu. Avant-garde sanatçılar, sadece sanat eserlerinin kuralsız üretimiyle yetinmedikleri, fakat bu üretimin ardalanında eserlerin 'hakikat'ini sorgulayan, arayan ve meşrulaştıran devasa bir metinler ağı ördükleri ölçüde, *düşünüm* ilkesine ve dolayısıyla bilinebilir türden olmasa da bir 'hakikat' idesine bağlı kaldılar. Buna karşılık, modern estetiğin *düşünüm* ilkesinde içerilen 'hakikat' unsuru yalnızca öznel türdendi, *Özne'de ve Özne için* hakikatti. Dolayısıyla böyle tasarlanan bir hakikatin çok geçmeden küçük harfli özneler tarafından her biri kendi tarzında tek tek, birey birey kemirilmesi ve yalanıp yutulması, merkezsizleştirilmesi kaçınılmazdı. Modern estetiğin tarihi içinde avant-garde'lar, düşünüm ilkesine bağlı kalmakla birlikte, tam da hakikatin merkezsizleşti-

---

500 Hegel, G.W.F., *Estetik*, s. 10-1. İtalik ve köşeli parantezler bana ait.

rildiği uğrağı temsil ederler. Onlar, 'sanatın hakikati' gibi bir şeyi girişimlerinin önkoşulu kılmalarına karşılık, bu hakikati çoğul, istikrarsız, dağınık bir hale getirdiler. Her avant-garde hareket, hatta tek tek her avant-garde sanatçı, *kendi* hakikatini îlan etti. Bu yüzden avant-garde sanatı *aşırı-düşünücü* diye nitelemek pek de yanlış olmaz. Sanatın ve felsefenin asla vazgeçemeyeceği, ve eğer vazgeçerse kendi varlık sebebini yitireceği, yani artık sanat ve felsefe olarak kendileri olmaktan kesileceği bir iddia olarak Hakikat, isimlerini saymak için bile ciltler dolusu Modern Sanat Tarihleri-'nin yazılmasını gerektirecek ölçüde 'hakikatler' haline geldi. Ama yine de bu hakikatler çoğulluğu içerisindeki her bir hakikat, 'Hakikat'in kendi 'hakikat'i olduğu konusunda son derece ısrarlıydı. Pluralismin egemen hale geldiği bu koşullarda, hakikat iddiasından kesin ve kararlı bir vazgeçiş, daha güvenilir bir 'hakikat' olarak görünüyordu.

Modern estetiğin doruk noktası olan avant-garde ideolojiden bir kopuş olarak postmodernism, sanatla ilgili olduğu ölçüde, bu hakikatten vazgeçiş uğrağı olarak tasarlanabilir. Postmodernism, sanatın hakikat iddiasını tamamen askıya almıştır. Eserler, postmodernist bir jargon içerisinde daha doğrusu 'işler' ortadadır; dolayısıyla onlarda görünmeyen daha öte bir 'hakikat içeriği' varsaymak ve aramak boşunadır. Örneğin postmodernist sinemanın önde gelen yönetmenleri arasında anılan David Lynch, kendisine *Blue Velvet (Mavi Kadife)* adlı filminin anlamı sorulduğunda şöyle cevap vermektedir:

> Benim ne söyleyeceğim hiç farketmez. Bu, bir herifi 400 yıl ölü yattıktan sonra mezarından çıkarmaya ve ona kitabı hakkında sorular sormaya benziyor. Onun kitabı işte orada durmaktadır ve onun kitap hakkında ne söyleyeceği kitabı değiştirmeyecektir. Sanırım eğer gerçekten dürüst olma olanağınız varsa, o zaman kitap farklı düzeylerde azar azar anlaşılabilir, ve yine de hakikate uygun halabilir.[501]

Avant-gardist sanatçıların sanat eserlerinin hakikat içeriğine ilişkin boşboğazlığına karşı postmodernist sanatçının bu ketumluğu, aslında aynı madalyonun iki yüzü gibidir ve hem plural hakikatler savunusu hem de metafizik doğasından ötürü Hakikat'in veya bu tür hakikatlerin yokluğu ya da yanılsatıcılığı iddiası, modern kültürün emotivist karakterinin, yani geleneksel olarak geliştirilmiş ortak akılyürütme çerçevelerinin yokluğunda bunun yerine bireysel *tercih* prosedurlerinin geçirilmesinin yan ürünleridir. Eğer sanat eserlerini üretmede ve yargılamada kendi öznelliğinizden ve

---

501 akt. Denzin, Norman K., *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*, SAGE Publications, London 1992, s. 73.

daha da ötesi üzerinde akılyürütmeye gelmeyen bireysel tercihlerinizden hareket eder ve yine de bunları bir şekilde kesin, zorlayıcı ve evrensel hakikatler kılığına büründürüp sanat üzerinde buyurucu kurallar olarak dikte ederseniz, çok geçmeden postmodernist tarafından onların maskesi düşürülecek ve hakikat içeriklerinden değil, tercihlerinizden söz etmekte olduğunuz yüzünüze çalınacaktır. Bu bakımdan postmodernism, avant-gardismden ayrılır; fakat aynı zamanda avant-gardism postmodernism tarafından devam da ettirilir. Şu anlamda ki, postmodernism, modern estetik aracılığıyla Kant tarafından, hatta Baumgarten tarafından başlatılan ve avant-gardism tarafından devam ettirilen —Kant'ın ve avant-gardistlerin samimî ve açıksözlülükle itiraf edemedikleri— sanat ile hakikatin yollarının ayırılması sürecinin mantıksal doruk noktasını oluşturur ve sanatın hakikat iddiasından vazgeçişine açık ve eksiksiz bir onay verir. Böylelikle postmodernism, Lyotard'ın belirttiği gibi aslında 'modernism'in bir parçası haline gelir ve estetiğin uzun tarihi içerisinde 'modernism'e eklemlenir. Bu anlamda şöyle denilebilir: Postmodernism, hakikat iddiasından vazgeçmiş ve böylelikle *düşünüm* ilkesine başvurmaksızın işgören avant-gardismdir. Minerva'nın baykuşu misali postmodernismin alacakaranlığını daha beklemek gerekir mi bilinmez ama, postmodernist sanatçılardan avant-garde *düşünüm*'ün ürünü olan büyük bir metinler külliyatı çıkacağını ummak boş bir hayal gibi görünmektedir. Bu külliyatı oluşturma görevi, daha ziyade hâlâ belli bir geleneğe bağlı olarak çalışmak durumunda olan filozoflara, sosyologlara, sanat eleştirmenlerine, sanat tarihçilerine, dilbilimcilere vbg. bırakılmıştır. Postmodern sanatın uygulayıcıları, avant-garde girişime özgüllüğünü kazandıran bir metinselliğe bağlı herhangi bir anlam yaratımı ve meşrulaştırımına girmeksizin işgören avant-gardistlerdir; onların avant-gardismi, *yeni anlamlar yaratma* peşinde koşmaktan ziyade, özelde eserlerinden çıkarılabilecek herhangi bir *belirlenimli anlamı ertelemek* ten ve genelde *anlamı unutmak* tan ibarettir.

Nitekim anlam konusunda fazlasıyla unutkan bir görünüm arzeden postmodernismin, bu unutkanlığın bir sonucu olarak, kendisini ayırmak istediği kültürel modernisme ve avant-gardisme bağlandığı kopmaz halatlar mevcuttur. Yüzyılın başında sanatta egemenliğini îlan eden, fakat sonradan ağır bir krizin içerisinden geçen avant-gardist 'yenilik' kültü, yüzyılın sonunda bu sefer postmodernism başlığı altında yeniden egemen hale gelmeye başladı. Andreas Huyssen'in gösterdiği gibi,

> Birleşik Devletler'de 1960'ların sonundaki ve 1970'lerin başındaki tartışmalar giderek artan bir şekilde modernismi ve tarihsel avant-garde'ı unuttu.

> Postmodernism en yüksek hâkim oldu ve bir yenilik ve kültürel değişim duygusu her tarafa yayıldı.[502]

Kriz içerisinde olduğu söylenen 'yenilik' duygusunun bu *yeniden yinelenmesi*, sözcüğün hem hayat bulma hem de ölümden dönme anlamlarında 'ihya'sı, postmodernismi nasıl anlayacağımız ve nereye yerleştireceğimiz konusunda özel güçlükler doğurur. O avant-gardismden farklı mıdır, yoksa onun devamı mıdır? Bu belirsiz-anlamlılığın Huyssen'in sorduğu şu şaşırtıcı soruları doğurması kaçınılmaz görünmektedir:

> Şu halde, 1970'lerin son döneminin bu yüzyılın ilk otuz kırk yılının avant-garde'ından çarpıcı büyülenişini nasıl açıklarız? Postmodernismin çağında Dada'nın, konstruktivismin, futurismin, surrealismin ve Weimar Cumhuriyeti'nin Yeni Nesnellik'inin bu kuvvetli geri dönüşünün anlamı nedir? Fransa'da, Almanya'da, İngiltere'de ve Birleşik Devletler'de klasik avant-garde sergiler büyük kültürel olaylara dönüştürüldü. Birleşik Devletler'de ve Almanya'da avant-garde hakkında canlı tartışmalar başlatan esaslı çalışmalar yayınlandı. Modernismin ve avant-garde'ın çeşitli cepheleri üzerine konferanslar verildi. Tüm bunlar, klasik avant-garde'ın yaratıcı güçlerini tükettiğinden hemen hiç kuşku duyulmadığı ve avant-garde'ın sönükleşmesinin geniş ölçüde bir *fait accompli* [olmuş bitmiş, tamamına ermiş bir şey] olarak kabul edildiği bir zamanda oldu. O halde, bu, gece karanlığı çöktükten sonra uçmaya başlayan Hegelci Minerva'nın baykuşu durumu mudur? Yoksa biz yirminci yüzyılın 'iyi yıllar'ına duyulan bir nostalji ile mi ilgilenmekteyiz. Ve bu, eğer nostalji ise, zamanımızda kültürel kaynakların ve yaratıcılığın bir tükenişine mi işaret ediyor, yoksa çağdaş kültür içerisinde bir yeniden canlanma vaadinde mi bulunuyor? Hepsinden önemlisi tüm bunlar içerisinde postmodernismin yeri nedir?[503]

Bu sorular yanıtlanmayı bekliyorlar. Onların yanıtlanması, şimdiye kadar içinde dolaştığımız modern düşüncenin ve modern estetiğin tarihi kadar, bu düşüncenin bize unutturduğu modern-öncesi düşünme biçimlerinin, yani alternativsiz addedilen bir özne bakışaçısından hareket etmeyen bilme, eyleme, üretme ve alımlama tarzlarının tarihini de irdelemeyi öngerektirir. Bu modern-öncesi kadîm düşünme biçimleri içerisinde özgül olarak duyusallığın ve buna istinaden sanatın nasıl kavrandığına ilişkin böyle bir araştırma, yalnızca postmodernismin yerini belirginleştirmek için değil, fakat postmodernismin de kendisine eklemlendiği ve bu çalışmada ta başlangıçlarından beri ilgimizi yönelttiğimiz kültürel ve estetik modernismi anlamamız için de vazgeçilmez bir karşı-zemin sağlayacaktır.

---

502 Huyssen, A., "The Search for Tradition: Avant-garde and Post-modernism in the 1970s", *a.g.e.*, s. 221.

503 Huyssen, A., "The Search for Tradition: Avant-garde and Post-modernism in the 1970s", *a.g.e.*, s. 221.

Artık şu sorular sorulabilir: Modern düşünce hangi düşünme tarzına ya da tarzlarına karşı çıktı? Modern estetik kimin ya da kimlerin duyusallık tarzına meydan okudu? Modern sanatın itiraz ettiği sanat kavrayışı ne idi? Ve Kimin 'güzellik'i? Hangi 'duyusallık'?

SONSÖZ

Kimilerince son büyük estetikçi kabul edilen Georg Lukács'ın iki gözde öğrencisinin, Ferenc Fehér ve Agnes Heller'in birlikte kaleme aldıkları "The Necessity and the Irreformability of Aesthetics" ("Estetik'in Zorunluluğu ve Islah-Edilemezliği") başlıklı makale çarpıcı bir şekilde şu önermeyle başlar:

> Bağımsız bir felsefî disiplin olarak estetik, burjuva toplumunun bir ürünüdür.[504]

Elinizde tamamlanmış halde bulunan bu çalışma, baştan sona, bu önermenin doğruluğunun sınanması ve tanıtlanması olarak okunabilir. Bu çalışmada, modern düşünceye özgü 'gelecek'in öne çıkarıldığı bir zaman kavramlaştırması altında, estetik denen felsefî disiplinin, yaklaşık ikiyüz yıllık tarihi içerisinde, kendisinin hemen hemen yaşıtı olan burjuva sınıfının temel varoluş, düşünce ve eylem tarzlarıyla ve bu tarzlara has paradokslar, açmazlar, ikilemler, problemler ve belirsiz-anlamlılıklarla paylaştığı ortak noktaları açığa çıkarmaya ve aktarmaya çalıştık. Böyle bir çaba, hiç kuşkusuz, estetiğin sorunlarını salt içerden bir okumayı değil, modern kültürde baskın olarak 'güzel'in ve 'sanat'ın incelenişine dışsal addedilen bilişsel, ahlâkî ve politik sorunlarla ilişkilendirmeyi gerektiriyordu. Bu yolla konuyu ele alış tarzımızda yitirilen bir şeyler varsa, bunların daha ziyade olumsuz ve dar anlamıyla 'ideolojik' bir bakışaçısı altına düşeceklerini düşünüyorum; fakat bu sayede, estetiğin içerden bir okumasının asla ulaştıramayacağı daha yüksek bir felsefî müstahkem mevkî kazandığımızdan hemen hiç kuşku duymuyorum. Dahası, estetik sorunlara yönelik bu tür dışsal ve ikinci elden bir okumanın, estetiğin modern kültür içerisindeki özgül konumunu hem sistematik hem de ideolojik olarak belirlemede zorunlu olduğuna inanıyorum.

---

504 Heller, Agnes & Fehér, Ferenc (eds.), *Reconstructing Aesthetics: Writings of the Budapest School*, Basil Blackwell, 1986, s.1.

Açıktır ki modern kültür denen şey en karakteristik yönüyle burjuva kültürüdür. Modern kültür içerisinde estetik diye adlandırılan alanın özerk îlan edilmesi, estetik sorunların bilgi ve ahlâk sorunlarından, güzel'in değerinin hakikat ve iyilik değerlerinden, tikellere ilişkin yargılamanın teorik ve pratik akılyürütmeden, duyusallık alanının kavramlara ve amaçlara dayalı bir teleolojiden, hoşlanma motivlerinin bilme ve erdemli olma motivlerinden 'saflaştırılması' (*purification*), burjuva ideolojisinin iç-çelişkileriyle ve bu çelişkileri teorik olarak çözmek üzere hayatın ve karakterin bütünlüğünü parçalamasıyla (*fragmentation*) derinden bağlantılıdır. Bu olgu, böyle bir kültür içerisinde insanî varoluş durumumuzun trajik olduğunun; yani burjuva ideolojisi içerisinde bilgi ile eylem, eylem ile beğeni, bilgi ile beğeni ve bunlara bağlı kavramlar arasında daimî bir çatışkının hüküm sürdüğünün ve ne yazık ki bu çatışkının çözülemez türden olduğunun en açık göstergesidir. Bir başka trajedi: Humecu terimler içerisinde söyleyecek olursak, bu koşullarda bize bırakılan tek seçim şansı, 'yanlış bir akıl' (modern akılcı burjuva ideolojisi) ile 'hiçbir şey' (postmodern akıldışıcı burjuva ideolojisi) arasındadır. Buna göre, *ya* Kant'ın ve modern takipçilerinin seçtiği gibi teorik bir sistematik bütünsellik çerçevesi lehine hayatı ve karakteri parçalanmışlıkları içerisinde anlamlandırabileceğimiz kültürel alanlar ayrımı tartışmasız bir önkabul düzeyine yükseltilmeli *ya da* Hume'un ve postmodern takipçilerinin seçtiği gibi pratikte işleri nasılsa öyle bırakmalı, herhangi bir bütünsellik gözetmeksizin tüm anlamlandırma etkinliğinden topyekûn ve kesinkes vazgeçilmelidir. Son bir bakımdan daha, açmazlarla örülmüş modern zihinsel şemamız içerisinde kalarak söyleyecek olursak, birbiriyle trajik bir atmosferde çatışan tüm pozisyonları bir şekilde 'haklı' bulmamız kaçınılmaz göründüğü için, durumumuz yine trajiktir.

Estetik söylem, modern burjuva kültürü içerisindeki insanî varoluş trajedisinin tam merkezinde bulunan bireysel kahramanın bir çıkış yolu bulabilmek için kendi kendisiyle hesaplaştığı iç-konuşmayı yansıtır. Bu anlamda estetik söylemin modern kültürün önemli bir bileşeni ve temel bir kurucu ögesi olduğu söylenebilir. Estetik yalnızca modern burjuva bireyinin kültürel trajedisini sadık bir şekilde yansıtmakla kalmaz, fakat bizzat bu trajedinin yazılışına birinci dereceden katkılarda da bulunur. Bu katkılardan önemli biri, estetik söylemin kendisini bağımsız, ayrı ve uzmanlaşmış bir disiplin olarak îlan etmesi ve genel olarak toplumu, 'güzel'e ve 'güzel'in doğadaki ya da sanattaki 'nesnelleşme'lerine yönelik araştırmanın hakikat ve erdem sorunlarından bağımsız işlevine öz-eleştirel olmayan bir tarzda vargücüyle inandırmaya çalışmasıydı. Bununla bağıntılı bir başka katkı,

Hegel'in çok iyi gördüğü gibi, burjuva toplumunda modern estetisistlerin görmek istediği şekilde bir *sensus communis*'in apaçık yokluğu hüküm sürmekte olduğu halde, estetiğin kendisini böyle bir toplumsal iletişimsellik önvarsayımı üzerinde temellendirmesi ve adeta bu önvarsayım *bilfiil* (*actual*) ve *akılsal* (*rational*) bir şeymiş gibi konuşmayı sürdürmesiydi. Nitekim avant-garde sanatın, bizzat estetik söylemin güzel'i ve sanatı bağımsızlaştırıcı karakterinden beslenmesine rağmen, bu toplumsal birleştiricilik önvarsayımının maskesini düşürmesi çok geç olmadı. Güzellik ve sanat bağımsız bir bakışın nesneleri iseler, onların teolojik, metafizik, ahlâkî içermeler taşıyan bir *sensus communis* ile pek az alışverişi olabilirdi, hatta hiçbir ilişkisi yoktu. Bu katkıların bir sonucu olarak, estetik bakışaçısı, modern kültürün trajedisine daha da önemli bir katkıda bulundu: Uzmanlaşmış teknik bir dil olarak kendi söyleminin muhatabını günlük hayattan uzak yabancılaşmış ve soyutlanmış bir sanat pratiğinin gelişmesinde bulduğuna inandı ve başka herkesi inandırmaya çalıştı ve gerçekten inandırdı da. Sanatın kadîm zamanlara özgü toplumsal hayat içerisindeki kendinden-apaçıklığı ve toplumsal işlevi ortadan kayboldu; artık sanatın açıklığının ve toplumsal işlevinin bizzat estetik söylemin uzman dili tarafından 'akılsal' bir şekilde ortaya konup temellendirilmesi gerekiyordu. Güzel bir sanat eserinden —ve aslında güzel bir şeyden— söz etmek, o şeyin yararlılığını, ahlâkî ve bilişsel içeriğini, hoşluğunu vbg. zorunlu olarak dışarda bırakmayı öngerektiriyordu, öyle ki onun güzellik niteliği ancak ve ancak münhasıran estetik bir bakış için görünür hale gelsin. Başkaları yanında birbiriyle bağıntılı bu üç önemli katkı sayesinde, yani kendisini bağımsız bir disiplin olarak îlan etmesi, namevcut bir iletişimsellik düşüncesini meşrulaştırması ve güzel ile sanatı hayattan koparması sayesinde, estetik, modern kültürün değerler tablosuna özsel açmazlar kazıdı. Bu yüzden Agnes Heller ve Ferenc Fehér, yukarıda adı geçen makaleyi, bir sonuç olarak, hem beslediği hem beslendiği modern burjuva kültürünün antinomik karakteri aşılmadıkça estetiğin 'ıslah-olmazlığı'nı ve estetik söylemin 'hata kaynakları'nın elimine edilemezliğini, fakat aynı zamanda bu kültür tarafından kuşatılmışlığımız gözönünde bulundurulduğunda estetiğin vazgeçilemezliğini trajik bir şekilde onaylayarak bitiriyorlardı.[505]

Bizim çalışmamızın ulaşmak istediği hedefe gelince, o, modern kültürel trajedimize dikkat çekebilmeyi, bu trajediye ilişkin ve bu trajedi içerisinde estetiğin rolüne ilişkin eleştirel savları az çok derleyip toplayabilmeyi, modern kültüre ve modernist estetiğe eleştirel bir bakışın vardığı bazı so-

---

505 bkz. Heller, A.& Fehér, F., *a.g.e.*, s.22.

nuçları aktarıp anlatabilmeyi amaçladı. Bu hedefi bizzat günümüzün özeleştirel olmayan sanat pratiğinden alınan bir örnekle somutlaştırmak isterim. Geçenlerde televizyonda izlediğim bir ciddî kültür ve sanat programında şöyle bir duyuru yayınlandı: ' *"Geleceğin Antikaları* " adlı sergide *günümüz* sanatçılarının eserleri yer alıyor.' Günümüzde sanattan bahsedilmeye başlandığında kendisini adeta bir dokunulmazlık aylasıyla çevrili gören başka herkesin de yapabileceği gibi sesini gayet ciddî ve vakur bir tonla süsleyen sunucudan daha serginin adını işitir işitmez şaşırdım; duyurunun tamamını dinleyince "Giriş"te açıklamaya çalıştığımız zaman şemasına ne kadar uygun düştüğünü düşünerek, ona bu "Sonsöz"ün bir motifi olarak yer vermeye karar verdim. *"Geleceğin Antikaları"*, bilerek ya da bilmeyerek, 'gelecek zamanın geçmişi' olarak Lyotardcı postmodern zaman ruhunu harfiharfine etekemiğe büründürüyordu. Bu sergide 'günümüz' sanatçılarının eserlerinin yer aldığı söylendiğinde ise, 'gelecek zamanın geçmişi olarak şimdi' şeklindeki postmodern zaman kavramlaştırması şematik olarak tamamlanıyordu. Açıktı ki sergi, yer verdiği ürünlerin kuralsızlığına, yasasızlığına, amaçsızlığına ya da bir tür kendinden-amaçlılığına, kendinden-yasalılığına gönderimde bulunarak ifrat ile tefrit arasında bir belirsiz-anlamlılığı teşvik ediyordu. Serginin adındaki oksimoronik ve paradoksal üslûp bir yana, sergiyi açan sanatçılar da muhtemelen kendilerini geleceğin Pindaros'ları, Philoktetes'leri, Vergilius'ları, Dante'leri, Leonardo'ları, Tiziano'ları, Raphael ve Rembrandt'ları gibi görüyor olmalıydılar, tıpkı eserlerinin gelecekte kitlelerle buluşacağına kesin gözüyle bakan avant-garde'lar gibi. Yok eğer onların niyeti modern avant-garde'ların antikaya dönüşen eserlerine ironik bir gönderme yapmaksa, o zaman yine tıpkı avant-garde'lar gibi kendi bireyselliklerine kendinden menkul bir değer atfetme ve kendi geçmişlerine olan borçlarını hafifseme ve dolayısıyla avant-garde'larla aynı mentalite içerisinde eserler üretme tuzağına yakalanıyorlardı. Bugün böyle bir adla sergi açabilecek kadar zaten namevcut bir akılsallığa ve namevcut geleneksel bir sanat pratiğinin içsel kurallarına fütursuz bir başkaldırı ve saldırı olarak görünen etkinlik, kuşkusuz bugün değil, fakat ancak ürünlerinin antikaya dönüşüp antika olarak kabul göreceği bir gelecekte, hem de belirsiz bir gelecekte kendisini sergilemeliydi. *"Geleceğin Antikaları* " kendisini *bugün* sergilediğinde ne positiv toplumsal bir işlevi yerine getirir ne de çok fazla 'düşünüm' uyandırır, sadece bizi öznenin bireysel ironisminden kaynaklanan açmazlara, paradokslara, belirsiz-anlamlılıklara maruz bırakır o kadar. Bu serginin hangi kuralları olumladığını ya da olumsuzladığını düşünemeyiz bile, çünkü ortada kurallar diye bir şey yoktur.

Bu çalışma, okunduktan sonra, kuşkusuz başka bir yazının konusu olabilecek bu tür bir serginin ve bu tür bir duyuru üslûbunun modern kültürle ve onun açmazlarıyla ilişkisini deşifre edebileceğimiz ve her ikisinin ciddiyet iddiasına bıyıkaltından gülümseyebileceğimiz bir konuma ulaştırıyorsa, kendisini başarılı sayacaktır. Eğer *günümüzün "Geleceğin Antikaları"*nın açmazlarını deşifre etmeye çabalamıyor ve o sunucunun yaptığı gibi böyle içinden çıkılamaz ağır kargaşa durumuna büyük bir ciddiyet ve itibar ifadesiyle yaklaşıyor ve olay ile ifade arasındaki özgül çatışkıdan doğan komik durum karşısında bıyıkaltmdan gülümsemeyi dahi yasaklıyorsak, o zaman korkarım modern trajediye bizzat onun bir aktörü olarak katkıda bulunmayı sürdürüyoruz demektir.

Bu son söylenenler, bu çalışmada modern bireyler olarak oynadığımız trajik rollerden kurtulma yollarının keşfedildiği, bilindiği ve önerildiği anlamında alınmamalıdır hiç kuşkusuz. Çünkü burada üstlenilen görev, yalnızca *bios theôrêtikos*'un veya *vita contemplativa*'nın, *temaşa hayatı*'nın mütevazı bir talebini yerine getirmekten, yani *bios politikos* (*politik hayat*) ile *bios poetikos*'u (*poetik hayat*) da kuşatan sözcüğün en geniş anlamında *bios praktikos*'un veya *vita activa*'nın, *pratik hayat*'ın modern durumunu, kısaca modern *ethos*'u estetik sorunlar özelinde anlamaya, anlamlandırmaya ve anlatmaya gayret etmekten ibaretti —mütevazı, fakat üstesinden gelindiği kolaylıkla iddia edilemeyecek bir görev.

Bu çalışmada henüz hiçbir yol almamışken, "Giriş"te 'çağın karanlık göründüğü'nü söyleyerek başlamıştım. Burada bunu bir kez daha tekrarlamak istiyorum ve fakat bu sefer bunun sebeplerini en azından kendi konumuz bağlamında yeterince gösterebilmiş, aktarabilmiş, anlayıp anlatabilmiş olmayı umudederek. Bizlerin, özellikle modern kültürel etkinliklerin failleri olarak ve bu etkinliklere maruz kalanlar olarak biz modern bireylerin, kendi çağımız, toplumumuz ve kültürümüz karşısında eleştirel bir mesafeyi başka hiçbir çağın —bizzat biz modernler tarafından aşağılanan Hristian veya müslüman ortaçağlar da dahil başka hiçbir çağın— kendine reva görmediği derecede elden bırakma, kaybetme veya hafifseme lüksüne sahip olmadığımızı düşünüyorum. Modern düşüncenin en önemli zaafının bir tür kendine-yeterlik içerisinde kendisinin en güçlü olduğuna duyduğu aşırı öz-güvenden ve fakat aynı zamanda bununla orantılı tam bir öz-eleştiri kaybından kaynaklandığını kabul etmek işe başlamanın doğru yolu gibi görünüyor. Bu sebeple de, modern kültürle ilgili bir çalışmaya 'çağın karanlık göründüğü'nü söyleyerek başlamanın içi boş bir iddia olmaktan çok, yalnızca kendimle ve ele aldığım konuyla arama koymam gereken eleştirel bir mesafe gereği olduğu kanısını taşıyorum. Açıktır ki bu çalışmada yarar-

landığım ve önemli ölçülerde aktardığım kaynaklar da her biri kendi tarzında çağın trajik bir şekilde karanlık olduğu yargısını paylaşmaktadırlar. Yine açıktır ki bu yargı bugün filozoflar, sosyologlar, antropologlar, filologlar gibi insanî durumumuzu anlamaya ve anlatmaya çalışan kültür kuramcılarının hatırısayılır bir bölümü tarafından da paylaşılmaktadır.

Nitekim Luc Ferry'nin aktardığı şekliyle, bu yargıyı paylaşan ve daha önce adını zikretmediğimiz bir başka yazar, modern kültürün güçlü radikal bir eleştirmeni Cornelius Castoriadis bunun bir örneği olarak verilebilir. Castoriadis, böyle bir eleştirel mesafe gereği, özellikle estetiğe ve çağdaş kültürün durumuna tahsis ettiği önemli bir metninde, zamanlarımızın ve kültürümüzün bizim niteleğimiz gibi 'trajik' bir şekilde olmasa bile, bununla çok yakın bir anlama yorulabilecek tarzda 'komik' bir şekilde karanlık olduğunu sert ve kesin bir dille ifade ederek söze başlamıştı. Aşağıda iki eserine giriş niteliğindeki bölümlerden aktaracağımız iki alıntı, Castoriadis'in çağımızı ve kültürümüzü ta en baştan nasıl gördüğünü çarpıcı bir şekilde göstermektedir. 'Komik çağ' diye yazmıştı bir "Önsöz"de Castoriadis çağımızı kastederek,

> — belki de dışkı çağı kimbilir? Yo hayır, dışkılar toprağı gübreleyip verimli hale getirir, çağın ürünleri ise toprağı kirletip kısırlaştırıyor —yoksa fahişelik çağı mı demeliydik? Ama hayır, neden o kadınları tahkir edelim ki?; her yakıştırmayı etkisiz hale getiren çağ [bu] ... [*Carrefours du Labyrinth II* (*Labirentteki Kavşaklar*'a "Önsöz", 2. cilt)]

Ve bir başka eserin başlangıç sayfalarında Castoriadis tek cümleyle şunu ileri sürmüştü:

> Çağdaş kültür, bir ilk yaklaşım olarak, bir hiçtir (*zilch /nulle*). ["Transformation sociale et création culturelle" ("Toplumsal Dönüşüm ve Kültürel Yaratım"), *Capitalism Moderne et Révolution* (*Modern Kapitalism ve Devrim*) Paris: U.G.E., 1979, s.37.][506]

Bu son eserin ilerleyen sayfalarında, lafı döndürüp dolaştırmadan iki soru soruyor, bizden iki zihinsel deney yapmamızı istiyordu Castoriadis —ki verilen yanıtlara bakarak 'çağdaş kültürün hiçliği' yargısının ya da bir esere böyle bir yargıyla başlamanın doğruluğunu veya uygunluğunu test edebileceğimiz sorular ve deneylerdir bunlar.

İlk soru veya ilk deney, bugünkü (post-)modern sanatçıların en ünlülerine, en yüceltilmiş olanlarına gözlerinin içine bakarak şu soruyu sormaktan ibaretti:

---

[506] akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 241. Köşeli parantezler bana ait.

> Kendinizi samimî bir şekilde, Bach'la, Mozart'la ya da Wagner'le, Jan Van Eyck'le, Velazquez'le, Rembrandt'la ya da Picasso'yla, Brunelleschi'yle, Michelangelo'yla ya da Frank Lloyd Wright'la, Shakespeare'le, Rimbaud'yla, Kafka'yla ya da Rilke'yle aynı dorukta mı görüyorsunuz?

Castoriadis'e göre, çağdaş sanatçıların kaçından alacağımız olumlu bir yanıt bizi gülümsetmezdi ki? Öte yandan *ikinci sorunun ya da deneyin* muhatabı hepimiziz, yani modern toplumların üyeleri olarak hepimiz: Pers orduları tarafından yerlebir edildiğinde Akropolis'in yıkıntıları, Parthenon'un ve yeni tapınakların temellerini inşa etmek için zemini düzleştirmede kullanılmışlardı:

> Peki acaba, Notre Dame Katedrali bir bombayla yıkılsaydı, bir an için durup da Fransızların bu enkazı sofuca biraraya yığıp toplamaktan, onu restore etmeye çalışmaktan ya da harabeyi olduğu gibi bırakmaktan başka bir şey yapacaklarını tahayyül edebilir miyiz?[507]

Castoriadis'in soruları ortadayken, modern kültürün sözde yansız bir şekilde ele alınması, modern kültür hakkında sözde yansız tanımlara ulaşılması, modern kültüre ilişkin sözde yansız sistematik bir çerçevenin çizilmesi ve sözde yansız bir modern kültür betiminin verilmesi beklenemez. Bu çalışma, içerisinde yaşadığımız kültür hakkında bizi kötümser hareket noktalarından kötümser sonuçlara doğru götürdü. Burada iyimser olabileceğimiz tek nokta, belki de, Castoriadis'in sorularına verilmesi gerektiği gibi verilen makul cevapların sebeplerini araştırma yollarının bu kültür içerisinde bile tamamen kapanmamış olması ve bu çalışmanın hareket noktalarının, bakışaçısının, duruşunun ve sonuçlarının her adımda en azından bu araştırma yollarının bazılarından geçebilmiş olmasıdır.

Burada, bu çalışmada üstlenilen ve aslında bu kültür içerisinde felsefeyle uğraşanlar olarak hepimizin üstlenmesi gereken görevi daha vurgulu bir tonda ifade etmek için, bağlamından koparmak pahasına ve bunun yolaçtığı tehlikeleri bile bile, MacIntyre'ın Pascal'dan alıntıladığı bir fragmanı aktarmaya ihtiyaç duyuyorum. 'Yalnızca üç tür kişi vardır:' diye yazmıştı Pascal,

> Tanrı'yı bulup O'nu araştıranlar; Tanrı'yı bulamayıp zamanlarını O'nu aramaya harcayanlar; ve Tanrı'yı bulmadan ve O'nu aramadan yaşayanlar. Birinciler hem kutsanmış hem de aklıbaşındadırlar, sonuncular hem çılgın hem de mutsuzdurlar, ve ikinciler mutsuz fakat aklıbaşındadırlar (*fragment* 257).

---

507 akt. Ferry, L., *a.g.e.*, s. 242.

Ve modern çağ ve modern kültür içerisinde trajik durumumuza iyimser bir gözle bakabileceğimiz ve katlanabileceğimiz bir imkâna işaret ederek hemen ekliyordu MacIntyre:

> Hiç kimsenin kutsanmış ve aklıbaşında olmadığı ve büyük çoğunluğun çılgın ve mutsuz olduğu bir çağ bu. [Bize düşen] Ödev, mutsuz fakat aklıbaşında olmaktır.[508]

Şimdi tamamlanmak üzere olan bu araştırma metni, Castoriadis'in mutsuzlaştırıcı fakat aklıbaşında sorularına verilmesi gereken mutsuzlaştırıcı fakat aklıbaşında cevapları mutsuzlaştırıcı fakat aklıbaşında olmaya gayret eden bir araştırmanın hareket noktaları olarak önvarsayarak başladı ve her düşünceye eşit mesafede durmak anlamında yansız olmasa bile, öncüllerinin izin verdiği ve öncüllerine hakkını vererek argumanlar sunmak anlamında yansız sonuçlara ulaşmaya çalıştı. Sonuçların doğruluğu nasıl ki öncüllerin doğruluğunu sınayarak teyid edilmek durumundaysa, öncüllerin doğruluğunu da ancak sonuçlarına bakarak haklıçıkarabileceğimizi unutmamalıyız. 'Öyle ki,' diye yazıyor MacIntyre *Whose Justice? Which Rationality?*' de,

> tam anlamıyla ancak sonda [seyahatin veya hikayenin sonunda], doğru başlangıcın ne olduğunu başlangıçta gerçekten bilip bilmediğimizi biliriz. Aristoteles'in belirttiği gibi, bildiğini bilmek zordur.[509]

Ancak ne seyahatin ya da hikayenin sonundayım ne de bildiğimi biliyorum; yalnızca estetiğin, moralitenin ve politikanın sarp dolambaçlarından geçen ve giderek daha da zorlu hale gelecek gibi görünen zihinsel yolculuk güzergâhımın en azından kısmen tamamlanmış bir etabının ulaştırdığı noktadan etrafı kolaçan ettiğimde, yola doğru yerden başladığım kanısını taşıyorum ve başkalarını da doğru yerden başladığıma az çok ikna edebilmiş olmayı ümidediyorum. Nihayet öyle ümidediyorum ki, bunu da *benim* 'ideler yolu' uyarlamam, *benim* 'küçük teknik'im, *benim* 'küçük anlatı'm, *benim* 'dil oyunu'm, kısaca *benim* 'tercih'im olarak anlamamışsınızdır.

---

508 MacIntyre, Alasdair, "Pascal and Marx: On Lucien Goldmann's *Hidden God*", *Against the Self-Images of the Age: Essays on ideology and philosophy*, Schocken Books, New York 1971, s.86-7. Köşeli parantezler bana ait.

509 MacIntyre, Alasdair, *Whose Justice? Which Rationality?*, s.175.

Referans Kaynakçası

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt, Routledge & Kegan Paul, London 1984.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yay., İstanbul 1995.

Altuğ, Taylan, *Kant Estetiği*, Payel Yay., İstanbul 1989.

Arat, Necla, *Etik ve Estetik Değerler*, Say Yayınları, 2. baskı, 1987.

Arendt, Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. Ronald Beiner, The University of Chicago Press, 1982.

Aristoteles, *The Works of Aristotle*, vol.1, ed. W.D.Ross, Encyclopædia Britannica, Inc., 1952.

Aristoteles, *The Politics*, trans. T.A. Sinclair, Penguin Books, 1983.

Aristoteles, *The Nicomachean Ethics of Aristotle*, trans. Sir David Ross, Oxford University Press, London 1972.

Aristoteles,*The Ethics of Aristotle: The Nicomachean Ethics*, trans. J.A.K. Thomson, Penguin Books, 1976.

Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür, Ayraç Yayınevi, Ankara, Temmuz 1997.

Baudrillard, Jean, "Disneyleşmek", çevirmeni belirtilmemiş, *Express*, 19 Ekim 1996, yıl:3 sayı:139.

Baudrilliard, Jean, "Belirsizliğin Suskun Cazibesi", (Serhan Ada ile söyleşi), *Matbûat*, sayı 20, Kasım 1996, s.30.

Bauman, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, 1991.

Benjamin, Walter, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, sayı: 2 / 3.

Berman Marshal, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Verso, 1983.

Berman, Marshal, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ&Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 1995.

Bernstein, J.M., *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Polity Press, 1992.

Bierstedt, Robert, "18. Yüzyılda Sosyolojik Düşünce", çev. Uygur Kocabaşoğlu, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, derleyenler: Tom Bottomore & Robert Nisbet, Türkçe çeviriyi derleyen ve denetleyenler: Mete Tunçay & Aydın Uğur, Verso Yayınları, 1990.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Harvard University Press, 1984.

Bowie, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, 1990.

Buci-Glucksmann, Christine, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, trans. Patrick Camillier, SAGE Pub., 1994.

Bumin, Tülin, "17. ve 18. yüzyıl Felsefe Tarihi" yayınlanmamış ders notları, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü, 1984-85 öğretim yılı.

Bumin, Tülin, *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*, Alan Yay., İstanbul 1987.

Bungay, Stephen, *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford Clarendon Press, 1987.

Bürger, P., "The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde", *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (ed.), Harvester & Wheatsheaf, 1993.

Cassirer, Ernst, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. Doğan Özlem, Ege. Ün. Edebiyat Fak. Yay., İzmir 1988.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, İspanyolca'dan çeviren: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.

Deleuze, Gilles, *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul 1995.

Denkel, Arda, *Anlamın Kökenleri*, Metis Yayınları, İstanbul, Eylül 1984.

Denzin, Norman K., *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*, SAGE Publications, London 1992.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, 1976.

Derrida, Jacques, "Différance", *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, The University of Chicago Press, 1986.

Descartes, R., *Selected Philosophical Writings*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Descartes, R., *Selections*, ed. by Ralph M. Eaton, Charles Scribner's Sons, 1927.

Descartes, R., *Metafizik Düşünceler*, çev. Mehmet Karasan, M.E.B. Yayınları, 1962.

Descartes, R., *Ahlâk Üzerine Mektuplar*, çev. Mehmet Karasan, M.E.B. Yayınları, 1992.

Descartes, R., *Felsefenin İlkeleri*, çev. Mesut Akın, Say yay., 1983.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell Pub., 1992.

Featherstone, Mike, "In Pursuit of the Postmodern: An Introduction", *Theory, Culture & Society*, vol.5, No. 2-3, June 1988, Sage Publications (London, NewBury Park, Beverly Hills and New Delhi), s.195-215.

Ferry, Luc, *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, trans. Robert de Loaiza, The University of Chicago Press, 1993.

Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 1994.

Förster, Wolfgang, "Klasik Alman Felsefesinin Georg Wilhelm Friedrich Hegel'de Zirveye Ulaşması", çev. Mehmet Yavuz, *Felsefe Dergisi*, sayı 31, 90/1.

Gadamer, Hans Georg, *Truth and Method*, trans. Garret Barden & John Cumming, The Crossroad Publishing Co., 1984.

Gasset, Jose Ortega y, *The Dehumanization of Art*, Doubleday Anchor Books, 1956.

Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1980.

Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1985.

Habermas, Jurgen, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans. Frederick Lawrence, Polity Press, 1990.

Hauser, Arnold, *The Philosophy of Art History*, Routledge & Kegan Paul, 1959.

Hegel, G.W.F., *Hegel's Logic: Being Part One of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* (1830), trans. William Wallace, Oxford Clarendon Press, 1975.

Hegel, G.W.F., *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*, çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yay., 1991.

Hegel, G.W.F., *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, Cilt I, çev. Taylan Altuğ & Hakkı Hünler, Payel Yay., 1994.

Heidegger, Martin, "The Question Concerning Technology", *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt, Harper&Row Pub., New York, 1977.

Heidegger, Martin, *Tekniğe Yönelik Soru*, çev. Doğan Özlem, Afa Yayınları Felsefe Yazıları Ansiklopedisi, Ocak 1997, İstanbul.

Heidegger, Martin, *Profesör Heidegger 1933'te Neler Oldu? Der Spiegel'in Heidegger'le Tarihi Söyleşisi*, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., 1993.

Heller, Agnes & Fehér, Ferenc (eds.), *Reconstructing Aesthetics: Writings of the Budapest School*, Basil Blackwell, 1986.

Horkheimer, Max, "Teizm ve Ateizm", çev.Hakkı Hünler, *Birikim*, sayı 63, Temmuz 1994.

Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, 2 vols., Everyman's Library, ed. Ernst Rhys, 1939.

Hume, David, "Of The Standard of Taste", *Four Dissertations*, Thoemmes Press: Key Texts, Bristol 1995.

Huyssen, A., "The Search for Tradition: Avant-garde and Post-modernism in the 1970s", *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (ed.), Harvester & Wheatsheaf, 1993.

Hünler, Solmaz Zelyût, *İki Adalet Arasında: Rawls ve MacIntyre, Liberal ve Komunitaryan Düşüncelerin Çatışma Alanı*, Vadi Yayınları, Ankara 1997.

Kandinski, Vasili, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, çev. Tevfik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 1993.

Kant, I., *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, St. Martin's Press, 1965.

Kant, I., *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. Ionna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsun Akatlı, Hacettepe Ünersitesi Yayınları, Ankara 1980.

Kant, I., *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*, çev. Ionna Kuçuradi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 1982.

Kant, I., *Critique of Judgement*, trans. J.H.Bernard, Hafner Press, 1951.

Kant, I., *The Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith, Oxford Clarendon Press, 1980.

Kojéve, Alexandre, "Öncesiz-Sonrasızlık, Zaman ve Kavram Üzerine bir Not", çev. Hakkı Hünler, *Felsefe Tartışmaları*, 16. Kitap, Panorama, Ağustos 1994.

Kuhn, Thomas, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yay., 1982.

Locke, John, *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yayınları, 1996.

Löwith, Karl, "Vico", çev. Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi* içinde, Ege Üniversitesi Edebiyat Fak.Yay., 1984.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Prof.Dr. Cevat Çapan - Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, ikinci basım 1991.

Lyotard, Jean-François, *Postmodern Durum: Postmodernizm*, Türkçesi: Ahmet Çiğdem, Ara Yayıncılık, Temmuz 1990, İstanbul.

Lyotard, Jean-François, "Defining the Postmodern", *ICA Documents*, No. 4, London, 1986.

Lyotard, Jean-François, "An Answer to the Question, What is the Postmodern?", *Postmodern Explained: Correspondences 1982-1985*, translation ed. by Julian Pefanis & Morgan Thomas, University of Minnesota Press, 1992.

MacIntyre, Alasdair, *A Short History of Ethics: A History of Moral Philosophy from the Homeric Age to the Twentieth Century*, Routledge & Kegan Paul, London 1991.

MacIntyre, Alasdair, *After Virtue*, University of Notre Dame Press, second ed. 1984.

MacIntyre, Alasdair, *Whose Justice? Which Rationality?*, University of Notre Dame Press, 1988.

MacIntyre, Alasdair, "Pascal and Marx: On Lucien Goldmann's *Hidden God* ", *Against the Self-Images of the Age: Essays on ideology and philosophy*, Schocken Books, New York 1971.

Marx, K.&Engels, F., *Komünist Manifesto*, çev. Süleyman Arslan, Bilim ve Sosyalism Yayınları, Mart 1976.

Marx, Karl, "Speech at the Anniversary of *the People's Paper* ", *The People's Paper*, 19 April 1856, no. 207.

McCormick, Peter J., *Modernity, Aesthetics and the Bounds of Art*, Cornel University Press, 1990.

Nietzsche, Friedrich, *Putların Alacakaranlığı*, çev. Hüseyin Kaytan, Akyüz Yayınları, 1991.

Panofsky, Erwin, *Idea: A Concept in Art Theory*, trans. Joseph J.S. Peake, University of South Carolina Press, Columbia 1968.

Platon, *Mektuplar*, çev. İrfan Şahinbaş, M.E.B. yay., 1989.

Rose, Gillian, "Mimariden Felsefeye: Postmodern Suçortaklığı", çev. Hakkı Hünler, *Birikim*, Temmuz 94, sayı 63.

Rousseau, J.-J., *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.E.B. yay., 1989.

Rousseau, J.-J., *Émile*, çev.Hilmi Ziya Ülken-AliRıza Ülgener-Salâhattin Güzey, Türkiye Yayınevi, 1943.

Rousseau, J.-J., *İtiraflar*, Cilt I, çev. Reşat Nuri Güntekin, M.E.B. yay., 1991.

Rousseau, J.-J., *The Social Contract*, trans. Maurice Cranston, Penguin Books, 1984.

Saint-Simon, "Çeşitli Yazılarından", çev. Sina Akşin, *Sosyalist Siyasal Düşünüş Tarihi*, derleyen: Mete Tunçay, Bilgi Yayınevi, İstanbul, Mayıs 1976, s.13-38.

Sarup, Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A.Baki Güçlü, Ark Yay., 1995.

Schelling, Friedrich W.J. von, *Philosophy of Art*, trans. Douglas W. Stott, Oxford Clarendon Press, 1987.

Schiller, Friedrich, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1990.

Shusterman, Richard, "Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant", *The Philosophical Forum*, volume XX, No.3, Spring 1989.

Taylor, Charles, *Hegel and Modern Society*, Cambridge University Press, 1979.

Taylor, Charles, *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, 1991.

Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Voltaire, *Felsefe Sözlüğü*, cilt 1, çev. Lütfi Ay, M.E.B. yay., 1995.

White, Stephen K., "Burke On Politics, Aesthetics, and the Dangers of Modernity", *Political Theory*, vol.21, No.3, August 1993.

Worringer, Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985.

Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, üçüncü basım 1990.

Paradigma'nın Gündemindekiler

Hüsamettin Arslan, **Bilim ve Entellektüeller.**

David West, **Kıta Avrupası Felsefesi.**

Hüsamettin Arslan (der. ve çev.), **Hermenötik, Retorik ve Sosyal Teori.**

H.-G. Gadamer, **Hakikat ve Yöntem.**

Ortega y Gasset, **Tarihsel Akıl.**

Stanley Aronowitz, **Bir Güç Olarak Bilim.**

S. Woolgar, **Bilim.**

Allan Megill, **Uçların Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida.**

G. Holton, **Kepler'den Einstein'a Bilimsel Düşüncenin Tematik Kökenleri.**

John W. Murphy, **Postmodern Toplumsal Analiz ve Toplumsal Eleştiri.**

B. Lee Whorf, **Dil, Düşünce ve Gerçeklik / Benjamin Lee Whorf'tan Seçmeler.**

Alan Chalmers, **Bilim Dedikleri.**

David Ray Griffin, **Postmodern Dünya'da Tanrı ve Din.**

Sefa Şimşek, **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi / Halkevleri, 1932-1951.**

Kathleen M. Wheeler, **Romantizm, Pragmatizm ve Dökonstrüksiyon.**

Eric Vogelin, **Aydınlanmadan Devrime**

Estetik'in Kısa Tarihi

Çağ karanlık görünüyor. Öyle ki son ikiyüz yıldır her tarafta hayaletler görmeye alışacak kadar aydınlıktan yoksunuz. Aristoteles'in, Descartes'in, Hume'un, Kant'ın, Hegel'in, Marx'ın, Nietzsche'nin hayaletleri, 'Katı olan her şeyin buharlaşıp havaya karıştığı' bu kasvet verici sisli atmosferde kitap sayfaları üzerinde bir o yana bir bu yana başıboş dolaşıyorlar. Bu toz duman içerisinde koşuşturanlar, yalnızca felsefenin karakterleri değil, aynı zamanda bu karakterlere musallat olan kavramlar da boşlukta uçuşuyorlar: Özne, Tanrı, demokrasi, adalet, gelenek, özerklik, özgürlük, beğeni, yargı, meşruiyet, devrim, erdem vb. (...) Liste uzadıkça, emin olalım ki, etrafımızı çeviren kasvet verici sis tabakası da yoğunlaşacak, daha da kararacaktır. Soruldukça çoğalan sorular yığınının faili ve sorumlusu kim? Havayı karartan kim?

Paradigma