

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

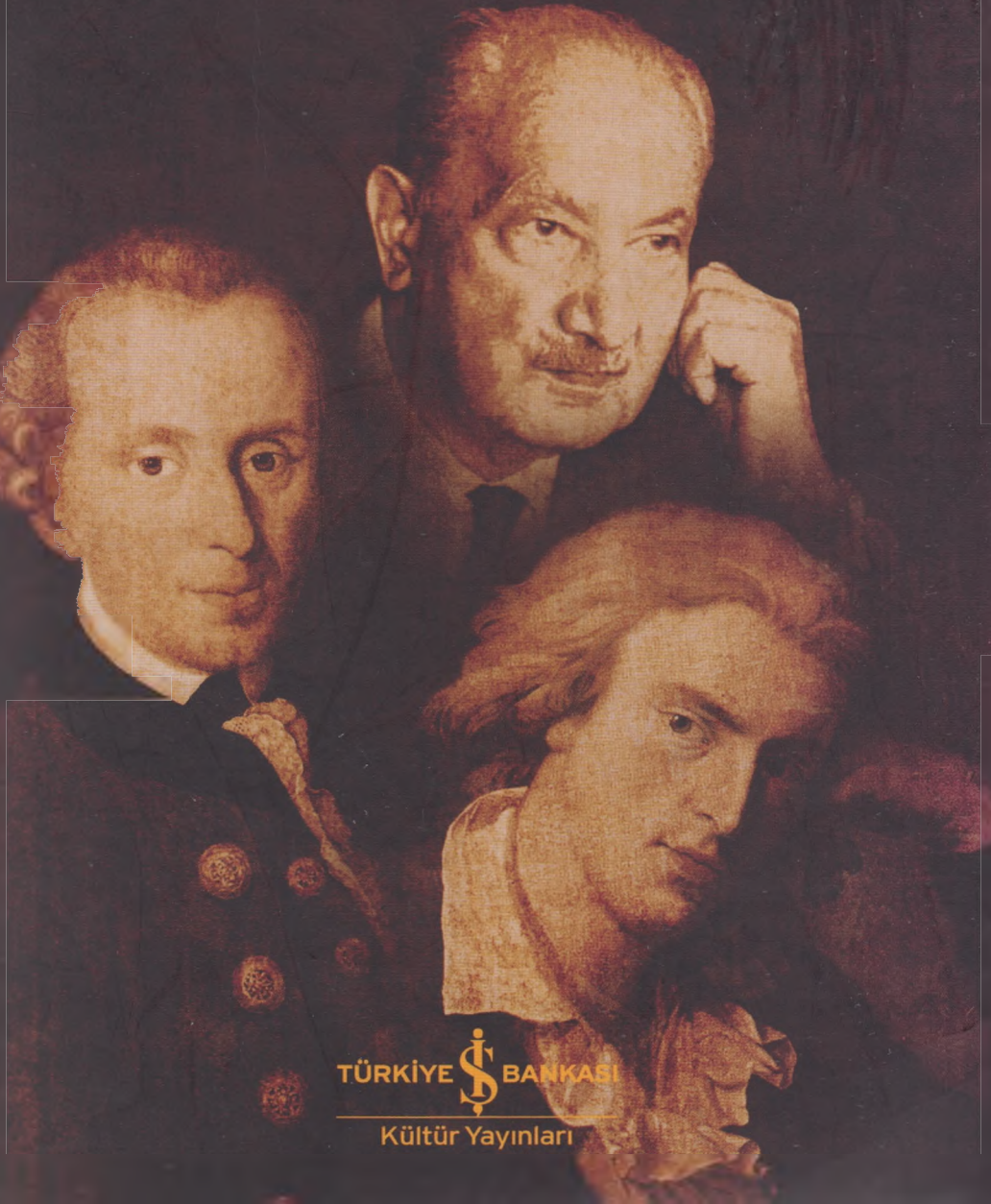
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Onur Bilge Kula

KANT, SCHILLER, HEIDEGGER
ESTETİK VE EDEBİYAT



TÜRKİYE  BANKASI

Kültür Yayınları

ARAşTIRMA/İNCELEME

PROF. DR. ONUR BİLGE KULA
KANT, SCHILLER, HEIDEGGER – ESTETİK VE EDEBİYAT

© TÜRKİYE İř BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2012
Sertifika No: 11213

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İř BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

1. BASIM: MAYIS 2012

ISBN 978-605-360-605-5

BASKI
YAYLACIK MATBAACILIK
LİTROS YOLU FATİH SANAYİ SİTESİ NO: 12/197-203
TOPKAPI İSTANBUL
(0212) 612 58 60
Sertifika No: 11931

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında gerek
metin, gerek görsel malzeme yayınevinden izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz,
yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

TÜRKİYE İř BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskulttur.com.tr

Prof. Dr. Onur Bilge Kula

Kant, Schiller, Heidegger Estetik ve Edebiyat

İÇİNDEKİLER

Önsöz..... xiii

I. IMMANUEL KANT: “YARGI GÜCÜNÜN ELEŞTİRİSİ” 1

Yargı Gücünün Eleştirisine Giriş.....	3
Tikel-Tümel İlişkisi Bağlamında Doğal Nesnelerin Amaçlılığı.....	5
Yargı Gücü İçin Bir Dizge Olarak Deneyim.....	6
Düşünümsel Yargı Gücü.....	8
Doğanın Tekniğinin İdesi Anlamında Yargı Gücünün Tekniği.....	9
Yargılama Yeterliliğinin Estetiği.....	11
Düşünümsel Estetik Yargıların Yetkinliği Sorunu.....	14
Teknik Yargı Gücü İçin Bir İlkenin Aranması.....	15
Yargı Gücünün Eleştirisinin Salt Aklın Eleştirisinin	
Dizgesi İçine Sokulmasına İlişkin Ansiklopedik Giriş.....	17
Yargı Gücünün Eleştirisi.....	20
Nietzsche’nin Amaç ve Amaçlılık Kavramına Yaklaşımı.....	21
Lukacs’ın Amaçlılık Kavramına Bakışı ve Kant Eleştirisi.....	27
Theodor Adorno’ya Göre Amaçlılık Kavramı.....	28
Jaen Paul Sarter’a Göre Amaçlılık.....	30
Bertram’a Göre, Bilgi Olarak Sanat ve Amaçlılık.....	32
Yargı Gücünün Eleştirisi.....	34
Bireysel Öznellik – Sanatsal Özerklik.....	35
A. Estetik Yargı Gücünün Çözümlemesi.....	40
1. Beğeni Yargısı Estetiktir.....	40
2. Beğeni Yargısını Belirleyen Hoşlanma,	
Her Türlü İlgiden/Çıkardan Arınmıştır.....	41
Adorno’ya Göre İlgisizlik Kavramı.....	41
Lukacs’ın Kant’ın İlgisizlik Kavramına Yönelik Eleştirisi.....	45
3. “Hoş”u Beğenme, Bir İlgi ile Bağlantılıdır.....	48
4. İyiye İlişkin Beğenme, Bir İlgi/Çıkar İçerir.....	49
5. Beğenmenin Üç Özgün Türünün Karşılaştırılması.....	50
Niceliğe Göre, Estetik Yargının İkinci Ögesi (Momenti).....	51

6. Güzel, Kavramlar Olmaksızın, Genel Bir Hoşlanmanın Nesnesi Olarak Tasavvur Edilir.....	51
7. Güzelin, Hoş ve İyi ile Karşılaştırılması.....	53
8. Hoşlanmanın Genelliği Bir Beğeni Yargısında Ancak Öznel Olarak Tasavvur Edilir.....	54
9. Beğeni Yargısında Hoşlanma Duygusu mu, Nesnenin Değerlendirmisi mi Önce Gelir?.....	57
Beğeni Yargısının Üçüncü Ögesi:.....	62
10. Amaçsallık/Amaçlılık.....	62
11. Yargı Beğenisi, Nesnenin Amaçsallığının Biçiminden Kaynaklanır.....	64
Gottlob Frege: İç Anlam-Dış Anlam Kavramlar.....	65
12. Beğeni Yargısı Önsel (a priori) Nedenlere Dayanır.....	68
13. Katıksız Beğeni Yargısı, Çekicilik ve Duygulanmadan Bağımsızdır.....	70
14. Beğeni Yargısı, Yetkinlik Kavramından Tümüyle Bağımsızdır.....	70
15. Güzel Diye Nitelendirilen Beğeni Yargısı Saf Değildir.....	72
Kant'tan Derrida'ya: Edebiyata Görev Yüklenmeli midir?.....	73
16. Güzellik Ülküsü.....	77
Nietzsche'ye Göre Güzel ve Güzellik.....	81
Beğeni Yargısının Dördüncü Ögesi: Beğenmenin Tarzına Göre Nesneye İlişkin Beğenme.....	83
17. Bir Beğeni Yargısının Tarzı Nedir?.....	83
18. Beğeni Yargısına Yüklenen Öznel Gerekirlik Sınırlıdır.....	84
19. Beğeni Yargısında Öne Sürülen Gerekirliğin Koşulu, Bir Ortak Duyunun İdesidir.....	84
20. Ortak Duyunun Varlığı Nedensel Olarak Varsayılabilir mi?.....	86
B. Bir Beğeniye Düşünsel Olarak İçkinleştirilen Genel Uylaşımın Gerekirliği, Öznel Bir Gerekirliktir.....	89
Estetiğin Temel Kavramlarına İlişkin Genel Not.....	92
Güzeli Yargılama Yeterliliğinden "Yüceyi" Yargılama Yeterliliğine Geçiş.....	94
Genel Notlar.....	97

Beğeni Yargısının Birinci Özgünlüğü	100
Beğeni Yargısının İkinci Özgünlüğü	103
Beğenin Nesnel Bir İlkesi Olası Değildir	103
Beğenin İlkesi, Yargı Gücünün Öznelliğidir	106
Beğeni Yargıları Nesneye Nitelik Yükler	107
Ortak Duyu, Tikel Beğeni Yargısının	
Tümelleşmesinin Kaynağıdır	110
Güzel'e İlişkin İlginin Görgünlüğü	114
İnsan, Tümelleşebilir Her Türü Beğeni	
Yargısının Kaynağıdır	117
Sanat Nedir?	118
Güzel Sanat	120
Güzel Sanat, Dâhi(lik) Sanatıdır	121
Dâhilik ile Beğeni Arasındaki İlişki	124
Dâhiliği Oluşturan Ruh Yeterliliği	128
Güzel Sanatların Ayrışlaştırılması	131
Kant'tan Paul de Man'a Retorik Öğretisinin Evrimi	133
Anlatı Sanatı, İmgelem Gücünün Özgür Bir Oyununu	
Kavrayışın Bir İşi Olarak Gerçekleştirir.	136
Güzel Sanatların Estetik Değerinin Karşılaştırılması	140
Estetik Yargı Gücünün Diyalektiği	146
Beğenin Yöntemi	153
Ernst Cassirer Açısından "Yargı Gücünün Eleştirisi"	157
İnsan, Beğeni Yargısını Tümelleştirmek İster	159
Dâhiyane Yapıtlar, Kural Koyucudur	161

II. FRIEDRICH SCHILLER 167

II. 1. Friedrich Schiller: "Trajik Sanat"	169
Şiddetli Gönül Devinimi, Eğlendirici Öğeler İçerir	169
Eğlencenin Dereceleri, İnsanın Ruhsal Durumuna	
Göre Farklıdır	171
Eğlence ve Haz, Özgürleşmiş ve Öz Yarar Duygusundan	
Arınmış Gönüllerde Daha Yüksektir	172
Acıyı Paylaşmanın Eğlencesini Amaç Edinen Sanat,	
Trajik Sanattır	174

Duyusallık ile Ahlaksallık Ters Orantılıdır	178
Duyumsama, İmgelem Gücünün Özgür Oyununu Özendirir	179
Trajik Sanatın En Verimli Malzemesi, İnsana Özgü Şeylerdir	182
Biçim, Bir Yazınsal Türü Amacına Ulaştıran Araçların Bağlantısıdır	184
Tragedya, Acımaya Değer Bir Konunun Şiirsel Taklididir	186
Bir Yazınsal Ürünü/Yapıtı Eksiksiz Yapan Nedir?	189
II. 2. Friedrich Schiller: “Kallias veya Güzellik Üzerine”	190
Yetkinlik, Bir Malzemenin Biçimi, Güzellik İse Bu Yetkinliğin Biçimidir	191
Türlü Çeşitli Olanın İlişkilenme Tarzı, Biçimdir	192
Güzellik, Görünüşteki Özgürlükten Başka Bir Şey Değildir	194
Görünüşlerin/Dışsallıkların Bir Özelliği Olan Güzellik, Saf Doğanın Bir Belirlemesidir	196
Güzel Hakkındaki Yargı Gerekirlik İçerir ve Herkesin Oydaşımını Talep Eder	200
Görünüşteki Özgürlük, Güzellik ile Bir ve Aynıdır	202
“Güzellik, Sanatsallıktaki Doğadır.”	203
Doğa, Sanat Gibi Göründüğünde Güzeldir; Sanat, Doğa Gibi Göründüğünde Güzeldir	205
Güzellik, Kendi Kendisini Sınırlayan Güçtür	208
Doğadaki Her Şey, Kendi Tekniğindeki Özgürlük ile Güzellik (Nitemini) Kazanır	211
Seçimin ve Malzemenin Güzeli ile Anlatımın ve Biçimin Güzeli, Sanatın Güzeline Oluşturur	214
Bir Sanat Yapıtında Biçim, Yalnızca Görünüştür	216
Biçim, Betimlemenin Her Türlü öznel ve Nesnel Belirlemelerden Mutlak Bağımsızlığıdır	217
Yazınsal Biçimin Kaynakları veya Yazarın Dolayımı, Soyut Göstergeler Olan Söz(cük)lerdir	219
II. 3. Friedrich Schiller: “Zarafet ve Haysiyet”	223
Zarafet, Devingen Bir Güzelliiktir	223
Zarafet, Özne/İnsan Tarafından Yaratılır	226

Özgürlük, Güzelliği Yönetir.....	230
Zarafet, Yalnızca Özgürlüğün Devindirdiği Biçimin Güzelliğidir.....	231
Duyusallıktan Arınmış Özgürlük, Güzellik Yaratamaz.....	232
Haysiyet/Onur.....	233
Onur, Tinin Özgürlüğünün Görünüşteki Anlatımıdır.....	233
Onur, Ahlaksal ile Duyusal Arasındaki Çekişmenin Anlatımıdır.....	236
Aşkın Nesnesi Duyusaldır, Öznesi Ahlaki Doğadır ve Onur, Aşkın Arzuya Dönüşmesini Önler.....	239
II. 4. Friedrich Schiller: İnsanın Estetik Eğitimi	
Üzerine Mektuplar.....	242
Birinci Mektup: Güzelliğin Büyüsü, Gizemine Dayanır.....	243
İkinci Mektup: Güzellik, Özgürlüğün Yolunu Açar.....	243
Üçüncü Mektup: Özgürlük, İnsanı Kör Gerekirlikten Kurtarır.....	244
Dördüncü Mektup: Sanatçı, Malzemesine Şiddet Uygular.....	245
Beşinci Mektup: Bağımlılığa Değil, Özgürleşme Önemlidir.....	247
Altıncı Mektup: Helen Kültürü, Yetkin İnsanı Simgeler.....	248
Yedinci Mektup: Sanatsal İnsanın Keyfiliği Güvencelenmelidir.....	251
Sekizinci Mektup: Duyumsama Biricik Devindirici Güçtür.....	252
Dokuzuncu Mektup: Sanat/Sanatçı, İnsanlığın Yitirdiği Onurunu Kurtarır.....	253
Onuncu Mektup: Vahşi Halklar, Güzellik Yetisinden Yoksundur.....	256
On Birinci Mektup: İnsan, Boş Bir Kapçık Olmamak İçin, Özdeği Biçimlendirmek Zorundadır.....	259
On İkinci Mektup: Özdek, Zamanı Gerçekleştiren Değişimdir.....	261
On Üçüncü Mektup: Yetkin Duyarlılık, Çok-Yönlülüğün Güvencesidir.....	263
On Dördüncü Mektup: Oyun Güdüsü, Duyusallığı ve Tinselliği Uyumlaştırır.....	266

On Beşinci Mektup: Oyun, Nesnelerin Estetik Özelliklerini Anlatır	267
On Altıncı Mektup: Güzelin Ülküsü, Gerçeklik ve Biçimin Birlikteliğinde ve Dengesinde Aranmalıdır	271
On Yedinci Mektup: Güzellik İdesinin Kaynağı İnsandır	273
On Sekizinci Mektup: Güzellik, Duyumsama ile Düşünmeyi İlişkilendirir	274
On Dokuzuncu Mektup: Estetik Biçimlendirme, Belirsizi Belirlileştirme, Sınırsız Sınırlandırmadır	277
Yirminci Mektup: Ancak Kendisini Tümleyen İnsan Özgürleşebilir	279
Yirmi Birinci Mektup: Estetik Kültür, İnsanın Değerini ve Onurunu Kalıcılaştırır	280
Yirmi İkinci Mektup: İnsanlık, Bütün Arılığıyla Estetik Durumda Ortaya Çıkar	282
Yirmi Üçüncü Mektup: Estetik Özgürlük, Her Şeyi Sorunlaştırır	286
Yirmi Dördüncü Mektup: Estetik, İnsanı Özgürleştirir	289
Yirmi Beşinci Mektup: Güzellik, Özgür Bakışın Ürünüdür	293
Yirmi Altıncı Mektup: Biçim, Güzeli Ortaya Çıkarır	296
Yirmi Yedinci Mektup: Estetik Oyunlar/Denemeler, Güzelin Özgürlüğüne Giden Yolum Yapı Taşlarıdır.	303
II. 5. Friedrich Schiller: “Güzel Biçimlerin Kullanımında Gerekli Sınırlar”	309
Güzel, Sadece Duyumsanır, Bilinmez	309
Güzelin İki Önemli Özelliği, Anlatımda Duyusallık ve Devinimde Özgürlüktür	311
Estetik Üretimi Amaçlayan Yazar, Olabilir ve Arzulananı Anlatır	313
Hakiki Güzel, Kesin Belirliliğe, En İnce Ayrıma, En Yüksek İçsel Gerekirliğe Dayanır	315
Kadının Belirlenimi Güzel(lik)dir	317
Hakiki Sanat Dâhisi; Bütüne, Soğuk Olana Duyduğu Yanıcı Duygudan ve Tekil İçin Taşdığı Sağlam Sabırdan Belli Olur	320
Duyusallık, Her Şeyi Feda Eder	323

II. 6. Friedrich Schiller: “Saf ve Duygulu Edebiyat”	325
Saf İnsan, Doğanın Sanat ile Karşıtlık İçinde	
Olduğunu Sanır	325
“Saf”ın Belirginleşmesi, Doğalın Sanatsala	
Üstünlüğüne Bağlıdır	329
Saflık, Ahlaki Bozulmamışlık Göstergesidir	330
Düşünme Tarzının Saflığı, Anlatım Tarzının	
Saflığını Doğurur	333
Sanat, İlerleme ve İdealin Ateşi İçin Gerekli Güveni	
ve Cesareti Toparlama Olanağı Verir	335
Horaz, Kültürlenmiş ve Bozuma Uğramış Dünya	
Çağının Şairidir	338
Yeni Edebiyatta Yazarı/Şairi Yapıtta Arama Eğilimi Vardır	339
Yazarın/Şairin Tini, Ölümsüz ve Yitirilmez	
Olarak İnsanlıktadır	341
Edebiyat, İnsanlığa Kendi Eksiksiz Anlatımını	
Vermeyi Amaçlar	343
Duygulu/Düşünceli Yazar/Şair, Nesnelerin Kendi	
Üzerinde Bıraktığı İzlenimi Düşünümler	345
Doğaya Uzaklığı ve Gerçekliğin Ülkü ile Çelişkisini	
Anlatan Edebiyat, Yergidir	348
Trajedi ve Komedinin Estetik Değeri, Özdeksel Önemiyle	
Zıt İlişki İçinde Olmak Zorundadır	351
Schiller: Voltaire’in Yergileri Başarısızdır	353
Ağıt/Ezgi Edebiyatının Belirgin Özelliği,	
Doğalı Hoşlanmadır	354
Duygulu/Düşünceli Edebiyat, Okuyucuyu Duyusal	
Gerçeklikle Değil, İdeler ile Duygulandırır	357
Duygulu/Düşünceli Yazarların İzledikleri Yöntemler	361
Hakiki Güzel, Hem Doğa Hem de Ülkü	
ile Uyumlulaşmak Zorundadır	363
II. 7. Johann Wolfgang Goethe ve Friedrich Schiller:	
Epik ve Dramatik Edebiyat	366

III. MARTIN HEIDEGGER:

“SANAT YAPITININ KÖKENİ”	369
Sanat ve Teknik İlişkisi	371
Sanat, Sanatçı ve Sanat Yapıtı İlişkisi	372
Nesne ve Yapıt: Malzeme, Sanatsal Biçimlendirmenin Alt-yapısıdır	374
Sanat, Hakikatin Kendisini Yapıtlıştırmasıdır	377
Yapıt ve Hakikat	380
Yapıtın Temel Nitelikleri: Yeryüzü, Dünya ve Çekişme	381
Yapıt, Bir Çekişmeyi Gerçekleştirir	385
Hakikat ve Sanat	388
Biçim, Malzemenin Yayılımı ve Özyapısının İşlenmiş Halidir	391
Yapıtta Yapıtlaşan Hakikatin Dehşeti Nelere Yol Açar?	394
Her Türlü Sanatın Özü Kurgulamadır	398
Hakikat ile Güzellik Arasındaki İlişki	404
Hans-Georg Gadamer’in “Giriş” Yazısı	405
Notlar	411
Dizin	421

Önsöz

İnsanın insancıllaşmasına ve dünyanın yaşanırllaşmasına en belirleyici katkıyı yapan estetikdir, dolayısıyla da edebiyattır. Güzelliği öne çıkaran estetik ve edebiyat, insanın gizil güç olarak içinde taşıdığı yıkım eğilimini denetlemesi ve etkisizleştirmesinin de güvencesidir.

Immanuel Kant ve onu izleyen ve geliştiren Friedrich Schiller, estetik ve edebiyat kuramının kalıcı temellerini atmışlardır. Hegel estetik felsefesini söz konusu sağlam temeller üzerine kurmuştur.

Martin Heidegger, anılan filozofların estetik kuramlarını daha belirgin bir şekilde idealist felsefe geleneği doğrultusunda özgülleştirme çalışmıştır.

Bu kitabın birinci bölümünü oluşturan Immanuel Kant'ın "Yargı Gücünün Eleştirisi" estetik felsefesinin hem temel, hem de yön belirleyici yapıtlarının başında gelir. Aydınlanma filozofu Kant, bu yapıtıyla, Aydınlanmanın eksikliklerini ve çarpıklıklarını ortadan kaldırmak savıyla dizgeleştirilen romantizmin estetik anlayışının felsefileştirilmesine de öncülük etmiştir. Bu filozof söz konusu yapıtında güzel(lik), hoşlanma(ma), beğeni, beğeni yargısı, sanat(sallık), amaçsallık, ilgisiz ilgi, tikellik-tümellik ve öznellik-nesnellik gibi estetik felsefesinin temel kavramlarını irdelemiştir.

Yayımlandığı andan itibaren bu yapıt etrafında gelişen ve yoğunlaşarak süren felsefi/kuramsal tartışma, estetik birikimin çoğalmasına ortam hazırlamıştır. “Yargı Gücünün Eleştirisi”, salt estetik felsefesini genişletmekle kalmamış, başta edebiyat olmak üzere, diğer sanat dallarının felsefi sorunlarına da ışık tutmuştur. Böylece Kant, esas olarak Alman felsefe ve edebiyat birikiminin bir ürünü olan “Romantik” akımın da büyük ölçüde içerik ve yönelimini belirlemiştir. Kant, ayrıca edebiyatın türlerini ve üretimini görülür ölçüde çeşitlendiren kuramsal ve edimsel çalışmaları özen-dirmiştir.

Bu kitapta Kant’ın “Yargı Gücünün Eleştirisi” adlı yapıtını tarayarak, güncel yazın-kuramı açısından verimlileştirmeye elverişli gördüğüm yönlerini belirlemeye ve bu yönleri, Kant estetiğine ilişkin eleştirileri de gözeterek, çeşitli açılardan değerlendirmeye çalıştım. Kitapta yer alan Kant’ın kullandığı özgün başlıkları “düz ve kalın”, benim koyduğum ara başlıklarıysa “italik ve kalın” olarak belirttim. “Yargı Gücünün Eleştirisi”ni daha önce yayımladığım “Kant Estetiği ve Yazın Kuramı” (Doruk, İstanbul 2008) adlı kitabımda ele almıştım.

Kant estetiğini eleştirel bir değerlemeye tabi tutmaya çalışan, tiyatro yapıtlarıyla da ünlenmiş olan filozof/yazar/şair Friedrich Schiller’in altı yapıtını veya yazısını zaman sırasıyla irdeledim. Türkiye’de tiyatro sanatı veya yapıtları üzerine çok az kuramsal irdeleme olduğu düşüncesiyle, Schiller’in Türkçeye çevrilmemiş olan “Trajik Sanat” yazısını konulaştırdım. Bu yazıyı, yine Türk okurlarının edinimine sunulmamış olan “Kallias veya Güzellik Üzerine”, “Zarafet ve Onur” ve anılan filozofun/yazarın bu iki yazının oluşturduğu felsefi zemin üzerinde dizgeleştirdiği “İnsanın Estetik Eğitimi” ve onu izleyen “Güzel Biçimlerin Kullanımındaki Gerekli Sınırlar” adlı yapıtları veya yazıları irdelemeye kattım. Schiller’in söz konusu felsefi yapıtları arasında yer alan Orhan Pamuk’un romancılığının temelini oluşturan “Saf ve Duygulu/Düşünceli Edebiyat” adlı yapıtına özel bir önemle eğildim. Son olarak da Schiller ve Goethe’nin birlikte kaleme aldıkları “Epik ve Dramatik Edebiyat” adlı yazıyı, bu kitaba aldım.

Schiller'in anılan yapıtları ve yazıları incelendiğinde, bu filozofun/yazarın estetik birikime, özellikle de edebiyat kuramının belirginleşmesine kalıcı katkılar yaptığı kolayca görülecektir.

Martin Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni", bu kitabın son bölümünü oluşturmaktadır. Üniversite rektörlüğü sırasında Nazizm'e yakınlaşmasından ötürü haklı olarak eleştirilen Heidegger, hem idealist felsefe geleneğinin estetik ve edebiyat anlayışını sürdürmüştür, hem de düşünsel ve dilsel özgünlüğü ile dikkatleri üzerinde toplamıştır. Theodor Adorno, "Özgünlüğün Eleştirisi" adlı yapıtında öncelikle özgün dil kullanımıyla öne çıkan Heidegger'i "bilinç bulandırıcı" etkisinden dolayı hedef almıştır.

Bu kitap, genel anlamıyla Türkiye'de estetik ve edebiyatın kuram birikimine, öncelikle de terminoloji alanındaki boşluğun doldurulmasına katkı yapmak amacıyla hazırlanmıştır. Yazınsal yaratımla dil dizgesi arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisinden kaynaklanan sorunları göz ardı etmeksizin, estetik ve yazın-kuramsal düşünümü özendirmek başlıca amaç olmuştur.

Türkiye'de gözlemlenen yazın üretiminin bolluğunu ve çeşitliliğini, yazın-kuramsal tartışmaya ve düşünüme, yazın kuramsal düşünümü de yazın üretimine taşıyarak, yazınsal edim ile kuramın etkileşimini verimlileştirmek, kitabın bir başka içkin amacıdır.

Ayrıca, bu kitap, Türkiye'de üretilen estetik ve yazınsal kuram birikimini evrensel düzeydeki yazın edimi ve kuramı alanındaki birikim ve yönelimlerle uygunlaştırmayı ve boyutlandırmayı özendirmek istemektedir. Bu kapsamda yazınsal kuram birikimi alanındaki Türkçe kavramların öne çıkarılmasına özen gösterilmiştir.

Bu yönelim, yazınsal birikimin anlatımını olanaklılaştıracak Türkçe yazın kuramı terminolojinin oluşturulmasının gerekliliği düşüncesinden kaynaklanmıştır. Böylece, estetik ve edebiyat birikiminin belirginleşmesi, yazın üretiminin düşünsel açıdan derinleştirilmesi ve çeşitlendirilmesinin yanı sıra, yazın-bilimin bir bilim dalı olarak özerkleşmesine de katkı yapmak ereklenmiştir.

I

IMMANUEL KANT:
“YARGI GÜCÜNÜN ELEŞTİRİSİ”

Yargı Gücünün Eleştirisine Giriş veya Felsefe, Akılsal Bilgilerin Kavramlar ile Dizgeleştirilmesidir

Immanuel Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi”¹ adlı ünlü yapıtında estetik kavramını veya kuramını felsefileştirmiştir. Sözü edilen yapıt, Kant’ın daha önce yayımladığı “Salt Aklın Eleştirisi” (1781) ve “Edimsel Aklın Eleştirisi” (1788) adlı yapıtlarının estetik alanındaki devamı niteliğindedir.

Kant’ın anılan yapıtında dizgeleştirdiği estetik kuramının anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak bakımından genel bir çerçeve anlamında, “Yargı Gücünün Eleştirisine Giriş”te yer alan bazı açıklamalar ve irdellemeler yararlı olabilir. “Yargı Gücünün Eleştirisi”² (1790), Ernst Cassirer’in³ nitelemesiyle, Kant’ın “*gençliğin yaratıcı gücüyle yaşlılığın olgunluğunu ve yetkinliğini birleştirdiği*” önemli yapıtlardanlarından biridir.

Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisine Giriş”te,⁴ felsefeyi bir dizge olarak tasarımıladığını belirtir. Düşünüğe göre, “*felsefe, akılsal bilgilerin kavramlar yoluyla dizgeleştirilmesidir.*” Söz konusu dizge, “biçimsel” ve “özdeksel” olmak üzere iki bölüme ayrılır. Biçimsel dizge, bir başka anlatımla mantık, “*kuralların oluşturduğu dizge içinde düşünmenin biçimidir.*” Özdeksel dizge ise, “*üzerinde düşü-*

nülen nesnelerdir.” Üzerinde düşünülen nesnelerin kavramlardan oluşan bir akıl bilgisinin olanaklı olması gerekir.

Kant bu bağlamda “kuramsal” ve “edimsel” felsefeden de söz eder. Felsefenin kuramsal ve edimsel diye ayrılması, nesnelerin farklılığına ve bu farklılıktan kaynaklanan bilimsel disiplinlerin farklılığına dayanır. Kant, kuramsal felsefeyi asıl olarak “doğa felsefesi”; edimsel felsefeyi ise “ahlak felsefesi” olarak adlandırır.

Kant, aynı yerin devamında “*bilgi yeterliliğinin dizgesi*” bağlamında düşünme yeterliliğini üçe ayırır:

“*Genelin/Tümelin (kuralların, yasaların vb.) bilgisine ilişkin yeterlilik.*” Bu yeterlilik, anlığı ya da kavrayışı kapsar.

“*Tikeli, tümel (veya genel) altında toplama yeterliliği.*” Bu yeterlilik, yargı gücünü kapsar.

“*Tikeli, tümel/genel ile belirleme yeterliliği.*” Bu yeterlilik, akıl kapsar.

Kant felsefesinde önsel olarak her türlü bilginin kaynağı olan kuramsal aklın eleştirisi, “*doğa yasalarını*” belirler. Edimsel aklın eleştirisi ise “*özgürlük yasasını*” belirler. “Anlık ya da kavrayış, doğa yasalarını, akıl ise özgürlük yasalarını belirler” tümcesinden Kant’a göre, şöyle bir örnekseme kurulabilir: Yargı gücü, her iki yeterliliğin bağıntısını irdeler ve aktarır.

Kant’a göre, sadece “yargı gücü” tikel ve bağımsız bir bilgi yeterliliği değildir. Yargı gücü, ne anlık gibi kavramları, ne de akıl gibi herhangi bir nesneye ilişkin ideleri üretir; o sadece başka türlü ya da kendisi dışında üretilmiş olan kavramları toparlar ya da felsefi anlamda altlar.⁵

Dolayısıyla, yargı gücüyle ilgili bir kavram, ya akıl ya da anlık ile ilgili olabilir. Yargı gücü, tikel olarak verili bulunan kavramları, tümel kapsamında toparlar. Yargı gücü, “doğanın amaçlılığı-nın” insansal yeterliliğe dönüşmesine katkıda bulunur. Böyle bir kavram, görgün yasalara göre oluşturulmuş “deneyim kavramıdır.”

Öte yandan, Kant’ın söyleyişiyle, deneyim olanağının koşulunu içeren söz konusu görgün yasalar, bir dizge oluştururlar. Görgün yasalar uyarınca, bir yandan “*bitimsiz/sonsuz bir çeşitlilik*”, öbür

yandan da *“tikel deneyimlere ait olan doğanın biçimlerinin ayrışıklığı”* söz konusudur. Görgün yasaların dizgesine ilişkin kavram, olasılık ya da olabilirlik bakımından *“anlığa/kavrayışa tümüyle yabancı olmak zorundadır.”* Bununla birlikte, tikel olarak dayanıklılı ilkelere göre bağıntılı olan deneyim, görgün yasaların bu bağıntısını gereksinir. Çünkü ancak böylece *“yargı gücü açısından tikeli tümele altlamak olanaklı olabilir.”* Bir başka deyişle, ancak bu yolla tikel tümele altlanabilir.

Tikel-Tümel İlişkisi Bağlamında Doğal Nesnelerin Amaçlılığı veya Yargı Gücü, Hoşlanma(ma)nın Kaynağıdır

Kant’ın “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde “amaçlılık” ya da “amaçsallık” kapsamındaki anlatımınca, yargı gücünün doğadan ödünçlediği ve doğada olduğunu varsaydığı *“rastlantısal yasallık, doğanın biçimsel bir amaçlılığıdır.”* Söz konusu varsayım nedeniyle, rastlantısal yasallık, *“doğanın kuramsal bilgisini ve özgürlüğün edimsel ilkesini”* temellendirmeye elverişli değildir. Bununla birlikte, *“tikel deneyimlerin genel yasalarını aramak için de bir ilke”* gereklidir. Tikel ile tümeli veya geneli birleştirmek için, önsel nedenlere dayanan bir yasa da bulunmalıdır.

Asıl olarak yargı gücünden doğan ve yargı gücüne özgü olan “sanat”, her şeyden önce doğa, bir başka deyişle, tikel yasalar bakımından “doğanın tekniği” ile ilişkili bir kavramdır. Bu bağlamda doğaya ilişkin bilginin zenginleştirilmesinden çok, *“yargı gücü için ölçütler oluşturma”* söz konusudur ya da önem kazanır.

İnsan ruhunun/gönlünün her türlü yeterliliğinin dizgesi kapsamında Kant üç yeterlilikten söz eder:

Bilgi yeterliliği,

Hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu veya yeterliliği,

Arzulama yeterliliği.

Kant’a göre, bu üç ayrı yeterlilik türünün varlığı ve ayrımı kabul edilmelidir ve bu yeterliliklerin “çeşitliliğinin birliği” kuramsal olarak sağlanmalıdır. Bunun nedeni, nesnelere ilişkin tasavvur-

ların bilgiye, nesnenin gerçekliğinin nedenine ilişkin tasavvurların arzulamaya ve son olarak da özneye ilişkin tasavvurların da hoşlanma ya da hoşlanmama duygusuna ait olmasıdır.

Kant'ın önermesi uyarınca, bir nesnenin bilgisi ile hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu arasındaki bağlantı ya da bu duyguyu yaratan arzulama yeterliliğinin belirlenimi görgün olarak bilinebilir. Bununla birlikte, bu bağıntı önsel bir ilkeye dayanmadığından, ruh güçleri dizge değil, bir gereç oluştururlar.

Bilgi yeterliliğinin ilkesi, diye sürdürür düşünür irdelemesini, *“kavramlara göre salt anlıktadır/kavrayıştadır.”* Arzulama yeterliliğinin ilkesi, özgürlük kavramına göre, salt akıldadır. “Ortalarda bir yerde” duran duyumsama yeterliliği, diyesi, *hoşlanma ya da hoşlanmama duygusunun ilkesi de yargı gücündedir. Yargı gücü, bir başına “sadece özne ile ilişkilendirir ve nesnelere ilişkin kavramlar”* geliştiremez.

Yargı Gücü İçin Bir Dizge Olarak Deneyim veya Doğal Biçimler, Bitimsizdir

Kant bu ara-başlık altında şu belirlemeleri yapar: *“Deneyim nesnelerinin toplamı anlamında doğa, önsel olarak aklın belirlediği aşkın (transzendental) yasaların dizgesidir”* savını irdelemiş ve gerekçeleriyle kanıtlamıştır. Dolayısıyla, tümel/genel ve tikel yasalara göre, deneyimin olası görgün bilgiler dizgesi de oluşturulmalıdır. Böyle bir şey ise, doğanın birliğini, bir başka deyişle, *“her şeyin, bütün görüngülerin toplamı olan doğa ile birliğini içerir.”* Bu yönüyle deneyim, anlığın aşkın yasalarına göre, salt gereç değil, dizgedir. Bu yasaların çeşitliliği ve benzemezliği, kendilerine uygun/denk olan *“doğa biçimlerinin sonsuz büyüklüğüne”* yol açar.

Kant'ın “doğa biçimlerinin sonsuz büyüklüğü ya da çeşitliliği”, yazın kuramında yazınsal metinlerin anlam bakımından çok katmanlılığı ya da “tek-anlamsızlık” gibi kavramlarla karşılaşılır. Yazınsal metinlerin dilselliğinden ya da göstergeselliğinden kaynaklanan “çok anlamlılık” kavramı, yazın kuramının temel kavramlarından biridir.

Kant'ın deyişiyle, "doğal nesnelerin çeşitliliğinin", Rus biçimciliğinin doğal düşünsel önderlerinden biri olan Bakhtin'in söyleşiyle, "ses çokluğunun", "bilinç çokluğunun", "dilin söyleşimselliğinin", Lukacs'ın nitelemesiyle "nesnel gerçekliğin tüketilemezliğinin" ve son olarak da Barthes'in adlandırmasıyla "göstergenin nedensizliği, uzlaşımsallığı ve tinselliğinin" yattığı söylenebilir.

Kant'ın daha sonra ele alacağım "yetkinlik" ya da "eksiksizlik" kavramı bağlamında geliştirdiği savlarla da uyuşmaktadır. Kant'a göre, sanat, dolayısıyla da yazın yapıtlarında "mutlak yetkinlik" koşulu aranmaz; çünkü hiçbir yapıt bu koşulu yerine getiremez.

Akıl Tarzlar Bakımından Varsıl, Türler Bakımından Yoksuldur

Kant'a göre, doğanın zamanda ve mekânda birliği ile olası deneyimin birliği bir ve aynıdır; çünkü doğa, salt görüngülerin ve görünüşlerin (tasavvur tarzlarının) toplamıdır. Doğanın bu toplamı, salt görgün deneyimde nesnel gerçeklik kazanır. Bu nedenle, söz konusu görgün yasaların sınırsız benzemezliği ve doğa biçimlerinin ayrımlaşmışlığı, tikel yasaların tümel yasalar altında toplanmasına uygun düşer.

Bu koşul ya da durum, Kant'ın anlatımı uyarınca, "*yargı gücünün aşkın ilkesidir*"; çünkü bu salt tikeli tümele altlama, bir başka deyişle, tikeli tümelin altında toplama değil, tersine "*tikele ulaşmak için tümeli/geneli bulma*" yeterliliğidir.

Bunun yanı sıra, anlık/kavrayış, doğanın aşkın yasa koyuşu içinde olası görgün yasaların çeşitliliğinden soyutlamalar yapar. Akıl, görgün yasaların çeşitliliğinde sadece bir deneyimin olanağının ya da olabilirliğinin koşulunu, o deneyimin biçimine göre göz önünde tutar. Tikel doğa yasalarına yakınlık ilkesi "akıl"da bulunmaz. Sadece yargı gücünün temelinde böyle bir ilke yatar. Yargı gücü, tümel/genel doğa yasaları arasında bulunan farklı şeyleri tikelleştirme eğilimindedir.

Kısa anlatımla ve Kant'ın söyleşiyle, akıl, "*kısa yolu tutar; hiçbir şeyi boşa yapmaz; biçimlerin çeşitliliği içinde sıçrama yapmaz;*

akıl, tarzlar bakımından varsıl, türler bakımından yoksuldu.” Bu yüzden bütün bunlar, yargı gücünün *“aşkın dışa-vurumundan”* başka bir şey değildir. Doğa, biçimsel yasalar yönünden insan aklına uygun işlemekle birlikte, *“tikel yasalar ve bunların çeşitliliği ve benzemezliği”* bakımından bilgi yeterliliğinin sınırlamalarından bağımsızdır. Yargı gücünün koşuluysa, *“görgün tikelden genele, aynı zamanda görgüne”* yükselmektir.

Düşünümsel Yargı Gücü veya Tikel, Tümele İçkindir

Kant’ın belirleyimi uyarınca, yargı gücü, *“ya verili bir tasavvuru belirli bir ilkeye göre düşünümleme için salt yeterlidir”* ya da *“temelde yatan bir kavramı verili görgün bir tasavvur ile belirleme yeterliliğidir.”* Birinci durumda *“düşünümsel yargı gücü”*, ikinci durumda *“belirleyimsel yargı gücü”* söz konusudur. Kant’ın açılımına göre, düşünümlemek *“verili bir tasavvuru ya başkalarıyla ya da bilgi yeterliliğiyle olası kavramlarla ilişkisi açısından karşılaştırmak ve bir araya getirmektir.”* Düşünümsel yargı gücü, aynı zamanda *“yargılama yeterliliği”* olarak adlandırılan güçtür. Düşünümlemek, ayrıca yargı gücüne kural koyan kavramı içeren bir ilkeye gereksinir.

Doğanın verili nesnelere ilişkin düşünüm ilkesi uyarınca *“bütün doğal şeyler için görgün kavramlar bulunabilir.”* Düşünüm ilkesi gereği, bütün doğa ürünlerinde genel ve bilinebilir yasalara göre *“bir biçim olduğu”* varsayılabilir. Yargı gücü, düşünümü şemalaştırır ve önsel olarak bu şemaları *“görgün bireşime uyarlar.”* Görgün bireşim olmaksızın da deneyim yargısı olanaklı olamaz. Yargı gücü, kendi düşünümü içerisinde belirleyimseldir. Yargı gücü, önsel olarak *“doğanın tekniğini kendi düşünümünün ilkesi”* durumuna getirir.

Kant’a göre, bir dizgenin mantıksal biçiminin temeli verili genel kavramların *“bölümlemesinde”* yatar. Bu bölümleme sayesinde *“tikel, farklılıyla birlikte tümelde/genelde içerilmiş olarak düşünülür. Görgül olarak davranılarak ve tikelden genele yükselerek,*

çeşitli olanın sınıflandırılması”, bir başka anlatımla, *“birçok sınıfın karşılaştırılması”* ve bunların daha üst bir sınıfa altlanması ya da daha üst sınıf altında toparlanması da buna dâhildir.

Bunun yanı sıra, tam bir bölümlleme ile tikele ulaşmak için, genel bir kavramdan başlayarak aşağı doğru inilmesi ise, *“çeşitliyi, verili bir kavram altında özgüleştirmedir.”* Kant, süreci daha doğru anlatmak için, *“bir tümel/genel altında bulunan tikeli özgüleştirmek”* yerine, *“çeşitli olanı bir tümel/genel kavrama altlayarak, o tümel/genel kavramın özgüleştirmesinden”* söz edilebileceğini dile getirir. Bu bağlamda deyim yerindeyse, *“tür, özdektir.”* Bu ise bir anlamda *“doğanın kendisini özgüleştirmesi”* demektir.

Bütün bu açıklamaların ışığında yargı gücünün asıl ilkesi, Kant’a göre şöyle yazılabilir: *“Doğa, mantıksal bir dizgenin biçimine uygun olarak ve yargı gücüne katkı olsun diye kendi genel yasalarını özgüleştirecek, görgül yasalara dönüştürür.”*

Doğanın Tekniğinin İdesi Anlamında Yargı Gücünün Tekniği veya Amaçsallık, Doğayı Özgüleştirmenin Öznel İlkesidir

Kant’a göre, yargı gücü, hem mekanik doğal gerekliliği, hem de bu mekanik doğal gereklilikte bir amaçlılığın düşünülmesini olanaklılaştırır. Doğal biçimlerin ya da gerekliliğin varsayımı olmaksızın, *“görgül yasalara göre tikel biçimlerin genel sınıflaması olanaklı olamaz.”* Burada bir kez daha vurgulamak gerekirse: Söz konusu amaçlılık ya da amaçsallık ilkesi, *“doğayı bölümllemenin ve özgüleştirmenin sadece öznel ilkesidir.”* Doğal nesnelerden estetik ürün üretmenin aracıdır.

Kant’ın tanımı uyarınca, *“amaç olarak ürünlerinin biçimi açısından doğanın nedenselliği, doğanın tekniğidir.”* Bir “ulam” olmayan amaçsallık, *“deneyimin oluşturu kavramıdır.”* Amaçsallık, verili bir nesne üzerine düşünülmendiğinde, *“yargı gücünde algılanır.”*

Dolayısıyla, Kant'ın çıkarımı uyarınca, yargı gücü *“teknik bir şeydir; doğa, teknik bir işlemle ya da süreçle uyumlulaştırıldığında sadece teknik olarak tasavvur edilir.”* Tasavvurun amaçlılığının iç algılanımını içeren düşünümsel yargı gücünün kavramının uygulanabileceğini göstermek amacıyla, Kant etken bilgi yeterliliğinin şu üç eylemini ayırmıştır:

Görünün çeşitliliğinin kavranması,

Birleştirme, başka bir deyişle, bir nesnenin kavramında çeşitliliğin bilincinin bireşimsel birliği,

Görüde bu kavram ile çağrışımlaşan nesnenin betimlenmesi.

Yukarıdaki ilk eylem için imgelem gücü, ikincisi için kavrayış/anlık, üçüncüsü içinse yargı gücü gereklidir.

Kant'ın çıkarımı gereği, salt düşünümsel bir yargıda *“imgelem gücü ve anlık, yargı gücü içerisinde birbirine karşı durmak zorunda oldukları ilişki içerisinde, bir verili algıda bulundukları ilişki ile karşılaştırılırlar ve görülürler.”* Verili bir nesnenin biçimi, *“çeşitliye ilişkin anlayışın imgelem gücünde aklın bir kavramının betimlenimi ile uygunlaşacak şekilde”* oluşturulmuştur. Bu bağlamda *“salt düşünümde anlık ve imgelem gücü, karşılıklı olarak birbirinin işleyişini desteklemek için uyumlulaşırlar”* ve nesne *“sadece yargı gücü için amaçsal/amaçlı olarak algılanır.”*

Öte yandan amaçsallık ya da amaçlılık, nesnenin kavramını gerektirmez ve öznellik çerçevesinde ortaya çıkar. Amaçsallık kapsamında üretilen yargı, “bilgi yargısı” değildir. Bu tür bir yargıya *“estetik düşünüm yargısı denir.”* Doğanın nesnel amaçsallığına ilişkin yargı, “teleolojik yargıdır”; bir başka anlatımla, bu yargı, insanın dışında amaçsallık ve ereklilik olduğu anlayışını yansıtır.

Burada güncel Alman felsefesinin önde gelen temsilcilerinden biri olan ve Kant estetiği geleneği kapsamında değerlendirilebilen Georg Bertram'ın “Sanat”⁶ adlı yapıtında amaçsallık kavramına ilişkin bazı açıklamalarına yer vermek yararlı olabilir. Bertram'ın kavrayışı uyarınca, Kant, estetik deneyimin *“bilgi güçlerinin etkileşimi içinde bilginin işleyişini”* gösterdiği görüşünden yola çıkar. Bizzat bu aktarımın/gösterimin kendisi deneyimdir.

İnsan, estetik biçimlerle girdiği irdeleşim içinde söz konusu etkileşimin sorunsuz yürüdüğünü görür. Kant'a göre, estetik deneyimin bu belirlenimi ya da işlevi, "amaçsız amaçlılık" başlığı altında toplanır. "Amaçlılık kavramının" temelinde yatan düşünce, sanatın belli bir işlev yüklenmemesidir. Örneğin, sanat *"ev/konut yapmaya hizmet etmez; hatta eğlendirmeye bile hizmet etmemelidir."*

Bu amaçsızlığa karşın, sanat her türlü amaçtan arınmış değildir. Kant anlamında amaçsallık ya da amaçlılık, nesnelerin *"anamlı bir biçimde düzenlenmiş olmalarıdır."* Sanat ile belli amaca ulaşamamasına karşın, *"sanatı oluşturan öğeler, anlamlı bir biçimde düzenlenmişlerdir."* Sanatın anlamlı yönü, insanı *"bilgi güçlerinin etkileşimine"* götürmesidir.

Yargılama Yeterliliğinin Estetiği veya Estetik Tasavvurun Kaynağı Nedir?

Kant'a göre, *"estetik tasavvur tarzı"* anlatımından tasavvurun bir nesneyle ilişkilendirilmesi anlaşıldığı takdirde, estetik (olanın) anlatımı, *"böyle bir tasavvura duyusallığın biçiminin eklenmesi ve bunun bir nesneye aktarılması"* anlamına gelir. Bu nedenle, *"bilgi yeterliliğine ait bir bilim dalı olarak aşkın bir estetik olabilmektedir."*

Öte yandan, Kant'ın anlatımı uyarınca, öteden beri *"bir tasavvur tarzı estetikdir, bir başka anlatımla, duyusaldır"* denildiğinde, böyle durumlarda tasavvurun bilgi yeterliliği ile değil, *"hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu"* ile ilişkilendirilmesi anlaşılır. Ayrıca, bu tür bağlamlarda duygu, öznenin duyumsamasıyla ilişkilidir. Bu yüzden de bu duyguya "nesnel bir anlam" da yüklenmez; nesnel bir anlam yüklenmediği için söz konusu duygu, *"nesnelerin bilgisine katkı yapmaz."*

Duygunun veya duyumsamanın her türlü belirleniminin öznel olmasından dolayı, bilgi yeterliliğinin estetiği olmasına karşın, bir *"duygunun estetiği"* anlamında bir bilim dalı olamaz. Dolayısıyla, *"estetik bir tasavvur tarzının anlatımı, her zaman kaçınılmaz olarak iki-anamlılık"* içerir. Bu iki anamlılık, *"kâh hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu uyandıran tasavvur, kâh bilgi yeterliliğiyle ilgili tasavvur"* olarak anlaşılır.

Kant'a göre, bu iki-anlamlılığın ortadan kalkabilmesi için, estetik kavramı ne "görü", ne de "anlığın tasavvuru" anlamında kullanılmalıdır. Estetik, ancak *"yargı gücünün eylemleri"* için kullanıldığı zaman, söz konusu iki-anlamlılık giderilebilir. Bununla birlikte, Kant'ın da itiraf ettiği gibi, bir estetik yargı, ilkesel olarak gözle görülür ölçüde *"çelişkili ve yanlış yorumlamalara açıktır."*

Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: Görüler, duyusal olabilir; ancak yargılama, anlığın alanına girer. Estetik ve duyusal yargılama, bir nesnenin bilgisi olması gerektiğinde, *"bir başına bir çelişkidir"*; çünkü Kant'ın deyişiyle, *duyusallık, anlığın işine karıştığı takdirde ona yanlış bir yön verir."* Bu nedenle, öznel yargı her zaman anlık tarafından verilir; anlığın verdiği yargılarsa estetik olmaz. Sayılan gerekçelerle *"bilgi yeterliliğinin aşkın estetiğinde duyusal görülerden söz edilebilir; fakat hiçbir yerde estetik yargılardan söz edilmez."* Bu estetik, *"nesnenin belirlediği bilgi yargıları ile uğraşır ve bu yargılar mantıksal olmak zorundadır."*

Öte yandan, Kant'ın açıklamaları uyarınca, bir nesneye ilişkin estetik yargı adlandırması, her şeyden önce *"verili tasavvurun gerçi nesneye ilişkin olduğunu, ancak yargıda nesnenin belirleniminin değil, özne ve öznenin duygusunun"* başatlığını anlatır. Bunun nedeni, yargı gücünde *"anlığın ve imgelem gücünün karşılıklı ilişkisi"* içerisinde olmalarıdır. Dolayısıyla yargı gücünde hem nesnellik, hem de öznellik bulunur ve bunlar birbiriyle etkileşir. Bu süreç içerisinde, Hegel'in de dediği gibi, duyusallık tinselleşir; tinsellik duyusallaşır.

Belirleyimsel yargı, özü gereği, *"mantıksaldır; çünkü bu yargının yüklemi verili nesnel bir kavramdır."* Buna karşın, verili tekil bir nesneye ilişkin katıksız bir *"düşünümsel yargı, estetik olabilir."* Ancak bir düşünümsel yargının estetik olabilmesi için, *"yargı gücünün imgelem gücü ile anlığı, bilgi yeterliliği içerisinde bir arada tutması ve böyle algılaması gerekir."* Bilgi yeterliliği, *"yargı gücünün nesnel kullanımının özne olarak duyumsanabilen koşulu oluşturur."* Yargı gücünün burada imgelem gücü ile anlığın birbiriyle uyuşumu anlamını taşıdığını da belirtmek gerekir.

Öte yandan Kant'ın yaklaşımına göre, *“yargının yüklemine hiçbir nesnenin kavramı olmadığı durumlarda da estetik bir duyu yargısı olasıdır.”* Örneğin, şarap hoş bir şeydir; çünkü *“yüklem, bir tasavvuru dolaysız olarak hoşlanma duygusuyla ilişkilendirir.”* Bu nedenle, genel anlamda bir estetik yargı, *“yüklemi hiçbir biçimde bilgi olmayan yargı olarak adlandırılabilir.”* Bu tür estetik bir yargının biricik *“belirlenim nedeni duyumsamadır.”* Ayrıca, duyumsama, Kant estetiğinde hiçbir zaman bir nesnenin kavramı olamaz. Duyumsama, ancak hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu olabilir. Bütün bu duyu ya da duyumsama türleriye öznedir. Nesnenin görgül olarak görülmesi, estetik duyu yargılarını yaratır.

Estetik düşünüm yargısı, yargı gücünün bilgi yeterliliği ile imgelem gücünün ve öznedeki anlığın uyumlu etkileşimini olanaklılaştırır. Burada önemli olan verili bir tasavvurdaki *“kavrama yeterliliği ile betimleme yeterliliğinin karşılıklı olarak birbirini geliştirmesidir.”* Bu karşılıklı ilişki, *“salt biçim ile bir yargının belirlenim nedeni olan duyumsamaya yol açar.”* Söz konusu yargı duyumsamaya dayandığı için *“estetiktir ve öznel bir amaçlılık olarak hoşlanma duygusuyla ilişkilidir.”*

Ayrıca, Kant estetiğinde *“estetik duyu yargısı özdeksel, estetik düşünüm yargısı biçimsel amaçlılık içerir.”* Estetik duyu yargısı öz-yapısı gereği, bilgi yeterliliğiyle ilişkililenmez; dolaysız olarak hoşlanma duygusuna yönelir. Estetik düşünüm yargısı ise *“yargı gücünün özsel ilkelerine dayanır.”* Verili bir tasavvura ilişkin düşünüm, hoşlanma duygusundan önce gelir. Bu yüzden söz konusu düşünüm, *“sonuculetkisi içerisinde duyumsanmadan önce, öznel amaçlılık olarak düşünülür.”*

Bunun dışında, estetik yargı *“ilkelerine göre daha üst bir bilgi yeterliliği olan yargı gücünün alanına girer.”* Ancak, *“bir yargının öznel koşulu, o yargının belirlenim nedeninin kavramına izin vermez.”* İzin vermediği için de söz konusu belirlenim nedeni ya da bunun kavramı *“sadece hoşlanma duygusunda aranır.”*

Kant'ın savı uyarınca, *“farklılığa ilişkin karar verme belirtisi, genel geçerlik ve gereklik iddiasında yatar.”* Böyle bir iddiada bulunan estetik yargı, *“belirlenim nedeninin sadece hoşlanma ya*

da hoşlanmama duygusunda değil, yargı gücünde yattığını” söyler. Yargı gücü, *“düşünümün koşulları açısından yasa koyucudur ve özerkliği kanıtlar.”* Ne var ki, bu özerklik/bağımsızlık, *“nesnel değil, salt öznel”*; bir başka anlatımla, *“duygudan doğan yargı için geçerlidir.”* Söz konusu yargı, *“genel-geçerlik savında bulunabilmesi için, önsel olarak ilkelere dayanan kökenini kanıtlamak zorundadır.”*

Kant’ın kanısınca, bu *“yasa koyuculuk aslında bağımlılık”* olarak nitelendirilmelidir; çünkü bu kapsamda yargı gücü, *“kendisinin dışında, ne doğaya, ne özgürlüğe yasa koyabilir.”* Bunun dışında söz konusu yargı gücü, *“nesnelerin kavramını yaratma yeterliliği de değildir.”* Bütün bunların ışığında, bu yargının belirtisinin öznel duyumsama olduğu açıkça görülür.

Düşünümsel Estetik Yargıların Yetkinliği Sorunu veya Hoşlanma/Beğenme, Yetkinliğin Duyusal Tasavvurudur

Kant, “Giriş”in sonuna eklediği “Not” ara-başlığı altında *“bir nesnenin mükemmelliğinin/yetkinliğinin duyusal tasavvuru olarak hoşlanma”* konusunu tartışır. Kusursuzluk anlamında yetkinlik, ancak estetik duyu yargısı ya da düşünüm yargısının *“nesneye ilişkin bilgi yargısı”* olduğu durumlarda söz konusu olabilir; çünkü Kant’a göre, yetkinlik, *“nesnenin bir kavramını gerektiren bir belirlenimdir.”* Ancak böylece nesneye yetkinlik kazandıran yargı, diğer mantıksal yargılardan hiçbir biçimde ayrılamaz. Estetik duyu yargısının nesneye ilişkin bilgi yargısı olması olasılığıysa son derece düşüktür. Bu yüzden estetik yargı, eksiksizlik anlamında yetkinlik savında bulunamaz.

Kant’ın belirleyimi uyarınca, *“eksiksizlik anlamında yetkinlik, ontolojik bir kavramdır.”* Bu ontolojik kavram, *“bütünleştirilmiş bir şeyin tümlüğü ile aynıdır ve hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu ile hiçbir ilişkisi yoktur.”* Çeşitliliği açısından bir şeyin yetkinliği, *“o şeyin kavramıyla ilişkisi açısından biçimseldir.”* Yetkinlikten söz edildiğinde, her zaman *“bir amacın kavramı ola-*

rak bir şeyin kavramının” varlığı temel alınır. Bu ontolojik kavram, *“çeşitlinin uyumlulaşarak teke dönüşümü”* amacına uygundur.

Ancak bu amaç, *“her zaman nesnenin varlığında bir hoşlanma olduğu varsayımında bulunan edimsel bir amaç olamaz.”* Bu amaç, *“teknik”* bir amaçtır ve *“nesnelerin olanağıyla ve çeşitlinin rastlantısal bağlantısının yasallığıyla ilgilidir.”* Doğal nesnelerdeki nesnel amaçsallık, *“nesnel ve özdeksel olarak düşünülür.”* Nesnel amaçsallık, doğanın amacı kavramını birliğinde taşır. Doğanın amacı kavramı da, Kant’ın söyleşiyle, *“yetkinliği”* içerir. Dolayısıyla, nesnel amaçlılık anlamında yetkinlik kavramının *“hoşlanma duygusuyla hiçbir ilişkisi yoktur.”*

Bir nesnede yetkinliği aramak için, *“akıl”*; hoşluğu aramak için *“duyu”*; güzelliği aramak için *“verili bir tasavvura ilişkin düşünüm”* gereklidir. Buradan çıkarak şu belirleme yapılabilir: Estetik düşünüm yeterliliği, *“nesnenin öznel amaçlılığını yargılar”*; nesnenin yetkinliğini yargılamaz. Estetik düşünüm yargısı, *“nesnenin biçimsel ve öznel amaçlılığının kavramına ayrılabilir.”* Söz konusu kavram, aslında *“hoşlanma duygusuyla özdeştir.”*

Kant’ın açıklaması uyarınca, hoşlanmaya ilişkin aşkın bir açıklama şöyle olabilir: *“hoşlanma/haz, ruhun, bir tasavvuru kendisiyle uyumlulaştırdığı bir durumudur.”* Hoşlanma ya da hoşlanma, bir bilgi türü olmadıkları için, kendi başlarına açıklanamazlar; bunlar ancak duyumsanabilirler.

Teknik Yargı Gücü İçin Bir İlkenin Aranması veya Değişmeyen Tek İlke, Değişimin Sürekliliğidir

Kant’ın belirlemelerine göre, teknik yargı gücünün ilkesi her şeyden önce *“edimsel bir ilkedir.”* Teknik yargı gücünün ilkesi aynı zamanda önsel bir ilkedir. Bu tür önsel bir ilke, somut dünyada gerçekleşen olaylarda görülebilir. Somut dünya olaylarının ilkelerine, *“görgül devinim yasalarını içeren genellakılsal doğa biliminde rastlanılır.”* Benzer şeyler insan ruhunda da olabilir. İnsan ruhuna ilişkin psikolojik açıklama nedenleri genellikle görgüldür. Bunun

dışında olan tek ilke, Kant'ın saptamasıyla, *“bütün değişimlerin sürekliliği ilkesidir.”*

Kant, yargı gücünün teknik ilkesi kapsamında yukarıdaki açıklamaların dışında *“beğenin nasıl oluştuğunu, güzele ilişkin yargının mekânın ve toplumun bu ya da şu koşullarında nasıl geliştirildiğini”* sorar. Düşünre göre, bu tür soruların yanıtları kısmen psikolojide aranabilir. Genel-geçerlik ve gerekirlilik savında bulunan yargıların nedenlerini açıklamak için de psikolojinin verilerinden yararlanılabilir.

Gerekirlilik ya da genel-geçerlik savında bulunan estetik düşünüm yargıları ya da beğeni yargıları, *“herkesin öyle yargıladığını”* söylemezler. Bu yargılar, *“herkesin öyle yargılaması gerektiğini”* öne sürerler. Bu nedenle, genel-geçerlik ya da genellik savı içeren yargıların *“önsel bir ilkesi vardır”* denilebilir. Söz konusu önsel ilkenin *“gerekirlilik savı”* nedeniyle, *“bir yargının genel anlamda geçerli olması gerektiği, çünkü bu yargının, gözlemlerin de kanıtlandığı gibi, gerçek olduğu”* varsayılabilir. Öte yandan bu önermenin tersi de olabilir: Söz konusu ilke uyarınca, *“bir kimsenin belirli bir tarzda yargıladığı, anılan ilke açıkça saçma olsa bile öyle yargılaması gerektiği”* de söylenebilir.

Burada açık olarak görüldüğü gibi, estetik düşünüm yargıları kavramlara dayanmadıkları, dolayısıyla da belirli ilkelerden türetilmedikleri için zorluklarla boğuşmak zorundadırlar. Estetik düşünüm yargıları belirli kavramlardan ve ilkelerden türetilmiş olsalardı, Kant'ın deyişiyle, *“mantıksal”* yargılar olurlardı.

Buna karşın, *“amaçlılığın özne tasavvurunun da herhangi bir amacın kavramı olması gerekmez.”* Kant'ın bu önermesi şöyle açıklanabilir: Doğal nesneler tözleri gereği amaçsallığın biçimlerini içerirler; ancak söz konusu amacın ya da amaçsallığın biçimi her insan tarafından ayrı ve değişik tarzda duyumsanır. Bir başka deyişle, doğal nesnelerin amaçlılığı, özne olarak tasavvur edilir. Örneğin, heykel sanatının malzemesi olan taş, kaya ya da metal gibi maddeler tözsel olarak biçimlendirilerek, heykele dönüştürülmeye elverişlidirler.

Bu önerme, dil örneğinde şöyle gerekçelendirilebilir: Doğal ve genel bir dizge olan dil, tözü gereği, amaçlılığın biçimini içerir; ancak söz konusu amaçsallığın biçimi dili kullananlarca farklı şekilde tasavvur edilir ve algılanır. Dilin içerdiği amaçlılığın biçiminin farklı şekilde tasavvur edilmesi, malzemesi ve dolayımı dil olan yazınsal yapıtların özgün olarak biçemselleştirilmesinin ve böylece tikellik niteliği kazanmasının başlıca kaynağıdır.

Gerekirlik ilkesi bağlamında bilinmesi gereken şudur: Kant estetiğinde “gerekirlik” savı içeren yargılar, önsel bir ilke ile ilişkilendirilir. Söz konusu nedenden kaynaklanan bir “akıl eleştirisi” doğal olarak bu tür bir yargının temelinde yatan belirsiz ilkeyi araştırmalıdır. Kant’a göre, akıl eleştirisinin ulaşacağı sonuç nesnelere ilişkin kavram değil, “*yargının temelinde yatan ilkenin öznel ve önsel olduğudur.*”

Kant tümel bir çıkarım yaparak, şu önermeyi geliştirir: “*Doğanın amaçlılığına (veya amaçsallığına; OBK) ilişkin bütün yargılar, bunlar ister estetik, ister teleolojik olsunlar, sadece yargı gücüne ait olan önsel ilkelere bağlıdırlar; çünkü söz konusu yargılar, belirleyimsel yargılar değil, düşünişimsel yargılardır.*” Bu yargılar, anılan nedenle ve akli çıkarım yapmaya çağırdıkları için “*salt aklın eleştirisi alanına girerler.*”

Yargı Gücünün Eleştirisinin Salt Aklın Eleştirisinin Dizgesi İçine Sokulmasına İlişkin Ansiklopedik Giriş veya Yargı Gücü, Özgür ve Aşkındır

Kant’ın anlatımına göre, ansiklopedik giriş, bir “dizgenin idesini” gerektirir; giriş, söz konusu dizgeyi tümler. Böyle bir dizge, çeşitli şeyleri okuyarak bir araya getirmekle oluşmaz; dizgenin oluşabilmesi için, “*belirli türden bilgilerin öznel ve nesnel kaynakları, eksiksiz olarak ve bir bütün oluşturacak biçimde ortaya çıkarılmalıdır.*”

Yargı gücü bilgi olmayan özel türden bir yeterlilik olduğundan “*nesnel bir öğreti*” değildir ve bu niteliği nedeniyle “*aşkın bir felsefenin bir bölümü*” olamaz. Öte yandan, yargı gücü, anılan öz-yapı-

sal niteliğinden ötürü, *“anlık/kavrayış ile akıl arasındaki bağı”* kurar. Yargı gücü yeterliliği, Kant’a göre, *“bir doktrin değil, ancak bir eleştiri”* kapsamında değerlendirilebilir.

Yargı gücünün salt bilgi yeterliliğinin dizgesine girişi, *“tümüyle kendi aşkın ilkesine dayanır.”* Bu aşkın ilkeye göre, *“doğa, anlığın ya da bilginin aşkın yasalarının özgüleştirlmesi”* sürecinde, bir başka anlatımla, *“bölümlemenin dizgesinin idesine ilişkin görgül yasaların çeşitliliği içinde”* işleyişini sürdürür. Buradan da *“ilkın nesnel açıdan rastlantısal, öznel açıdan ise gerekırlık yasaının kavramı”* çıkar.

Gerekırlık yasaının kavramıysa, *“doğanın amaçlılığı içinde ve önsel olarak”* işlev kazanır. Amaçlılığın doğal biçimleri görgül olarak belirlenebilir olmak zorundadır. Bu nedenle de amaçlılığın doğal biçimlerine ilişkin yargı, *“genel-geçerlik ve gerekırlık”* savı içerirler. Düşünömsel olan bu yargılar, *“yargı gücü için ‘öznel amaçlılığın söz konusu ilke ile ilişkisi yoluyla önsel”* nitelik kazanırlar.

Estetik bir yargının, dolayısıyla da *“önsel bir ilkeye dayanan salt düşünüm yargısının”* olanağı ya da olabilirliği, bir beğeni yargısının olanağıdır. Eğer böyle bir beğeni yargısının *“genel geçerlik savının aşkın ilkelerin yeterliliği anlamında yargı gücünün eleştirisine gereksinme duyduğu kanıtlanabilirse”*, böyle bir yargı, *“salt bilgi yeterliliği dizgesi içine alınmaya”* elverişli demektir. Böyle bir ilkenin temelini oluşturan düşünce şudur: Estetik yargı gücü, *“nesnesi bir kavramını gerektirmeksizin”*, söz konusu ilkeye *“genel-geçer amaçlılık”* kazandırır.

Kant, bu açıklamalardan yola çıkarak şu çıkarımı yapar: *“Yargı gücü, doğal nesneler yönünden sadece beğenide bir yeterlilik olarak kendisini açığa vurur.”* Beğenin iyileştirilmesi ya da sağlamaştırılması için kullanılan *“beğeni eleştirisi”*, *“aşkın bir erekle ele alındığında, bilgi yeterliliğinin dizgesindeki bir boşluğu doldurabilir.”*

Kant, daha önce tikel-tümel ilişkisi açısından doğal nesnelerin amaçlılığı bağlamında yaptığı ayırmaştırmaı burada okuyucu-

nun daha kolay bir üst bakışa sahip olması ve bağıntı kurma olanağına kavuşması için, bir kez daha anımsatır. Filozof, ruh veya gönül “yeterliliklerini” üçe ayırır:

1. Bilgi yeterliliği;
2. Hoşlanma ya da hoşlanmama yeterliliği veya duygusu;
3. Arzu yeterliliği.

Bunlardan bilgi yeterliliği “anlık”; hoşlanma ya da hoşlanmama yeterliliği “yargı gücü” ve arzu yeterliliği “akıl” ile ilişkilendirilir. Anlık, Kant’a göre, önsel olarak bilgi yeterliliğinin ilkesidir. Yargı gücü, hoşlanma ya da hoşlanmama duygusunun önsel ilkelerini oluşturur. Akıl ise, “arzu yeterliliğinin” önsel ilkesidir.

Bu biçimsel ilkeler, *“kısmen nesnel, kısmen öznel olan, ancak bu nedenle kısmen de öznel olduğu için, aynı zamanda nesnel geçerlilik olan bir gerekliliğin temelini oluştururlar.”* Söz konusu biçimsel ilkeler, ruh güçleriyle etkileşen şu yeterlilikleri belirler:

- Bilgi yeterliliği- anlık- yasallık,
- Hoşlanma/hoşlanmama- yargı gücü- amaçlılık,
- Arzu yeterliliği- akıl- amaçlılık (bağlayıcılık).

Kant, yukarıda belirtilen nedenlere “biçimlerin önsel olanağının” ürünü olarak katıldığını vurgular ve süreci şöyle görselleştirir:

Ruh yeterliliği	Üst bilgi yeterliliği	Önsel ilkeler	Ürünler
Bilgi yeterliliği	Anlık/kavrayış	Yasallık	Doğa
Hoşlanma/Hoşlanmama duygusu	Yargı gücü	Amaçlılık	Sanat
Arzu yeterliliği	Akıl	Aynı zamanda yasa olan amaçlılık	Töreler

Yukarıdaki şemalaştırma, Kant’a göre şöyle anlaşılmalıdır: Doğa, yasallığını bir bilgi yeterliliği olarak anlığın önsel ilkeleri üzerine kurar. Sanat, amaçlılığı içinde önsel olarak yargı gücünün hoşlanma ya da hoşlanmama duygusuyla ilişkisine göre yönelimini belirler. Kant, yukarıda olduğu gibi, önsel ilkelerden türeyen ve ruhun temel yeterliliğine özgü olan yargıları, “kuramsal”, “estetik” ve “edimsel” olmak üzere üçe ayırır.

Yargı Gücünün Eleştirisi *veya Sanat, İnsanın Tasavvur Güçlerinin Nedenselliğidir*

Kant estetiğinde önsel ilkelere dayanan bir yeterlilik olan yargı gücünün eleştirisinin ayırt edici temel özelliği, yargı gücünün, önsel ilkelere dayanan salt düşünümsel yargıları içermesi ve eleştirinin de asıl olarak bu yargı türünü irdelemesidir. Düşünümsel yargılar, daha önce de değinildiği gibi, “önsel ve gerekir” yargılardır. Bu yargılar aynı zamanda “olası nesnel amaçlılık” kavramını, bir başka anlatımla, “*doğanın amaçları anlamında doğal nesnelerin amaçlılığı*” kavramını da içerirler.

Öznel olarak yargılandığı için hiçbir kavrama dayanmayan salt öznel amaçlılık, hoşlanma ya da hoşlanmama duygusuyla ilişkilendirilir. Bu öznel amaçlılığa ilişkin yargı estetik ve bu yargı estetik olarak yargılanmalıdır. Hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu, nesnenin duyusal tasavvurudur. Bu duygu, estetik ve görgül yargı olarak duyumsanır ve tikel bir duyumsama/alımlama gerektirir. Bu duygu söz konusu olduğunda amaçsallık olduğu da varsayılır.

Tikel bir yeterlilik olan estetik yargı gücü, doğal olarak “düşünümsel yargı gücü”dür ve hoşlanma duygusunu içerir. Hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu ise “*öznel amaçlılık tasavvuru ile bir ve aymıdır.*” Bu nedenlerle, düşünümsel yargı gücünün estetiği, aynı zamanda bu yeterliliğin eleştirisidir.

Kant, ister öznel, ister nesnel olsun her türlü amaçlılığın “iç” ve “görece” amaçlılık olmak üzere ikiye ayrılabilceğini belirtir. “*İç amaçlılık*”, nesnenin tasavvurundadır; “*görece amaçlılık*” ise, bu amaçlılığın “*rastlantısal kullanımı*” ile ilgilidir.

Bu ayrıma dayanarak, bir nesnenin biçimi iki bölümde incelenebilir: Birincisi, biçim bir başına düşünümsel yargı için “amaçsal” olarak algılanır. Böylece, öznel amaçlılık, doğaya ve nesneye bir nitelik olarak yüklenir. İkincisi, nesne, algılamada düşünüm için biçiminin bir belirlenimi olarak en küçük amaçsallık taşımayabilir; ancak onun tasavvuru, öznde önsel olarak bulunan amaçsallığa uygulanabilir; bir başka söyleyişle, amaçsallık duygusu uyandır-

mak amacıyla uygulanabilir. Böylece önsel ilkelere dayanan estetik bir yargı kurulabilir. Bu yargı, *“dolaysız olarak doğal amaçsallığına değil, biçimine göre belirli duyusal görülerin olası amaçsal kullanımına dayanır.”*

Amaçsallığın ilk biçimi kapsamındaki yargılar, öznel amaçsallık bakımından doğal nesnelere “güzellik” ve “yücelik” nitemi katarlar. Amaçsallığın ikinci biçimi, amaçsallığın rastlantısal kullanımına dayandığı için doğanın tikel bir tekniğini gerektirmez; ancak *“ruh güçlerinin yetisi içinde bulunan iç amaçsallığı”* gerektirir.

Nesnel amaçsallık, Kant’a göre, *“ya öznenin iç olanağında, ya da onun dışsal sonuçlarının görece olanağındadır.”* Öznenin iç olanağında bulunan amaçsallık söz konusu olduğunda *“teleolojik yargı nesnede bulunan bir amaca göre bir nesnenin yetkinliğini”* öne çıkarır. İkinci durumdaysa söz konusu nesnenin *“yararlılığı”* söz konusudur. Bu açıklamalardan da görüleceği üzere, amaçsallık ya da amaçlılık, *“yargı gücünün düzenleyici bir kavramıdır.”*

Kant’ın bu bölümün sonunda yaptığı şu sanat tanımı, içerdiği düşünsel derinlik nedeniyle üzerinde durulmayı hak etmektedir: Sanat, *“insanın tasavvur güçlerinin nedenselliğidir.”* Bu tanım, sanatın insana özgülüğünü, dolayısıyla da sanatsal yetinin gizil güç olarak insanda bulunduğunu, sanatın öznelliğini, karmaşıklığını, duyusal ve düşünsel güçlerin etkileşimini gerektirdiğini, sanat ürününün niteliğinin söz konusu güçlerin yeterlilik ya da yetmezliğine göre belirlenebileceğini, sanatsal değerlendirmelerde saltlık olamayacağını ortaya koymaktadır.

Nietzsche’nin Amaç ve Amaçlılık Kavramına Yaklaşımı

veya Hiçbir Estetik ve Ahlaksal Yargı, Evreni Eksiksiz Yansıtamaz

Nietzsche “Şen Bilim”⁷ adlı yapıtının üçüncü bölümünün hemen başında “Kendimizi Sakıyalım!” ara-başlığı altında evreni övmeye ya da yerminin sorunlu bir yaklaşım olduğunu dile getirir. Nietzsche’nin anlatımı uyarınca, evren, *“ne eksiksiz, ne güzel, ne*

de soyludur; evren bunlardan hiçbirisi olmak istemez, insanlara da öykünmez.” Dolayısıyla, “hiçbir estetik ve ahlaksal yargı” evreni tam olarak yansıtmaz. Ayrıca, “evrenin öz-sürdürüm güdüsü, hatta hiçbir güdüsü yoktur; evren ayrıca, hiçbir yasa da tanımaz. Doğada yasalar olduğunu söylemekten sakınlım; doğada sadece gereklilikler vardır. Doğada buyuran ya da itaat eden yoktur. Eğer hiçbir amaç olmadığını bilerseniz, hiçbir rastlantı olmadığını da bilirsiniz; çünkü amaçlar dünyasında ‘rastlantı’ sözcüğünün bir anlamı vardır.”

Nietzsche aynı yapıtının davranışların nedenlerini ayırttığı bölümünde “amaç” kavramını “rastlantı” kavramı kapsamında değerlendirir. Nietzsche’ye göre, insan, “çok eski bir yanlışya uygun olarak amaç kavramında ‘itici’ gücü görmeye alışkındır; ancak amaç, ‘yönetici’ güçtür.” Amaç, bu ayrık düşünüşe göre, “çoğu kez güzel göstermeye yarayan bir bahanedir.” Ayrıca “amaç kavramı eleştirisinin gerekliliği” hala güncelliğini korumaktadır.

Aynı ciltte yer alan “Gerçek Dünya Nasıl Fabla Dönüştü”nün sekizinci bölümünde Nietzsche, insanın özelliklerinin Tanrı ya da toplum, anne-baba ya da atalar tarafından değil, bizzat insanın kendisi tarafından belirlendiğini öne sürer. Nietzsche’nin reddettiği “*bu tasavvurun saçmalığı, ‘makul özgürlük’ kavramı kapsamında Kant ve belki de Platon tarafından bile öğretilenmiştir.*”

İnsanın yazgısı, Nietzsche’nin savı uyarınca, “*bütün var-olanların ve bundan böyle de var-olacakların yazgısından koparılamaz. İnsan, bir öz ereğin, istencin, bir amacın sonucu değildir... İnsanın varlığını bir amaca bağlamak saçmadır. Amaç, kavramını biz uydurduk; gerçekte amaç yoktur.*” Görüleceği gibi, Nietzsche, Kant’ın çok önemseddiği amaç kavramını tümünden yadsır. Karşı-çıkışı, isyan edişi çağrıştıran sözcüklerle dışa-vurur.

Nietzsche “Seksenli Yılların Mirasından/Bırakıtından”⁸ adlı yapıtında amaç ve amaca yüklenen değer arasındaki ilişki ile ilgili olarak şu saptamayı yapar: “*İstemek, aynı zamanda amaçlı istemektir. ‘Amaç’, bir değerlendirme içerir.*” Düşünürün bu kapsamda kullandığı Almanca “Wertschaetzung” kavramı aslında değerbilirlik, takdir etme gibi anlamlara da gelir. Bağlama uygun olarak söz

konusu kavramı “değerleme” olarak çevirdim. Değer yargısı kavramı ile de karşılayabildim.

Düşünür, bir şeye değerleme ya da değer yargısı katarak çoğunlukla “acılaştırıldığını”, ahlaksal değer yargılarının “*hemen bütün duyuşsal izlenimde rol oynadığını*”, böylece “*dünyanın renklendirildiğini*” belirtir ve ekler: “*Amaçlarımızı değerlere kattık.*”

Anılan bu yapının bir başka yerinde özgür istenç ile neden-sonuç arasındaki ilişkiyi sorgulayan Nietzsche “*öteden beri bir eylemin, bir karakterin, bir var-oluşun değerini, uğruna eylediğimiz ve yaşadığımız ereğe, amaca kattığımızı*” yineler. Düşünüre göre, “*beğenin bu çok eski öz-yapısı, tehlikeli bir yön kazanmaktadır.*” Söz konusu “tehlikeli yön” kendisini “*olayın ereksizliğinin ve amaçsızlığının giderek artan ölçüde bilincin önüne çıkarılmasında*” göstermektedir.

Böylece “*genel bir değersizleştirme hazırlanmaktadır: ‘Hiçbir şeyin anlamı yoktur!’ Bu melankolik anlatım, ‘bütün anlam, erektedir ve belirlenmiştir; erek yoksa anlam da yoktur’ demektir.*” Böyle bir anlayış, Nietzsche’nin kanısınca, “*yaşamın değerini ‘ölümünden sonraki yaşama aktarmaya ya da insanı dışlayarak, ide-lerin, insanlığın ya da halkın sürüp giden gelişimine katma*” eğilimini güçlendirmiştir. Böylece, amaç, “bitimsiz bir süreç” olarak kavranmaya ve kavratılmaya başlanmıştır. Bu durum, insanda “*belki de bir hiçle sonuçlanacak dünya süreci içinde bir yer belirleme*” gereksinmesi doğurmuştur.

Nietzsche daha önce dile getirdiği görüşü bir kez daha vurguyla yineler: “*Öte yandan ‘amaç’ sıkı bir eleştiriye gereksinmektedir: İnsan, bir eyleme ‘hiçbir zaman bir amacın yol açmayacağını, amaç ve aracın yorumlar olduğunu görmek zorundadır.*” Amaç ve aracın yorumlar olması demek, “*bir eylemin bazı noktalarının altının çizilmesi ve diğer noktaların aleyhine öne çıkarılması*” demektir. Bir şey bir “*amaca yönelik olarak yapıldığında her seferinde temelden farklı bir şey, başka bir şey olur.*”

“Amaç-eylemi”, Nietzsche’nin kullandığı eğretilenlikle, “*güneşin yaydığı sıcaklığın amaçlılığı*” ile benzerlik taşır. Güneşin saçtığı sıcaklığın büyük bir bölümü yok olup gider; “*çok önemsiz bir*

bölümünün ‘amacı’ vardır, ‘anlamı’ vardır.” Dolayısıyla, amaç-eylem ya da amaçlı eylemin de çok büyük bir bölümü işlevsizdir. Bu yüzden amacın işlevini abartmamak gerekir.

Aynı yerde amaç ile istenç arasındaki dolaysız bağa dikkat çeken ve amaca yönelik eleştirisinin aynı zamanda istencin de eleştirisi olduğunu vurgulayan Nietzsche şu soruyu ortaya atar: *“Bir amaç, amaçlı eylemler yaratan etkin güçlerin değişimler dizisi içinde ‘eşlik eden bir görüngü olamaz mı?’* Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, bu sorunun yanıtı içindedir.

Amaç ya da amaçlılık, Kant’ın önemsedığı ve estetik kuramının temel dayanaklarından biri durumuna getirdiği ölçüde önemli değildir. Amaç ya da amaçlılık, sadece bir yan görüngüdür. Bunun dışında bir amaç, *“araçlarıyla birlikte betimlenemez ölçüde belirsiz bir tasarımdır.”* Bu tasarım, *“gerçi kural olarak, istenç olarak yönetir, ancak söz konusu belirsizin yerine belirli sağlam büyüklükler koyan itaat eden alıştırılmış araçları gerektirir.”*

Kimliğini daha önce belirttiğim toplu yapıtların ikinci cildinde yer alan “Böyle Buyurdu Zerdüşt”ün “Gündoğumundan Önce” adlı ara-başlığı altında Nietzsche “amacın köleliğinden” kurtulmaktan söz eder.

Bu saptama da Kant’a bir gönderme olarak yorumlanabilir. Nietzsche, Kant’ı dolaylı olarak amaç köleliğini özendirmekle suçlar.

Nietzsche toplu yapıtların ikinci cildinde yer alan “İyinin ve Kötünün Ötesinde” adlı yapıtında yine amaç kavramını sorunlaştırır. Düşünürün savı uyarınca, *“nedenleri, arka-arkalığı, bir-biri-çini, göreceliliği, zorlamayı, sayıyı, yasayı, özgürlüğü, nedeni, amacı uyduran biziz. Bu göstergeler dünyasını ‘kendi başına bir şey’ olarak şeylerin içine kurgulayarak ve karıştırarak, her zaman-ki yaptığımız şeyi yapıyoruz, diyesi, ‘söylenleştiriyoruz’.”*

Kant ve Hegel felsefesinde temel kavramlardan biri olarak tasarılan “özgür istenç- özgür olmayan istenç” kavramlarını eleştirel irdeleyen Nietzsche’ye göre, *“özgür olmayan istenç, söylen-dir/mitolojidir. Gerçek yaşamda sadece güçlü ve zayıf istenç vardır”* Nietzsche’nin bu öznel değerlendirmesi uyarınca, Kant ve

Hegel tarafından değıştirici bir güç olarak tasarımılanan “özgür istenç- özgür olmayan istenç” kavramı yoktur; bunların yerine “zayıf ya da güçlü istenç” vardır.

Görüleceğı gibi, Nietzsche, istenç sahibi özneyi kuşatan toplumsal-siyasal koşulları hiç gözetmez. Ona göre, istenci güçlü öznelere, “erke ulaşma istencine”, bir başka anlatımla, kendilerini gerçekleştirme gücüne ve yeterliliğine sahiptirler. İstenci zayıf olanlarsa, çevre koşullarının olumsuzluğundan dolayı değil, öz yetersizliklerinden dolayı toplumda ve doğada var-olma zorluğu çekerler.

Amaçlılık kavramıyla ilgili olarak da Nietzsche şu sav-sözleri geliştirir. Düşünür, “Şafak/Tan-sökümü- Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler”⁹ adlı yapıtının “Amaçlar ve İstençler” adlı bölümünde iki alana, amaçlara ve istençlere aştığımızdan söz eder. Düşünürün nitelemesiyle “*biz kurnaz cüceler, istençlerimiz ve amaçlarımız ile ahmak devlere dönüşüyoruz.*” Amaçların “ağında” debelenip duruyoruz. İnsanın öğrenme yeteneğinin sınırlılığını eleştiren Nietzsche, amaçların davranış motiflerimizi ve tarzlarımızı belirlemesinden yakındır.

İnsan, düşünürün söyleyişle, kendi ördüğü amaçlar ağını, yine kendisi yırtacaktır. Amaçlar alanı “*rastlantılar ve aptallıklar*” alanıdır ve belki de “*istençler ve amaçlar yoktur. Belki de biz onları sadece kurguladık.*” Her düzeyden amaçsallığa ve akılsallığa “*tümüyle benzer görünen rastlantılar*” vardır. Belki de, Nietzsche’nin nitelemesiyle, “*istenç eylemlerimiz ve amaçlarımız atılmış zarlardan başka bir şey değildir.*” İnsan sınırlı kavrayışı nedeniyle, “*kendi attığı zarlarla oynadığı gerekirlik oyununu*” amaç ya da amaçlılık sanmaktadır.

Yukarıda anılan “Seksenli Yılların Mirasından / Bırakıntısından” adlı yapıtında düşünür, “*her türlü olayı, her türlü devinimi, her türlü oluşumu ‘bir savaşım’*” olarak nitelendirir. Nietzsche’ye göre, “*böyle ya da şöyle olduğumuzdan herhangi birinin (Tanrı, doğa) sorumlu olduğunu imgelersek, bir başka anlatımla, varlığımızı, mutluluğumuzu ya da sefaletimizi imgelediğimiz kimsenin/gücün ‘ereğı’ olarak yorumlarsak, ‘oluşumun masumiyetini’ bozarız.*”

Nietzsche'nin amaç ve amaçlılık kavramına yaklaşımı oldukça çelişkili görünmektedir. Düşünür, yukarıdaki saptamasında görüldüğü gibi, bir yandan çok güçlü bir istenci öngörmekte ve belirlemelerini böyle bir istence dayandırmakta, öte yandan da zayıf istenci tümüyle öznel yetmezliklerin bir sonucu olarak kavramaktadır. Bu yaklaşımıyla Darwin'in doğal ayıklanma kuramına yaklaşan Nietzsche'nin sosyal ve siyasal devrimlerden nefretle ve korkuyla söz etmesinin bir nedenini burada aramak gerekir.

Düşünür, insanın imgelem ya da hayal yoluyla kurguladığı tasarımların sakıncasını irdelediği bölümden şu savı türetir: *"Görünüşte var olan 'amaçlılık' (bütün insan sanatlarından bitimsiz ölçüde üstün olan amaçlılık), bütün olaylarda rol oynayan 'erke ulaşma istencinin' bir sonucudur. 'Daha güçlü olmak', amaçlılık-tasarımına benzeyen düzenleri birliğinde getirir.*

Görünüşteki amaçlar, üstün güçlerin işlevi olarak çalışır."

Nietzsche, kendi söyleyişiyle, "görüşteki amaçlılığa karşı" şu saptamayı yapar. Görünüşteki amaçlılık, sadece *"erk alanlarının düzenlerinden birinin ve erk alanlarının etkileşiminin bir 'anlatımı'dır."*

Nietzsche aynı yapıtın bir başka yerinde yine Kant'ı duyumsatarak, *"saçma psikolojik kalpazanlık"* olarak nitelendirdiği hoşlanma ve hoşlanmama kuramına karşı savaşmak istediğini vurgular. Düşünüre göre, *"hoşlanmanın nedeni istencin doyurulması değildir; tersine istenç ilerlemek ister ve yoluna çıkan şeyi alt eder. Hoşlanma duygusu, tam da istencin doyurulmamasında, istencin karışıklık ve direniş olmaksızın doymamasında yatar."* Güdülerin, itkilerin ya da gereksinmelerin giderilmemesi, yaşama sevincini güçlendirir. Nietzsche bu açıklamalarından şu sonucu çıkarır: *"gerekirlik, nedensellik ve amaçlılık, yararlı göstermelik şeylerdir."*

Nietzsche'nin öğretisinde hoşlanma ve hoşlanmama, *"yargılar hakkında akla gelebilecek en aptal 'anlatım araçlarıdır."* Bu saptamadan yargıların da *"aptalca olması gerektiği"* gibi bir sonuç çıkarılamaz. Hoşlanma ve hoşlanmama, *"neden değil, her zaman sonuç görüngüleridir."* Her türlü *"hoşlanma ve hoşlanmama duyguları, 'tümel yararlılık ve tümel zararlılık' ölçümü gerektirir."*

Ayrıca bu duygular, *“entelektüel merkezin ortaya çıkan bazı değişiklikleri tümel bir değerde sabitleştiren istenç tepkileridir.”*

Lukacs'ın Amaçlılık Kavramına Bakışı ve Kant Eleştirisi

Kant'ın idealist estetik kavramının taşıyıcı kavramlarından biri olan “amaçsalılık” kavramına ilişkin olarak Lukacs'ın geliştirdiği eleştirel yaklaşımdan söz etmek gerekir. Lukacs aşağıda anılan yapıtının “Kant ve Schelling’de Tikellik Sorunu”¹⁰ bölümünde Kant'ın “Yargı Gücünün Eleştirisi”ni asıl olarak *“öznecilik ve bilinemezlik”* ile nitelendirir ve *“ortadan kaldırılamaz bütün çelişkileri”* öncelikle *“felsefi idealizme”* bağlar.

Lukacs’a göre, biyolojinin Kant'ın döneminde bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasından sonra, burjuva felsefesi, *“biyolojik sorunları metafizik düşüncenin araçlarıyla”* çözmeye, bir başka deyişle, bu sorunları “mekaniğin yasalarına” bağlamaya uğraşmıştır. Bu bağlamda “yeni görüngüler” mekaniğin de ötesine giden kavramlarla anlamaya ve anlatmaya yönelmişlerdir. Kant'ın amaçlılık ya da amaçsalılık kavramı da bunlardan biridir ve *“bütün çelişkisellikleri”* içinde barındırır.

Lukacs, bütün eleştirisine karşın, Kant'ı *“gerici çağdaşlarından ve izleyicilerinden”* ayırır; çünkü Kant, Lukacs'ın söyleyişiyle, *“amaçsallığı teolojik öğelere bağlamamıştır.”* Aydınlanmanın kuramcısı, ayrıca *“yeni bir ulam olan amaçsallığı, nedensel yasallıkları bir yana itmek için”* araçsallaştırmamış, tersine bu kavramı ile söz konusu nedensel ilişkileri ve yasallıkları *“uyumlulaştırmak”* istemiştir. Bu nedenle, Kant, amaçsallığı *“rastlantısal olan şeylerin bir yasallığı”* olarak tanımlamıştır.

Kant estetiğinin metafizik özelliği en açık ve “ilişkisiz” biçimde “gerekirlik” ve “rastlantısallık” kavramlarının birbirine karşı durmasında görülür. Kant’a göre, *“önsel olarak bilinebilen şey, “gerekir”*dir. Bunun dışında her şey, “rastlantısal”ın alanına girer. Dolayısıyla, Lukacs'ın çıkarımı böyle, Kant için *“gerçeğin her türlü ayırmaştırması, her türlü özgülleştirilmesi”*, bir başka deyişle,

her türlü “tikel”, her türlü “tekil” kaçınılmaz olarak rastlantısal olarak ortaya çıkar. Bunun doğal bir sonucu olarak *“rastlantısallığın özgülleştirme ve amaçlılıkta görülmesi”*, cansız doğayı yadsımadan ve değersizleştirmeden *“biyolojik olanın özgün ulamlarının aranmasının”* türevi olarak anlaşılmasıdır. Öte yandan Kant felsefesinde *“gerçekliğe ilişkin sorunları bilimin gelişmesi”* ile bağlantı içinde görme eğilimi de vardır.

Theodor Adorno’ya Göre Amaçlılık Kavramı veya Devingen Tümülük Olarak Sanat Yapıtları Amaçsaldır

Burada bir başlam açıp, Adorno’nun “amaçsallık” hakkındaki görüşlerini aktarmak konuyu daha da belirginleştirebilir. Adorno’ya göre, sanat yapıtları her şeyden önce amaçsallık ya da amaçlılık ile *“var olabilir, varlıklarını koruyabilirler.”*¹¹ Sanat yapıtlarının amaçlılığı, *“dışarıdaki gölgesidir.”* Sanat yapıtları, *“biçimleri açısından amaçlılığa benzerler ve böylece de bütünlük bozumuna karşı korunurlar.”* Kant’ın *“amaç olmaksızın amaçsal olan şey güzeldir”* belirlemesini “paradoks” olarak nitelendiren Adorno, bu belirlemeyi, *“öznel-aşkın felsefenin diliyle konuyu sadakatle dile getirmektedir”* biçiminde değerlendirir.

Sanat yapıtlarının amaçlılığı konusunda Kant karşıtı bir konumu yeğleyen Adorno’nun açılımı uyarınca, *“devingen tümülük olarak sanat yapıtları amaçsaldırlar.”* Bu amaçsal tümülük içinde *“sanat yapıtının bütün tekil öğeleri, bütünsel amaçları için, amaç da bütünü için vardır.”* Eleştirel Kuram okulunun önde gelen bu temsilcisinin yukarıdaki saptaması uyarınca, “amaçlılık” ilkesi, sanat yapıtında somutlaşan teklikler ile bütün arasındaki diyalektik bağ ve etkileşimdir.

Buna karşın, *“görgül gerçekliğin amaç-araç ilişkisinin dışına çıkan sanat yapıtları, bu niteliklerinden ötürü amaçsızdırlar.”* Bu ilişkiden uzak olduğu ölçüde sanat yapıtlarının amaçsallığı/amaçlılığı, *“biraz hayali/kuruntusal öğelere sahiptir.”* Görüleceği üzere, sanat ya da yazın yapıtına toplumsal gerçeklik ve geçerlik niteliği

kazandıran başlıca özellik, amaçlılıktır. Kant'ın önemsemediği boyut da budur.

Estetik amaçlılığın, gerçek amaçlılık ile ilişkisi *"tarihseldir."* Adorno'nun anlatımı uyarınca, sanat yapıtlarının *"içkin amaçlılığı, onlara dışarıdan gelir."* Kolektif olarak yerleştirilen estetik biçimler, *"birçok bakımdan amaçsızlaşan amaç biçimleridir."*

Adorno'nun deyişiyle, *"sanat yapıtlarının gizemli kökeni"* bu yolu göstermiştir. Sanat yapıtları, köken itibarıyla, *"doğaya etki etmek isteyen edimin parçalarıydı."* Akılcılığın gelişmesine koşut olarak *"buradan ayrıldılar ve gerçek etkilemenin yanıltmasına yöneldiler."* Sanat yapıtlarının, *"tortulaştırılmış ve biçimlendirilmiş içerik olarak biçimleri"* bir başka anlatımla, *"kökeni inkâr edilemez."* Bu ilke, sanat yapıtlarının özgünlüğüdür.

Adorno'nun anlatımı uyarınca, *"estetik başarı, biçimlendirilen şeyin, biçimde somutlaşan içeriği uyandırıp uyandıramamasına göre ölçülür."* Biçimleri içeriğe dönüştürme, sanatların genel özelliği arasındadır. Ancak biçimler, *"sanki içeriği gerçeklikten alıyor-muşçasına sanat yapıtlarında belirginleşmez."* İçerik, *"bir karşıt devinim içinde kendisini oluşturur"; "kendisinden uzaklaşan oluş-turulara nüfuz eder."* Sanatsal ilerleme, *"bu devinimin toplamıdır."* İçerik ile biçim arasında gerçekleşen bu devinim, *"içeriğin belirlenmiş olumsuzluğu aracılığıyla içeriğe katılır."* Söz konusu devinim ne denli enerjik olursa, *"sanat yapıtları o ölçüde kendilerini içkin amaçsallığa göre düzenlerler/örgütlerler."*

Kant'ın *"sanatın ve organizmaların teleolojisinin kökü, aklın birliğinde, şeylerde etkinleşen tanrısal aklın birliğinde yatmaktadır"* biçimindeki belirlemesi, Adorno'ya göre, *"artık aşağı inmeli-dir."*

Ayrıca, diye ekler Adorno, *"sanatın teleolojik belirlenimi, sanatçının fantezisi ve bilincinin oluşturularına organik birlik kazandırdığı şeklindeki yalın bilgi üzerinden hakikatliliğini korumaktadır."* Sanatın *"edimsel amacı dışsallaştıran amaçlılığı, sanatın dile benzeyen yönüdür."* Dile benzer yön, *"amaç olmaksızın, kavramsız olanıdır; nitelendirici dilden ayrımıdır."* Adorno, dil-sanat benzeştirmesini şu sözlerle sürdürür: *"Şeylerin dilinin idesi-*

ne sanat yapıtları sadece kendi öğeleri, eşitsiz öğelerinin düzenleniş/örgütleniş ile yaklaşabilir.” Adorno’nun estetik ve yazın kuramına ilişkin görüşleri değişik bağlamlarda yeniden ele alınacaktır.

Jean Paul Sartre’a Göre Amaçlılık

Sartre “Edebiyat Nedir?”in “Yazmak Nedir?” bölümünde dili insanın “*kabuğu, duyurgası, duyularının uzantısı*” olarak tanımlar ve insanın elleri ve ayaklarını duyumsar gibi, dili de “*başka erekler uğruna aşarken duyumsadığını*” öne sürer.

Kant estetiğinde taşıyıcı kavramlardan biri olan amaç(lılık), Sartre’ın “Edebiyat Nedir?”in Türkçe çevirisinde “erek(lilik) olarak karşılanmıştır. Kant’ın “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde kullandığı amaç(lılık) kavramını Sartre bağlamında da kullanmayı yeğlediğim için, “Edebiyat Nedir?”de kullanılan “erek(lilik) kavramı yerine “amaçlılık” kavramını kullandım.

Dil, Sartre’a göre, insanın başkalarıyla ilişkilerinde yaşantıladığı bir dolayımıdır. Söz ise, “*eylemin belli bir anıdır ve eylemin dışında anlaşılamaz.*” Konuşmak, “*eylemdir; adlandırılan her şey, daha o anda eskisi gibi değildir artık, arılığını yitirmiştir.*”

Düşünür, “dil eylemdir” saptamasıyla, daha önce betimlediğim “dil eylem kuramı”nın en temel söylemini dile getirir. Düzyazı yazar, düşünürün nitelemesine göre, “*ikinci elden eylem biçimini seçmiş*” öznedir. Sartre’ın dil ve söze ilişkin bu belirlemeleri uyarınca, hem genel bir iletişim dizgesi olan dil, hem de bireyin dili kullanma eylemi anlamında söz, nitelikleri gereği “amaçsal” bir nitelik kazanır.

Sartre’ın nitelemesiyle “*bağlanmış bir yazar, sözün bir eylem olduğunu bilir*”; adlandırmanın “*değiştirmek anlamına geldiğini ve bir şeyin üstündeki örtülerin ancak değiştirmek istediğimiz zaman kaldırılıp atılabileceğini de bilir.*”

Sartre’a göre, toplumun ve insanlığın durumları yan tutmaksızın anlatılamaz. İnsanoğlu karşısında hiç bir güç, yan tutmadan edemez. Yazar, adlandırılmamış şeyleri adlandıran kimsedir. Yazar, sözcüklerin “*dolu tabanca*” olduğunu bilir. Yazar, yazarak ateş

etmeyi seçtiğine göre, “*erek gözeterek*” ateş etmelidir. Yazarın görevi, “*hiç kimsenin dünyadan habersiz kalmamasını ve bu yüzden kendisinin suçsuz olduğunu ileri sürmemesini sağlamaktır.*”

Sartre, yazar-yazmak-amaç(lılık) ilişkisini açıklamayı sürdürür. Bu düşünür-yazara göre, insan, “*bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazar.*” Dolayısıyla, “*yazmak da, nasıl yazacağını, neyi hangi biçimde söyleyeceğini seçmek de*” amaçlı seçimlerdir.

Öte yandan kitap, Sartre’a göre, “*kendisini okuyucunun önüne bir amaç gibi çıkarır.*” Dolayısıyla, Sartre’ın belirginleştirmeye çalıştığı sav uyarınca, “*Kant’ın ‘ereksiz ereklilik’(ya da amaçsız amaçlılık) deyimini, sanat yapıtını nitelemeye hiç uygun düşmeyen bir deyimdir.*” Söz konusu “amaçsız amaçlılık” kavramı, “*estetik nesnenin yalnızca bir ereklilik/amaçlılık dış görünüşü taşıdığını ve imge gücünün özgür ve düzenli oyununu gerektirmekten öte geçmediğini içermektedir. Bunu ileri sürmek, seyircinin imge gücünde yalnızca düzenleyici değil, kurucu bir işlev bulunduğunu unutmaktır.*”

Bu son tümcede geçen “seyirci” sözcüğü, sanıyorum “publikum” kavramına karşılık olarak kullanılmıştır. Eğer bu sanı doğruysa, “publikum” kavramı “alımlayıcı” ya da “alımlayıcı topluluğu” olarak Türkçeleştirilebilir ve böyle bir karşılık, bağlama daha uygun düşer.

Sartre sözlerini şöyle sürdürür: “*Oyun oynamaz bu imge gücü, onun görevi sanatçının bıraktığı izlere göre güzel nesneyi yaratmaktır... Eğer bir nesnede, böyle bir şey düşünmediğimiz anda bile bir erek (amaç!) bulunduğunu kabul ettirecek kadar kurallara uygun bir kurallılık bulunsaydı, o zaman ereksiz ereklilikten (amaçsız amaçlılıktan!) söz edilebilirdi... Doğadaki güzellikle sanattaki güzelliğin en küçük bir ilişkisi yoktur. Sanat yapıtı bir ‘erek’ (amaç!) gütmaz; bu konuda Kant’la aynı kanıdayız. Ama bu, sanat yapıtının kendisinin bir erek ‘oluşundan’ ileri gelmektedir.*”

Dolayısıyla, Sartre açısından Kant’ın öne sürdüğü gibi, sanatta ya da yazında salt “yazın/şiir”de amaçsızlık ya da “amaçsız amaçlılık” yoktur.

Bertram’a Göre, Bilgi Olarak Sanat ve Amaçlılık

Bertram’ın Kant’ın amaçlılık ya da amaçlılık kavramına ilişkin açıklamalarına daha önce kısaca yer vermiştim. Bertram, daha önce de andığım “Sanat”¹² adlı yapıtının “Kant: Bilgi Olarak Sanat” bölümünde şu görüşleri savunur: Bertram’ın anlatımı uyarınca, Kant’a göre, sanat başlı başına “*bilgidir*.” Bilgi olarak sanatın öz-yapısal özelliği, insana kendi “*bilgi yeteneğini deneyimleme*” olanağı veren “biçimleri sunmasıdır.”

İnsan sanatsal ile irdeleşme sürecinde “*içinde yaşanılan dünya-ya ilişkin somut bir şeyler*” öğrenmez. İnsan sanat üzerinden “*dünyadan ne anladığını ya da dünya içinde neyi anladığını*” da öğrenemez. Sanat sadece “*dünya içinde bilme ve anlama deneyimi*” kazandırır. Sanat yapıtları, bu deneyimi olanaklılaştıran “*biçimsel oluşturu*”durlar ve “*sadece bilgilerin uyumlu yapılanmışlığını/kurgulanmışlığını*” aktarırlar.

Kant, sanatın “*öz-anlaşılabilirliğini*”, bir başka anlatımla, bir başına ya da kendi kendine anlaşılabilirliğini, söz konusu yapılanmışlık ya da kurgulanmışlık temelinde tasarırırlar. Yapılanmışlığın ya da kurgulanmışlığın önemli belirtisi, Kant’a göre, bilgiye ulaşılan her yerde “*bilgi güçlerinin oynasımı ya da etkileşimidir*.” Söz konusu oynasım ya da etkileşim, insanın bir şeyler anladığı, duyularıyla dünyayı algıladığı her yerde gerçekleşir. Öte yandan bu etkileşim sırasında insanın “*duyusal duyarlılığı ile belirlenim yeterliliği*” de etkileşir.

Bir duyu varlığı olan insan, “*duyusal izlenimlerin sınırsız çokluğu*” ile karşılaşır ve bunları üretir. İnsanın duyularının belirlediğine göre, bir bitkinin tek bir yaprağı bile öbürlerine benzemez. Kant, bu nedenle “*sınırsız duyusal çeşitlilikten*” söz eder. Bununla birlikte, aynı zamanda bir akıl varlığı olan insan yine de “*dünyayı belli ölçülerde düzene sokar*.” Böylece dünya sürekli değişen duyular çokluğu ya da karmaşası olarak görünmez.

Bertram’ın Kant’a dayanarak, dile getirdiği “duyusal çeşitliğin sınırsızlığı” aynı zamanda daha önce irdelenen “çok-anlamlılık” kavramı bağlamında da verimlileştirilebilir.

İnsan, tinsel belirlenim nedeni ya da yeterliliği temelinde dünya içindeki çeşitli nesneleri ayırır, onları ayrılıkları içinde bilir: Yapraklar birbirine benzer; masalar birbirine benzer; kırmızı kırmızıyı anımsatır. Böylece, Kant'a göre, *"sürekli değişim içinde olan dünyada süreklilik"* oluşur. Süreklilik, örneğin yaprakların benzeşmesi, kırmızının kırmızıyı anımsatması gibi *"genelliklerin yerleşmesinden"* kaynaklanır.

Kant estetiği temelinde, Bertram'a göre, *"insanın bütün bilgisi, duysalın çeşitliliğinin tikelliği ile tinselin düzeninin genelliğinin etkileşimi"* tarafından belirlenir. Tikel ile genelin etkileşimi, bilginin oluşumu açısından önemli anlam taşır.

Kant'a göre, estetik deneyim, insan bilgisinin *"bilgi güçlerinin etkileşimi içinde"* işlediğini gösterir. Bu, deneyim olarak gerçekleşir. İnsan, *"estetik biçimler ile irdeleşme içinde"* bilgi güçlerinin söz konusu etkileşimin *"sorunsuz"* yürüdüğünü anlar. İnsana bunu gösteren estetik deneyimin *"amaçsız amaçlılık"* olarak adlandırılan belirlenimidir. Amaçsız amaçlılık kavramı, sanatın herhangi amaç taşımadığı anlamına gelir. Örneğin, sanat ev yapmaya ya da eğlendirmeye hizmet etmez. Öte yandan sanat, bu amaçsızlığa karşın, Bertram'ın deyişiyle, *"tümüyle amaçsız değildir."*

Kant estetiğinde amaçlılık kavramından *"şeylerin anlamlı bir biçimde düzenlenmiş"* olduğu anlaşılmalıdır. Sanat ile *"kesin bir şeye ulaşılamasa da sanatı oluşturan öğelerin anlamlı bir tarzda düzenlenmiş"* olduğu anlayışına ulaşılabilir. Sanatın anlamlı yönü, insanı *"bilgi güçlerinin etkileşimine"* döndürmesidir.

Sanat, Kant'a göre, insanın *"tikel ile genelin etkileşimini"* deneyimleyeceği biçimde kurgulanmıştır. Sanat, *"oyun oynarcasına tikelden tümele/genele ya da tümelden/genelden tikele döner."* Kant'ın *"bilgi güçlerinin özgür oyunundan"* söz etmesinin nedeni budur.

Bu özgür oyun, *"insanın bilgi güçlerinin düzenlenişini onaylama amacını yerine getirir."* İnsana *"duysal çeşitlilik ile tinsel genellik arasında ayrıma karşın"* bilgisinin birbirine uyduğunu

deneyimleme olanağı verir. Ayrıca, böylece insan bu iki yön arasındaki “ayrımı aşma” yeteneği kazanır. Bütün bunların sonucu olarak, estetik deneyim, “bilgi olanağı” sağlar.

Görüleceği gibi, Lukacs, amaçlılık kavramına karşın kökten bir eleştiri denemesinde bulunmasına karşın, günümüzün önemli felsefecilerinden biri olan Alman Bertram, betimleyici ve belli ölçülerde de Kant’ı benimseyici bir yaklaşımla kavramı irdeler.

Yeniden “Yargı Gücünün Eleştirisi”ne dönelim.

Yargı Gücünün Eleştirisi

Olası yanlış anlamaları önlemek amacıyla, bir noktayı belirtmek gerekmektedir. Yazın estetiği açısından verimlileştirilebileceğini düşündüğüm bölümlerini irdelediğim “Yargı Gücünün Eleştirisine Giriş” bölümünü izleyen asıl yapıt olan “Yargı Gücünün Eleştirisi” için Kant ayrı bir “Giriş” bölümü kaleme almıştır.

Bu son “Giriş” bölümünde “Felsefenin Bölümlemesi”, “Felsefenin Alanı”, “Felsefenin İki Parçasını Bir Bütüne Dönüştüren Bağlantı Aracı Olarak Yargı Gücünün Eleştirisi”, “Önsel Yasa Koyucu Yeterlilik Olarak Yargı Gücü”, “Doğanın Amaçlılığının Biçimsel İlkesi, Yargı Gücünün Aşkın İlkesidir”, “Hoşlanma Duygusunun Doğanın Amaçlılığı Kavramı ile Bağlantı(landırılma)sı”, “Doğanın Amaçlılığının Estetik Tasavvuru Hakkında”, “Doğanın Amaçlılığının Mantıksal Tasavvuru Hakkında”, “Yargı Gücü Yoluyla Anlığın ve Aklın Yasa Koymalarının Birleştirilmesi” ara-başlıkları yer almaktadır.

Anılan ara-başlıklar altında yer alan yazın-kuramsal açıklamalara olanak veren görüşleri, bu çalışmaya kattım.

“Yargı Gücünün Eleştirisi”nin ilk bölümü “Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi”dir. Kant, yaklaşık kırk sayfalık bu girişten sonra “Estetik Yargı Gücü”nün niteliklerini ve olası ölçütlerini irdeler.

Bireysel Öznellik – Sanatsal Özerklik

Kant estetiğinin temel önermelerinden biri, tasavvur ya da imgelem gücüne dayanan estetik beğeni yargısının kavramlaştırılamayacağıdır. Bazı eksiklikleri ortaya konulan bu önerme, bugün de estetik ile ilgili tartışmalarda varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle ilkin bu önermenin somutlaştırılması yararlı olabilir.

“Estetik olana”, “güzel olana” ilişkin düşünce birikimini dizgeleştirerek, bir kurama dönüştüren Aydınlanma filozofu Immanuel Kant’tır. Sanatın kavramsal olarak tanımlanamazlığı düşüncesinden yola çıkan Kant¹³, temel niteliği “bireysel öznellik” ve “sanatsal özerklik” olan bir estetik kuramı geliştirmiştir.

Kant, “*Yargı Gücünün Eleştirisi*”¹⁴ (1790) adlı yapıtında asıl olarak “doğal bilgiye dayanan kuramsal akıl” ile “ahlak yasasına” ulaştıran “özgürlük” arasındaki bağı gerekçelendirmeye çalışır. Bu iki alanı, diyesi, akıl ile özgürlüğü birbirine bağlayan “ilke”, “amaç” ya da “amaçsallıktır.”

Kant’ın estetik kuramını dayandırdığı temel kavramlardan biri olan amaçsallık, bir yandan “güzel”e ilişkin “estetik yargı”da, öbür yandan da insanın doğayla ilişkisini belirleyen “teleolojik yargı”da kendisini gösterir. Söz konusu edilen her iki durumda da aydınlanmacı düşünürün “özel bir ilke” ya da “ölçüt” diye nitelelendirdiği “yargı gücü”, belirleyici değil, düşünümseldir¹⁵; bir başka anlatımla düşünce ya da tin¹⁶ ile ilgilidir.

Kant estetiğinde önemli bir yer tutan “estetik olan”ın değerlendirilmesi ve belirlenmesi tümüyle özel bir süreçtir. “*Haz*” ya da “*istek*”, estetik olanın belirlenmesinde itici etmendir.

Kant’ın özne-nesne ilişkisi anlayışı uyarınca, nesneye ilişkin tasavvur¹⁷, özellikle nesnenin özne ile ilişkisi bakımından “*salt öznel*dir.”

İsteklilik ya da isteksizlik, hoşlanma ya da hoşlanmama ile bağlantılı olan “*tasavvurun özneliği*”, nesnel bilgi kapsamında değerlendirilemez. *Tasavvurun kendisi, bir bilginin etkisi sonucu oluşabilir.* Dolayısıyla, amaçsallık, nesnenin bilgisinden önce gelir. Nesne, nesneye ilişkin tasavvur “*dolaysız olarak haz duygusuyla*

bağlantılı olduğu için, amaçsal” diye nitelendirilir. Burada söz konusu olan “tasavvur” ise, “*amaçsallığın estetik tasavvurudur.*”

Nesneye ilişkin öznel tasavvur, bilgi ya da bilme yeterliliğine sahiptir ve imgelem gücünü de kapsar. Düşünümsel yargı¹⁸ gücü, içerdiği yeterlilik sayesinde görüşleri ya da görüşleri kavramlarla ilişkilendirir. İmgelem gücü ve kavrayış, *verili bir tasavvur ile uyumlulaştırılır. Böylece, haz ya da hoşlanma duygusu uyarılır. Bu gibi durumlarda nesne, yargı gücü açısından ‘amaçsal’ olarak değerlendirilir.*

Bu kapsamda hoşlanma ya da hoşlanmama, özgürlük kavramınca, bir başka anlatımla, salt akıl aracılığıyla bir “*üst arzu yeterliliği*” tarafından belirlenmez. Bu belirlenim, kavramlarla değil, nesnenin tasavvuru ile bağlantılandırılır.

Beğeni yargılarının niteliğine gelince: Her görgün yargı gibi, beğeni yargıları da “*herkes için geçerli olduklarını*”, daha açık bir anlatımla, genel-geçer olduklarını öne sürerler. Bir beğeni yargısındaki hoşlanma ya da istek, Kant’ın anlatımı uyarınca, *gerçi görgün bir tasavvura bağlıdır; ancak, önsel (apriori) olarak hiçbir kavram ile bağlantılandırılmaz.* Beğeni yargıları anlamında estetik yargılar, “*güzel*”e ilişkindir, güzele yöneliktir. Estetik yargı gücü, *şeyleri kavramlara göre değil, bir kurala göre yargılayan özel bir yeterlidir.*

Yazın-kuramsal açıdan Kant’ın burada geliştirdiği yaklaşım ya da açıklama modeli şu nedenlerle önemlidir: Birincisi, “beğeni yargıları öznel” saptamasının açık anlamı şudur: Bir kişinin herhangi bir şeyi, örneğin, bir sanat ürününü beğenmesi ya da beğenmemesi, o kişinin kişisel görüşüdür. Söz konusu kişi, kişisel ya da öznel görüşünü gerekçeleriyle ortaya koyarak, genel bir nitelik kazanmasını bekleyebilir; ancak, tartışamaz bir genellik olarak nitelendiremez. Estetik yargının öznelliği, o yargıyı geliştiren ya da o yargıyı üstlenen kişinin, sanat yapıtlarına ya da ürünlerine ilişkin görüşünün sadece kendisiyle ilgili ve sınırlı olduğunu bilmesi ve kabul etmesi demektir.

Buna ek olarak, “estetik yargının öznelliği”, sanat ürünlerini alımlayanların da kendilerinin ve başkalarının güzele ilişkin yargı-

larının öznel olduğunu bilmeleri ve genelleştirme eğilimi içine girmemeleri demektir. Örneğin, bir romanı okuyan ve çok beğenen ya da hiç beğenmeyen bir okur, teknik anlatımla, alımlayıcı beğenmesini ya da beğenmemesini genelleştiremez.

Bu bağlamda ortaya çıkan ve özellikle yazın kuramının bir alt alanı olan yazın eleştirisi açısından yanıtı aranması gereken soru şudur: Estetik yargı, örneğin, bir resme, bir müzik ya da edebiyat yapıtına ilişkin değerlendirme ilkesel olarak “öznel” (sübjektif) bir yargıdır. Bu durumda şu sorulabilir: “Herhangi bir sanat ürününün estetik yönü ya da değeri üzerinde ortak bir görüş ya da uzlaşısı olanaklı mıdır?” Ya da, “sanat ürününün, örneğin, bir romanın estetik değeri ya da niteliği hakkında ortak bir görüş gerekli midir?” Bu ve benzeri soruların olası yanıtları ya da yanıtın ipuçları Kant’ın estetik öğretisinin açılımında aranabilir; ancak, bir ölçüt olarak belirlenen “öznellik” nedeniyle, kesin bir yanıtın bulunmasının zorluğu daha baştan kabul edilmelidir.

Kant, irdelemesini şöyle dizgeleştirerek sürdürür: *Bu öznel bilgi sürecinde yargı(lama) gücünün nesnesine ‘güzel’ ya da ‘güzel değil’ biçiminde bir değer ya da nitem yüklenir. Beğeni yargıları(nın ölçütleri), yargılayanın ilgisinden bağımsız olarak belirlenir. Bu yargılar öznel; bir başka anlatımla, bunlar bir kavrama bağlı değildir. Bu yargı genel-geçerlik savında bulunabilir; ayrıca, bu yargılar, gereklik nedeniyle olurlar.*

Yukarıdaki alıntıda yer alan “beğeni yargısı, yargılayanın ilgisinden bağımsız olarak belirlenir” önermesi, bir “ölçüt”ün ya da “ölçütlerin” olası olduğuna ilişkin bir çağrışım yaratmaktadır. Söz konusu olasılığı güçlendiren düşünce şudur: Nitem, olguyu niteleyen belirsiz bir özne de olsa, yine de bir özne gerektirir. İlgi, her koşul altında bir öznenin ilgisi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla özne ile ilgi arasında karşılıklı bir belirlenim ilişkisi söz konusudur. Yargılayanın ilgisinden bağımsız bir yargının olabilirliği tartışmalı bir konudur.

Öte yandan Kant’ın “beğeni yargıları kavrama bağlı değildir” saptamasını da açıklamak gerekmektedir. Felsefede bir şey kavrama bağlı değilse, bir başka anlatımla bilimsel açıdan kurallaştırıla-

mıyor ya da kavramlaştırılmıyorsa, o şey, bilimsel bakımdan “doğrulanabilirlik” ya da “yanlışlanabilirlik” ilkesi uyarınca açıklanamaz. Bilimsel olarak açıklanabilmesi için, söz konusu şeyin doğrulanabilmesi ya da yanlışlanabilmesi gerekir.

Bu kapsamda, bir başlam açarak, doğru bulmamakla birlikte, “pozitif bilim” anlatımını kullanacağım. Doğrulanabilirlik-yanlışlanabilirlik, pozitif bilim açısından kuşkusuz zorunlu bir ölçüttür. Öte yandan estetik yaratım sürecinde duyusallığı ve tinselliği ile etkenleşen öznenin estetik yargıları söz konusudur. Özellikle duyusal alan ile ilgili durumların söz konusu ölçütlerle ölçülemeyeceği de açıktır. Dolayısıyla pozitif bilimlerin ölçütleri, insan bilimlerine ve yazın-bilime olduğu gibi uygulanamaz. Estetik, doğa bilimlerinin kesinlik ölçütüyle çalışmaz; öz gereksinmelerine ve özelliklerine uygun açıklama yöntemi ve modelleri geliştirmek zorundadır.

Nitekim Kant bu yönde gidilmesi gereken yolu göstermiştir. İdealist felsefe geleneğini dizgeleştiren Kant’ın savı uyarınca, bir sanat ürününü ya da yapıtını “iyi” ya da “kötü” olarak değerlendirilen bir yargı, söz konusu bilimsel ilke kapsamında irdelenemez; çünkü söz konusu yargının doğrulanması ya da yanlışlanması olanaksızdır.

Kant, “olabilirlik koşuluna” göre, bir yargının biçimsel ölçütlerini arar; bu arama sürecinde “güzel”in içeriksel ve özdeksel belirlenimini tümüyle dışlar. Kant’a göre, “*güzel olan*” güzel olduğu için, dolayısıyla da kendisiyle beğenilir. Sadece yargılamada beğenilen şey, güzeldir. “*Güzel, kavrayış ya da felsefe de kavrayış için önerilen “anlık” ya da kavrayış kavramına göre, duyuların duyumsayıyla aktarılamaz.*” Buradan çıkarılması gereken doğal çıkarım şudur: Güzel, hiçbir ilgi ya da çıkar güdülmezsizin beğenilmek zorundadır.

Bu kapsamda şöyle bir yorum eklenebilir: Güzel, nesnenin içerdiği ve nesnenin kendisinde vardır, öznenin duyularındaki güzel ise öznenin beğeni düzeyi ya da yetisidir. O nedenle, özne güzele ilişkin kendi duyusal edimindeki dışsal özneliliğinden arınmalıdır; ilgi ve çıkarlarından arınarak salt özne olabilmelidir.

Ancak sorun da burada odaklanıyor. Özne ne ölçüde dışsal olandan arınarak öz, kendisi olabilir, salt özne olabilir? Dolayısıyla güzele ulaşacak olan öznedeki duyusal güzelin niteliği önem kazanmaktadır.

Kant, estetik beğeniye ilişkin önermelerini şöyle şemalaştırır: *“Hoşlanma ve hoşlanmama duygusu- yargı gücü- amaçsallık ya da amaçlılık- sanat.”*

Bu şemalaştırma aynı zamanda sanat ürününün ya da yapıtının oluşum sürecini de betimlemektedir.

Yeniden estetik olana ilişkin yargıya dönelim. Böyle bir yargı yukarıdaki şemaya uygun olarak, Kant’ın söyleşiyle, “nesnenin amaçsallığına ilişkin estetik bir yargıdır.” Bu yargı, nesneye ilişkin daha önce var olan hiçbir kavrama dayanmaz ve duyular yoluyla oluşan duyumsama ile aktarılamaz.

“Bu yargının nesnesinin biçimine ilişkin düşünümü, söz konusu nesnenin tasavvuruna ilişkin hoşlanma isteğinin nedenidir. Bu istek ya da haz, söz konusu nesnenin tasavvuru ile gerekli bir bağ içindedir. Tasavvur ve hoşlanma duygusunun bağlantılılığı, salt bu biçimi kavrayan özne için değil, ‘yargılayan’ açısından da gereklidir.”

Kant’ın yukarıdaki değerlendirmesi bir yazın yapıtına şöyle uyarlanabilir: Bir yazın yapıtının somut varlığı, o yazınsal yapıta ilişkin hoşlanma ya da hoşlanmama duygusunun kaynağıdır. Bu beğenme ya da beğenmeme, söz konusu yazınsal ürünün tasavvuru ile bağlantılıdır. Bu tasavvur ve beğenme duygusunun ilişkililiği, salt ilgili yazınsal ürünü oluşturan ve kavrayan kişi için değil, onu yargılayan kişi için de gereklidir. Yargılayan kişi ise burada yazın eleştirmenlerinin dışında en genel anlamıyla okur, teknik anlamda da “alımlayıcıdır.”

Yeniden Kant’a dönelim: *“Böyle durumlarda nesne artık güzeldir; böyle bir hoşlanma ya da istek (genel-geçer olarak) yargılama yeterliliği ya da ‘beğeni’ olarak adlandırılır.”*

Beğeni, Kant estetiğini irdeleyen Taylan Altuğ’un Kant’a dayanan anlatımıyla, *“güzel”i değerlendirme, yargılama yetisi*¹⁹ demektir.

Kant, “Estetik Yargı Gücünün Çözümlemesi” kapsamında ilk önce “Güzelin Çözümlemesi”ni yapar. “Güzelin Çözümlemesi” başlığı altında düşünür ilk olarak “Beğeni Yargısının Nitelik Bakımından İlk Ögesi”ni “Beğeni Yargısı Estetiktir” tümcesiyle belirler.

A. Estetik Yargı Gücünün Çözümlemesi veya Beğeni Yargısının Niteliksel Öğeleri Nelerdir?

Kant, “Estetik Yargı Gücünün Çözümlemesi” başlığı altında yer alan “Nitelik Açısından Beğeni Yargısının İlk Ögesi (Moment)” bölümünde “güzelin” tanımını yapar. Düşünür burada şu niteliksel ilkeleri belirler:

1. Beğeni Yargısı Estetiktir

Bu belirleyim uyarınca, bir şeyin güzel olup olmadığını ayırt etmek için, “*tasavvur*”, imgelem gücü yoluyla öznenin hoşlanma ve hoşlanmama duygusu ile bağlantılandırılır. Ayırıcı önemde olan nokta, güzelin belirlenmesinde tasavvurun kavrayış yoluyla bilgi nesnesi ile ilişkilendirilmemesidir.

Kant, bu ayırıcı noktayı belirginleştirmek amacıyla, “beğeni yargısı” ve “bilgi yargısı” olmak üzere, iki yargı türünü birbirinden ayırır. Estetik kuramlarında tartışılan noktalardan biri olan “beğeni yargısının niteliği”, bu düşünür tarafından şöyle belirlenir. *Beğeni yargısı, bilgi yargısı değildir; bu niteliğinden ötürü de “mantıksal” değil, “estetiktir.”* Sayılan nedenlerle, beğeni yargısı, ancak “öznel” olabilir. Hoşlanma ve hoşlanmama duygusu öznel-dir ve ancak özne bu tür duyguları duyumsar.

Bu bölümde Kant’ın genel insansal nitelikleri belirlemede ayrımsız bir tutum sergilemesi dikkat çekicidir. Her insan beğeni yargısı geliştirir; dolayısıyla, her insan estetik beğeni üretme yeterliliğine ve gücüne sahiptir. Dolayısıyla, hangi nedenle olursa olsun, estetik beğeni üretme yeterliliği açısından insanlar arasında ayrım yoktur.

2. Beğeni Yargısını Belirleyen Hoşlanma, Her Türlü İlgiden / Çıkardan Arınmıştır

Bir şeyin güzel olup olmadığı, herhangi bir “ilgi”den ya da “çıkır”dan yola çıkılarak belirlenmez; ancak, salt “bakış” ile “düşünüm” ile “yargılanabilir”, başka bir anlatımla, “güzel” sadece duyumsama ya da imgelem gücünün ürünü olarak değerlendirilebilir.

Beğeni yargısının ön-koşulu olan hoşlanma ya da hoşlanmama, herhangi “bir ilgi gütmeyiz.” Bu nedenle, bir şeyi beğenen kişinin ille de bir ilgi ya da çıkar duygusuyla, o şeyi beğendiği öne sürülemez. Güzele ilişkin bir yargıya herhangi bir biçimde bir ilgi karıştırıldığında, söz konusu beğeni yargısı, “yansız ya da katıksız bir beğeni yargısı olamaz.” Bu nedenle, “beğeni konusunda yargıçlık taslamamak gerekir.”

Burada Kant’ın beğeni yargısının “katıksızlığını” saltlaştırma eğilimi gözden kaçırılmamalıdır. Katıksızlık savını gerekçelendirebilmek için, arılığı ya da katıksızlığı belirleyen bir ilke ya da ölçüt göstermek gerekir.

Beğeni yargısının katıksızlığına ve beğeni konusunda yargıçlık taslamamaya ilişkin bu belirleyimi “çok önemli” bulan Kant, katıksızlığa ilişkin bir ilke ya da ölçüt göstermeksizin, ilgi/çıkır güdülmeyen beğeni yargıları ile ilgi/çıkır güdülen beğeni yargılarının birbirinden ayrılması gerektiğini vurgulamak yetinir.

Adorno’ya Göre İlgisizlik Kavramı

veya Sanat Yapıtı, Hem Yaratan Hem de Alımlayan ile Vardır

Adorno, “Estetik Kuramı” adlı yukarıda kimliğini verdiğim yapıtının “Kant ve Freud’un Sanat Kuramları” adlı bölümünde Kant’ın beğeni yargısını belirleyen hoşlanmanın her türlü ilgiden arınmışlığı savı konusunda şu görüşleri öne sürer. Kant estetiğinde öznelci yaklaşımın bir türeği olarak “tasavvur” kavramı öne çıkmıştır. “İlgisizlik” ya da “ilgiden arınmışlık”, Adorno’nun deyişiyle, “hoşlanmanın konserveleştirmek istediği dolaysız etkidenden uzaklaştırır ve bu, hoşlanmanın başatlığının kırılmasını hazırlar.”

Frankfurt Okulu ve Eleştirel Kuram'ın önde gelen bu düşünürüne göre, Kant'ın "ilgi" dediği şey, *"hiçbir biçimde güzelin belirlenmesine yaramayan belirsiz bir şeyden hoşlanma"*dan başka bir şey değildir. Ayrıca, *"ilgisiz hoşlanma doktrini, estetik görünüş (veya görüngü; OBK) açısından yoksuldur."* Söz konusu doktrin, hoşlanmayı *"estetik görünüşün soyutluğu içinde son derece sorunlu olan biçimsel güzele ya da sözüm ona yüce doğa nesnelerine indirgemektedir."*

Kanımda asıl sorunlu noktayı Adorno şu saptamasıyla dile getirmiştir: *"Salt biçim olarak yüceltme, sanat yapıtlarındaki tını ihmal etmiştir."* Böyle olmasına karşın, sanat yapıtlarının biçimsel yönlerinin saltlaştırılması ve yüceltilmesi bile *"tının"* adına yapılagelmıştır.

Bu kapsamda vurgulamak gerekir ki, sanatın tinselliği sorununu Adorno'dan önce Hegel *"Estetik Üzerine Dersler"* adlı yapıtında yeterince ayrıntılı olarak irdelemiştir. Bu noktada sanatın tinselliğini kuramlaştıran düşünürün öncelikle Hegel olduğunu belirtmekle yetinelim.

Adorno, Kant'ın *"hoşlanmanın nesnesine ilişkin bir yargı, gerçi ilgisizdir; ancak ilginçtir"* saptamasını kendi anlatımıyla şöyle dilselleştirir: *"Hoşlanmanın nesnesine ilişkin yargı, hiçbir ilgiye dayanmasa bile bir ilgi yaratabilir."* Adorno'ya göre, bu belirleme, belki istemeden sanat yapıtlarının biçimsel boyutunu saltlaştırma ve yüceltmeye somut bir örnek oluşturmaktadır.

Kant, Adorno'nun savı böyle, söz konusu biçimci yaklaşımla *"estetik duyguyu"*, dolayısıyla da *"sanatı, bir nesnenin varlığının tasavvurunu erekleleyen arzulama yeterliliğinden ayırmaktadır."* Bu noktada Kant estetiğinin çelişkili bir yönü ortaya çıkmaktadır; çünkü Kant *"böyle bir tasavvura ilişkin hoşlanma, her zaman aynı zamanda arzulama yeterliliği ile ilişkilidir"* demiştir.

İlgisiz ilgililik kavramını estetik tartışmasına sokan Kant öte yandan *"estetik davranış dolaysız arzulamadan bağımsızdır"* diyerek, Adorno'nun saptamasıyla, *"sanatı tatsızlaştıran doyumsuz beğenisizlikten kurtarmıştır."* Kant'ın bu başarısı, *"kalıcı bir bilgidir."*

Öte yandan, Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, Kant'çı motif, *"psikolojik sanat kuramına pek de yabancı değildir."* Freud açısından da *"sanat yapıtları, dolaysız arzu gerçekleştirimi değildir; bunlar öncelikle doyurulmamış libidoyu toplumsal açıdan üretken başarıma dönüştürürler."* Fakat bu kapsamda *"sanatın toplumsal değeri, sanatın toplumsal geçerliliği karşısında eleştirisiz saygı içinde, sorgulamaksızın gerekli sayılan bir öge olarak kalmaktadır."*

Bu açıklamalar, Kant estetiği ile estetiği güdü öğretisine indirgeyen Freud'un estetik uyarlamasının karşılaştırılabileceği biçiminde anlaşılmamalıdır. Kant, öznelci yaklaşımına karşın, sanatın psikolojileştirilmesini her zaman reddetmiştir. Burada Adorno'nun vurgulamak istediği nokta şudur. Hem Kant, hem de Freud, öznelci boyutu vurgulamışlardır. Bu öznelci yaklaşım uyarınca, her iki düşünür için de *"sanat yapıtı, sadece hem yaratan, hem de alımlayan ile ilişkisi"* açısından vardır. Söz konusu öznel ilişki belirleyicidir. Kant'ta *"aşkın özne idesi ile var-olan birey"* bağdaşır.

Bu yüzden, Adorno'nun söyleşiyle, *"nesneyi beğenen canlı olmaksızın hoşlanma olamaz."* Düşünürün Kant estetiği ile ilgili olarak altını çizdiği bir başka önemli nokta şudur: *"Yargı Gücünün Eleştirisi'nin bütün alanını kuşatan şeyler oluşturalardır."*

"Oluşturu" kavramı, sanatsal ya da yazınsal metinlerde anlam oluşturma ve anlamı katmanlaştırma açısından anahtar niteliği taşımaktadır. Dilde her sözcük, kavram, retorik figür ya da anlatım bir oluşturedur. Dolayısıyla, oluşturu kavramı, doğal olarak anlatılaştırma sürecinde belirleyici bir rol oynar.

Adorno'nun temel savı uyarınca, sanat her zaman kendi olumsuzlamasını da içerir. Bu yüzden, *"ilgi gütmeyen kişiye en vahşi ilginin gölgesi eşlik eder."* Hatta sanat yapıtlarının saygınlığı/değeri, *"ilginin büyüklüğüne bağlıdır."* Durum böyle olmasına karşın, Adorno'nun açıklaması böyle, Kant *"öznelci bir özgürlük anlayışı yüzünden bunu inkâr etmektedir."*

Kant'ın sanat kuramını, *"edimsel aklın öğretisinin yetersizliği bozmaktadır"* Adorno'ya göre, *"özerk ben'e karşı, bir tür bağımsızlığı olan güzel düşüncesi, belirsiz bir güzeli"* yücelten ve saltlaş-

tıran, buna karşın, özerk bireyi ya da beni önemsizleştiren bir tutumdur. Bu tutum nedeniyle, Adorno'nun söyleşiyle, *“sanat her türlü içerikten koparılmakta, hoşlanma gibi biçimsel bir şeye bağlanmaktadır.”*

Böylece Kant estetiği, *“içinde hoşlanmanın rol oynadığı sanatsal deneyime uygun olmayan şekilde kısırlaştırılmış hazcılığa, hoşlanmasız hoşlanmaya”* dönüşmektedir. Böyle bir estetik *“estetik olumsuzlamasında etkinleşen ve oluşturaları boş örneklerden daha fazla bir şeye dönüştüren bedensel ilgiye, bastırılmış ve doyurulmamış gereksinmelere karşıdır.”*

Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, *“estetik ilgisizlik, ilgiyi kendi tikelliğinin ötesine geçecek şekilde genişletmiştir. Estetik tümlüğe yönelik ilgi, nesnel olarak, bütünü doğru düzenlenmesine ilişkin ilgi olmak istemiştir.”* Söz konusu ilgi, *“tekil gerçekleştirimi değil, tekil gerçekleştirimi de içeren dizginsiz bir olanağı ereklemiştir.”*

Adorno'ya göre, sanatın içinden olumsuzluk, diyesi, çelişkisellik sökülüp atılırsa, geriye sanat yapıtının tekte bütünleştirilerek yüceltilmesinden başka bir şey kalmaz. Böyle bir tutum da sanat yapıtının *“bütün gücünü yitirmesine”* yol açar. Öte yandan sanat yapıtının davranışı *“gerçekliğin olumsuzluğunu belirler ve ona karşı konum takındığında, ilgisizlik kavramı da değişir.”* Kant'ın ve Freud'un savlarının tersine sanat yapıtları bu konuda *“ilgi ile ret arasında bir ilişkiye sahiptir.”* Davranış biçimi olarak duyumsanabilen sanat yapıtlarının *“kendi raison d'être”*si vardır. Sanat, *“daha iyi bir edimin savunucusu değildir; var olan düzen içindeki egemenlik ilişkilerinin ediminin eleştirisidir... Mutluluk ile edim arasındaki uçurumu sanat yapıtının içerdiği olumsuzluğun gücü belirler.”*

Adorno'nun anlatımıyla, sanatsal deneyim, *“sadece haz alan beğeniyi üzerinden attığı yerde özerkleşebilir.”* Özerk sanatsal deneyime giden yol ise *“ilgisizlikten geçerek”* ereğe ulaşabilir. Sanat *“ilgisizlikte sükûnete ulaşmaz; ilgisizlik, içkin olarak ilgiyi yeniden üretir ve değiştirir.”*

Bu açıklamalardan şu çıkarım yapılabilir: Adorno'ya göre, sanat hem ilgiyi, hem de ilgisizliği içerir ve bunları sanat yaratıcısı-

nın ve alımlayıcısının tutumu ve ereği doğrultusunda yeniden üretir. Dolayısıyla, Kant'ın hoşlanmanın ilgiden arınmışlığı ya da "ilgisiz ilgi" gibi kavramları eleştirel olarak yeniden değerlendirilmelidir. Öznelciliğin öne çıkarılması nedeniyle bulandırılan bu kavramlar, her şeye karşın, yeniden işlevselleştirilmeye elverişlidir.

Lukacs'ın Kant'ın İlgisizlik Kavramına Yönelik Eleştirisi veya Tin, Sanatsal Biçimlendirmeden Dışlanamaz

Lukacs, daha önce kaynak olarak gösterdiğim "Estetiğin Bir ulamı Olarak Tikellik" adlı yapıtının "Yanlılık-Parteilichkeit" ile ilgili bölümünde "*burjuva kuramcılarının kuramsal-bakışsal davranışı tek-yanlı olarak abarttıklarını*" öne sürer. Lukacs'a göre, bu tek-yanlı yaklaşım, sanatı, "yansız" ve "toplumsal-siyasal savaşım-ların dışında" bir etkinlik alanı olarak göstermek amacını gütmektedir.

Anılan Macar yazın kuramcısının değerlendirmeleri uyarınca, Kant'ın "ilgisizlik/çıkarsızlık" kuramının "haklı bir özü" olmakla birlikte, Kant, "ilgisizlik" kavramıyla söz konusu tek-yanlı yaklaşımı güçlendirmiştir.

Öte yandan, Lukacs'a göre, "yanlılık" niteminin salt "sosyalist gerçekçiliğe özgü bir ayrıcalık" olduğunu öne süre Marksistler de vardır. Bu bağlamda, Lukacs'ın belirlemesi uyarınca, "*sosyalist gerçekçiliğin yanlılığının niteliksel bu yeniliğinin somut sonuçları ancak biçimin estetik olarak çözümlenmesi*" ile belirlenebilir.

Lukacs'a göre, yanlılık sadece "*sanatsal araçlarla biçimlendirilen yapıtta (ortaya çıkan) dünyaya ilişkin tavır alış/konumlanış*" olarak belirlenebilir. Sanatçının "*gerçekliğe ilişkin bu tavrını nasıl tasarımıladığı/tasavvur ettiği estetik bir konu değil, biyografik bir konudur.*"

Gerçekliğin estetik olarak yansıtımında ortaya çıkan "yanlılığın özgünlüğü" kavramını düşünsel olarak belirleyebilmek için, bir yandan "*nesnel gerçekliğin olanak olduğunca aslına bağlı kalınarak yansıtılması*", öte yandan da "*tikelin apaçık ve duyu-imgesel biçimlendirmesi*" amaçtır. Tikel, "*genelliğini ve tekliğini organik*

olarak kendi içinde kavrar ve ortadan kaldırır.” Burada “ortadan kaldırmak” felsefede “soyutlamak” ya da “soyutlayarak bir üst düzeye çıkarmak” anlamındadır. Belli bir “içerik ve bu içeriğin biçimi” yoluyla tikelin biçimlendirimi “evrensel bir alımlanabilirlik” ilkesine yöneliktir. Evrensel alımlanabilirlik, sanatsal/yazınsal bir yapıtı yaşantılayabilmek, onun estetik niteliklerini duyumsayabilmek demektir.

Doğal olarak böyle bir tikellik, Lukacs’ın anlatımı uyarınca, *“dolaysız tekliğin seçimi, ayrımı ve genelleştirimi temelinde olur.”* Özgünlük, *“eski olan ile yeni olan arasındaki savaşımın belirleyici yönlerinin, yeninin özgün yönlerinin sanatsal olarak ayrıştılaştırılması”* ve *“bir biçim verme içinde tikel yeninin anlatımı ve yansıtmı”* ile ortaya çıkarılabilecek bir estetik niteliktir. Dolayısıyla, her sanat yapısının *“asıl düşünsel içeriği böyle bir savaşımdır.”*

Bu nedenlerden dolayı *“sanat tarafından yansıtılan ve biçimlendirilen gerçeklik, daha baştan itibaren sanatçının şimdisinin tarihsel savaşımına ilişkin bir yan-tutmasını”* da içerir. Sanatçının *“yaşamın belli öz-yapısal tikel bir yönünü sanatsal biçimlendirmenin nesnesi yapması”*, belli bir yanlılık olmadan gerçekleştirilemez. Lukacs’ın yaklaşımı uyarınca, *“sanatın biçimlendirdiği gerçekliğin salt rastlantısal bir kesit olduğunu düşünmek, sanatsal yansıtmının diyalektik karakterini/öz-yapısını basit bir taklide indirgemek”* anlamını taşır.

“İlgisizlik” kuramcılarına göre, diye gerekçelerini açılar Lukacs, *“gerçeklik anlık ve rastlantısal tekliği içinde alınır. Her türlü sanatsal genelleme, betimlemeden dışlanır”*; dışlanmadığı durumlar da *“soyut genellik”* olarak algılanır.

Nesnenin sanatsal oluşturma içindeki, *“öyle oluşu ve başka türlü olmayışındaki duygu yüklülüğü”*, sanatsal yaratımın *“vazgeçilemez oluşturuğu ögesidir.”*

Lukacs, Hegel’in Kant estetiğine yönelttiği *“kavramsallığı tümüyle sanattan uzaklaştırmak”* biçimindeki eleştirisine katılır; hatta *“kavramsallığı tümüyle sanattan uzaklaştırmak”* eleştirisini Hegel’den biraz daha ileri götürerek, böyle bir tutumun *“sanatın alanının onaylanamaz bir daraltılması”* olarak nitelendirir. Lukacs’ın savı uyarınca, *“sanat da felsefe ve bilimin yansıttığı aynı*

gerçekliği yansıtır; bu yansıtmada içinde aynı felsefe ve bilim gibi, evrensel ve tümlüğe yönelir.”

Bu nedenle, sanatın *“kavram tarafından nitelenen nesnel gerçekliğin ve öznel yansıtmının söz konusu alanından ve düzeyinden, bunun içerik ve biçiminden, çevresinden vazgeçmesi olanaksızdır.”* Söz konusu *“düşünsellik sanatsal biçimlendirmeden dışlandığı takdirde”,* insanın sanatta sahip olduğu *“en büyük şey –Yunan tragedyası ve Dante, Michelangelo ve Shakespeare, Goethe ve Beethoven- olanaksız olurdu.”* Dolayısıyla, düşünsellik olmadan nitelikli sanat/yazın olamaz.

Lukacs konunun şu yönünü de vurgulamayı ihmal etmez: Düşünselliğin sanatsal biçimlendirim sürecinden dışlanmamasının yanı sıra, elbette ki *“somut genel kavramlar, düşünceler ve dünya görüşleri, sanatta her zaman tikellik olarak soyutlanırlar.”* Bir başka anlatımla, sanatsal biçimlendirmenin nesnesi, *“bir başına düşünce, dolaysız ve katıksız hakikati içindeki düşünce değil, yaşamın somut etmenleri anlamında somut insanların somut durumlarında etkin olan düşüncedir, uğraşların ve savaşımaların, yengilerin ve yenilgilerin, insanın sevinçlerinin ve acılarının düşüncesidir.”* Bu anlamda düşünce, *“insana özgülüğü, insanların tipik tikelliğini ve insana özgü halleri açıklamanın önemli bir aracıdır.”*

Ayrıca, sanat yapıtlarında betimlenen *“tekil insanlar ya da tekil biçimler, yaşamlarının önemli sorunlarına karşı takındıkları tavırları olmaksızın, sanatsal olarak tasavvur edilemezler ve betimlenemezler.”* Öte yandan, sanat, Lukacs’a göre, *“tek olanı değil, her zaman tümlükleri biçimlendirir.”* Bir başka söyleyişle, sanat, *“insanlar, onların uğraşlarını, yakınlık ya da uzaklık duydukları şeyleri biçimlendirmekle yetinmez.”*

Sanat, sanat olabilmek için bu tür yalınlıkların ötesine giderek, *“bu tutum alışların toplumsal-tarihsel çevredeki yazgılarını betimlemelidir.”* Söz konusu çevre içinde yaşayan ve etkinleşen *“tekil insanın bütün yönleri, yazgısının, diğer insanlarla ilişkilerinin, iç yaşamındaki eğilimlerinin sonucunun izlerini taşır.”* Bütün bu nedenlerle *“sanat yapıtlarının yanlılığı”* kaçınılmaz bir şeydir.

Lukacs, *“yanlılığın gerekirliğini”* daha somut olarak şöyle açıklar: Düşünüre göre, *“hakiki sanat yapıtlarının gerçek yanlılığı,*

yaşamın somut sorunlarına ve eğilimlerine ilişkin en üst düzeyde somut bir tutum alıştır.” Bu nedenle, burada söz konusu olan “*herhangi bir sanat yapıtının genel biçimsel yanlılığı değil, bu tutum alışın somut içeriği ve böyle bir somut içerikselliğin genel ilkesidir.*” Ancak böyle bir somut içeriksellik ilkesi kapsamında “*hakiki sanat yapıtlarının özgünlüğü somutlaştırılabilir.*”

Bir sanat yapıtının özgünlüğünün özünü oluşturan şey ise, “*toplumsal-tarihsel bakımdan yeni olanın doğru ve sanatsal olarak biçimlendirilen bilgisidir.*” Bilgi ise, hem Kant’ın, hem de Hegel’in sürekli olarak vurguladıkları gibi, anlatımını kavramda bulur. Düşünselliğin ya da tinselliğin bir türevi olan bilginin adlandırılmış durumu kavramdır. Kavramlar da bilimsel yöntemlerle irdelebilir. Kant’ın sanatın tinselliğine ya da düşünselliğine itirazı tam da bu noktada yoğunlaşır.

Lukacs’ın Kant’ın “beğeni yargısını belirleyen hoşlanma her türlü ilgiden/çıkardan arınmıştır” önermesine yönelik eleştirisi, kanımca, Kant’ın söylemek istediklerinin tümünü kapsamamaktadır. Burada ilgi ya da çıkar, Lukacs’ın kullandığı “yanlılık” kavramından çok daha geniş bir anlam içeriğine sahiptir. Öznel nitelikli beğeni yargısının temelinde yatan hoşlanma, Kant’a göre, daha çok “kendiliğindenlik” niteliği taşımaktadır.

Bu bağlamda “ilgisizlik” ya da “ilgi gütmeme”, estetik beğeni-yi bilerek yansılastırma anlamında değil, estetik beğenin dayandığı “nedensizlik” ilkesi olarak yorumlanmalıdır. Dolayısıyla, Lukacs’ın Kant’ın kullandığı “ilgisizlik” ya da “ilgi gütmeme” kavramlarını “yansıklık” kavramıyla karşılaması, açık bir indirgemecilik olarak değerlendirilmelidir.

3. “Hoş”u Beğenme, Bir İlgi ile Bağlantılıdır

Güzele ilişkin beğenme her türlü ilgiden arınmış olmasına karşın, “hoş”a, “hoş olana” ilişkin beğenme bir ilgi ile bağlantılıdır ya da bir ilgi içerir. “Hoş”, Kant’ın tanımı uyarınca, “*duyumsamanın duyularında beğenilen şeydir.*” Duyumsama kavramının içerdiği “ikili anlamın” doğru anlaşılmasını önemseyen Kant, duyumsa-

mayı “her türlü beğenme, bir hazzın duyumsanmasıdır” biçiminde tanımlar. Dolayısıyla, “Kant’ın anlatımıyla, “beğenilen her şey, beğenildiği için hoştur.”

Beğenme yeterliliğini ortaya çıkarma işi, “edimsele yönelik” olduğundan bu yöneliş içinde “bütünleşmek zorundadır.” Bu nedenle, “duyumsamadaki hoşluk, duyumsamadan beklenen zevktir.” Burada fark yaratma bakımından belirleyici olan “sadece araçların seçimidir.” Her insan, “şeyleri, kendi tarzına göre ve kendisine zevk verecek bir amaçla” gördüğünden, bu kapsamda “kavrayışsızlık” ya da “aptallık” olabilir; ancak, “kötü niyetlilik” ve “kötülük” olamaz.

Kant’a göre, duyumsama, “duyuların somut bir tasavvurudur.” Buna “duygu” da denilebilir. Bu kavramı somutlaştırmak için şöyle bir örnek verir Kant: Çimlerin yeşil rengi, duyu nesnesinin algısı olarak “nesnel bir duyumsamadır.” Çimlerin yeşil renginin hoşluğu ise, “bir nesnenin tasavvur edilmediği öznel bir duyumsamadır.”

Bir nesneyi “hoş olarak nitelendiren bir yargı, bu nesneye ilişkin bir ilgiyi dile getirir”; çünkü bu yargı, duyumsama yoluyla o nesneye yönelik bir “arzu uyandırır.”

4. İyiye İlişkin Beğenme, Bir İlgi/Çıkar İçerir

Kant’ın belirlemesi uyarınca, “kavrayış yoluyla, salt kavram yoluyla beğenilen şey iyidir.” İnsan genellikle “yararlı olanı”, işe yarayan bir şeyi, “sadece bir araç olarak beğenilen şeyi” iyi olarak nitelendirir. Kendi başına beğenilen şey, “iyi” olarak nitelendirilen şey değildir. İki durumda da her zaman “amaç kavramı”, dolayısıyla da “anlık/kavrayışın isteme ile ilişkisi, bir ilgi içeren bir nesneye ya da eyleme ilişkin bir beğenmedir.”

Kant’a göre, bir şeyi “iyi bulmak”, o şeyin nesnesinin ne tür bir şey olduğunu bilmek demektir. Bir şeyi bilmek ise, o şeyin kavramını bilmek demektir. Güzele ilişkin beğenme, “herhangi bir kavrama götüren bir nesne hakkındaki düşünüme bağlıdır” ve bu yönüyle “duyumsamaya dayanan ‘hoş’ tan ayrılır.”

Hoş ile güzelin birçok yönden bir ve benzer olduğunu dile getiren Kant, bu iki estetik ulamı şöyle belirler: Hoş, *“nesneyi duyu ile ilişkisi açısından tasavvur eder”*; bu nedenle de *“bir amaç kavramı aracılığıyla anlık/kavrayışın ilkelerinin”* denetimi altına girer. Hoş böylece, *“istencin nesnesi olarak iyi diye adlandırılır.”* Öte yandan *“ zevk veren her şeye iyi ”* denildiği takdirde, iyi ile bağlantılı olarak şu soru ortaya çıkar: İyi, dolaylı olarak mı, dolaysız (yararlı ya da kendi başına iyi) olarak mı iyidir? Hoş konusunda böyle bir soru söz konusu olmaz. Örneğin, *“sözcük, dolaysız olarak beğenilen bir anlam taşır.”* Dolayısıyla sözcük, yararlı ya da bir başına iyidir.

Kant konuya ilişkin belirlemeleri şöyle sürdürür: *“Hoşluk, tat almadır”*; ancak tat alma, hoşluğun niteliklerinin tümünü dile getirmez. Örneğin, *“salt tat almak için yaşayan bir insanın varlığı, bir başına bir değere sahiptir”* savı, anlık/kavrayış ile bağdaşmaz. Bu savın kavrayışla bağdaşabilmesi için, insanın yaptığı şeyi *“tat almayı düşünmeksizin ve doğanın kendisine sunduğu her şeyden tümüyle bağımsız olarak”* yapması ve böylece *“kendi var oluşuna bir kişinin varlığı olarak ‘mutlak’ bir değer kazandırması”* gerekir. Ayrıca, Kant’ın nitelemesiyle, mutluluk, *“hoşluğunun bütün yönleriyle”* yaşansa bile *“koşulsuz/sınırsız iyi değildir.”*

İyi ile hoş arasındaki bütün bu ayrımlara karşın, Kant’a göre, bu iki estetik kategorinin/ulamın ortak yönleri her zaman *“nesneye yönelik ilgi”* içermeleridir. Hoş ve *“bir hoşluğa yönelik araç olarak beğenilen dolaylı güzel (yararlı olan)”*, her türlü iyi, örneğin, *“en üst ilgiyi kendi içinde taşıyan ahlaksal iyi”* de bu kapsamdadır. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: İyi, istencin nesnesi, bir başka deyişle, *“anlık tarafından belirlenen belirli bir arzulama yeterliliğidir. Bir şey istemek, “istenilen şeyin nesnesini beğenmek ve buna ilgi duymak” ile eş anlamlıdır.*

5. Beğenmenin Üç Özgün Türünün Karşılaştırılması

Hoş ve güzel, Kant’ın açıklaması uyarınca, *“arzulama yeterliliği”* ile bir ilişkiye sahiptir. Bu nedenle, bunlar patolojik koşullu

(uyarıcılar aracılığıyla) “edimsel bir beğenmeyi” içerirler. Bu edimsel beğenme, “*nesnenin tasavvuruyla değil, öznenin bu nesneye ilişkin tasavvur edilmiş bağlantısı ile belirlenir.*” Buna göre, salt nesne beğenilmez; “*nesnenin varlığı da beğenilir.*” Bu nedenle, beğeni yargısı “*nesnenin varlığına bakmaksızın, nesnenin yapısal özelliğini hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu ile bir arada tutar.*”

Kant’a göre, “*hoş, güzel ve iyi, hoşlanma ve hoşlanmama duygusuna ilişkin tasavvurun üç farklı ilişkisini*” oluştururlar. Nesneler ve tasavvur türleri de bu ilişkiye göre birbirinden ayrılırlar. Bu estetik ulamlara ilişkin anlatımlar da aynı değildir.

“Hoş” bir kimseye zevk veren şeydir; “güzel”, bir kimse tarafından sadece beğenilen şeydir; “iyi” bir kimse tarafından değer verilen/takdir edilen şeydir. Hoşluk; Kant’ın nitelemesiyle, “*kavrayışı olmayan hayvanlar için de geçerlidir*”; güzellik “*sadece akıllı varlıklar olan insanlar için*”; iyi ise “*her türlü akıllı varlık için geçerlidir.*” Beğenmenin bu üç türü içinde sadece “güzele ilişkin beğenme tekil, ilgisiz/çıkarsız ve özgür beğenmedir.”

Kant bu üç estetik ulamı karşılaştırdığı bölümü şu tanımla bitirir: “*Beğeni, bir nesne ya da tasavvur türünün beğenme ya da beğenmeme yoluyla hiçbir ilgi olmaksızın yargılama yeterliliğidir. Böyle bir beğenmenin nesnesine de güzel denir.*”

Kant, böylece güzel ile beğenme arasındaki ilişkiyi tanımlamış, ilgisiz/çıkarsız yargılama yeterliliği sayesinde güzelin yargısına varılabileceğini vurgulamıştır.

Niceliğe Göre, Estetik Yargının İkinci Ögesi (Momenti)

6. Güzel, Kavramlar Olmaksızın, Genel Bir Hoşlanmanın Nesnesi Olarak Tasavvur Edilir

Bu saptama, “*beğeni yargısını belirleyen hoşlanmanın ilgiden arınmışlığının ya da çıkarsızlığının*” bir türevidir. “*Eğer beğeni yargısını belirleyen hoşlanma, hoşlanılan şeyden bir yarar ya da çıkar elde etme amacına yönelik değilse, nesnenin bir özelliği ola-*

“rak ‘güzel’ ancak genel bir hoşlanmanın nesnesi olabilir.” Bir başka anlatımla, herkes “güzel”i güzel olduğu için sever ya da güzelden hoşlanır. Böylece güzele ilişkin bu yargı, *“herkes için geçerlilik kazanır”*; ancak, bu genellik *“öznel bir genelliktir.”* Güzele ilişkin beğeni yargısının oluşturduğu kurallar, evrensel kurallar değil, öznel nitelikli genel kurallardır.

Yukarıda “estetik bir nesne” olan bir sanat ürününe, örneğin bir yazınsal yapıta ilişkin “ortak bir beğeni yargısı geliştirmek olanaklı mıdır?” sorusunun yanıtının Kant’ın irdelemesinin gelişimi içinde arana- ve bulunabileceğini belirtmiştim. Kant’ın yukarıdaki “güzel, kavramlar olmaksızın, genel bir hoşlanmanın nesnesi olarak tasavvur edilir” saptamasında somutlaşan düşünceler, idealist bilgi kuramına uygun olarak tasarımılanmıştır.

Kant’ın söylemi şöyle somutlaştırılabilir: “Güzel”, güzel olduğu için sevilir. Güzelin niçin sevildiği bilimsel kavramlar ve ilkelerle açıklanamaz. Güzel, bu niteliği nedeniyle, herkes tarafından sevilir. Güzele ilişkin beğeni yargısı, ilgi/çıkar gütmmez. Dolayısıyla, hiçbir ilgi ya da çıkar gütmeksizin, “güzel”, nesnenin içkin bir özelliği olarak “genel olarak” beğenilebilir.

Bir nesne, içinde taşıdığı bir nitelik ya da özellik nedeniyle güzel olarak tasavvur edilir; herkes güzeli imgeleminde duyumsayabilir; bu nedenle, “güzel,” “genel bir hoşlanmanın” ya da “beğenmenin” nesnesidir.

Bir başka anlatımla: Güzellik özelliği taşıyan bir nesne, örneğin, bir yazınsal yapıt, genel olarak beğenilebilir. Bir yazınsal yapıt, estetik niteliği ya da özelliği nedeniyle herkes tarafından beğenilebilir; ancak, bu “genel beğenme”, yine de “öznel bir genellik” çerçevesinde kalır. Nesnel bir genellik niteliği kazanamaz; kazanamadığı için de bilimsel kavramlarla belirlenemez.

Kant’ın ilk bakışta çelişkili ya da karşıt anlamalı olarak değerlendirilebilecek bu saptaması, sanat ya da yazın kuramında gidecek daha fazla değer kazanmaktadır. Çünkü öznel genellik anlatımı, sanat ya da yazın yapıtlarının hem üretim sürecinin, hem de okuma ya da yorum sürecinin niteliğini ortaya koymaktadır.

7. Güzelin, Hoş ve İyi ile Karşılaştırılması

Kant, güzelin “hoş” ve “iyi” ile karşılaştırılmasına ilişkin olarak özetle şu açıklamaları yapar: Hoş söz konusu olduğunda herkes yargısının “*kişisel duyguya dayandığını*” bilir. Dolayısıyla hoşla ilişkin yargı, “*sadece dildeki, damaktaki tat değil, kulak ve göze de hoş gelen şey ile ilgilidir.*” Bir kimseye leylak/eflatun rengi sevimli gelir; bir başkası için bu renk hiçbir özellik taşımaz. Bir kimse üflemeli çalgıların tonunu sever; bir başkası telli çalgıların sesini. Bu tür beğeniler üzerine tartışmak, Kant’ın deyişiyle “aptallıktır.” Sayılan nedenlerle hoş için şu ilke geçerlidir: “*Herkesin kendi duyu beğenileri vardır*” ve duyu beğenilerini oldukları gibi kabul etmek gerekir.

Güzelde ise durum tümüyle farklıdır. Güzel bağlamında kendi beğenisine dayanarak bir şey iddia eden bir kimse “gülünç” olur. Bir nesne, örneğin “*kişinin gördüğü bir bina, bir kimsenin giydiği bir griysi, dinlediği bir konser ya da değerlendirilmesi istenen bir şiir*”, sadece o kimse için güzeldir. Eğer o kişi, söz konusu “*şiiri sadece beğenmişse, ille de o şiire güzel demek zorunda değildir.*”

Birçok şey bu kimse için “çekicilik ve hoşluk” özelliği taşıyabilir. Dolayısıyla, o kimsenin “*bir şeyi güzel diye nitelemesi, kimseyi ilgilendirmez.*” Öte yandan aynı kişi başkalarından da aynı beğenmeyi bekler. Bu duruma göre, bu kimse “*salt kendisi için değil, başkaları için de yargılar ve güzellikten sanki şeylerin özelliğiymiş gibi söz eder.*” Bu nedenle, bu kimse şöyle der: “*Şey/nesne güzeldir*” ve bunu derken “*kendi beğenme yargısına katılmasını beklemeyiz.*” Böyle bir şey beklememesinin nedeni, birçok kez başkalarının kendi yargısına katıldıklarını deneyimlemiş olması değildir; “*o kişinin bunu talep etmesidir.*” Başkaları başka türlü yargılayınca da “*onları azarlar; beğenilerinin olmadığını söyler.*”

Kant bu genel açıklamalardan daha önceki saptamalarıyla çelişkili görünen şu çıkarımı yapar: “*Herkesin kendine özgü bir beğenisi olduğu söylenemez*”; çünkü böyle bir şey söylemek, “*beğeni yoktur, bir başka deyişle, herkesin uyuşumunu öne sürebilecek estetik yargı yoktur*” demektir.

Bu belirlemeler, Kant estetiğinin dayandığı karşıtların birliği ilkesini, dolayısıyla da beğeni yargısının diyalektiğini biraz daha görülür duruma getirir. Güzelde durum böyle olmasına karşın, hoşluğun değerlendirilmesinde *“insanlar arasında görüş birliğine rastlanabilir.”* Örneğin, konuklarına duyuşal tatlar içeren hoş şeyler ikram eden birisi için *“beğenil/zevk sahibidir”* denilir. Öte yandan bu gibi durumlar için *“evrensel kurallar değil, sadece genel kurallar”* geçerlidir.

İyiye ilişkin yargılar da *“haklı olarak herkes için geçerlik”* iddiasında bulunur. Burada önemli olan şudur: Sadece iyi *“genel bir beğenmenin nesnesi anlamında bir kavram yoluyla/dolayımıyla tasavvur edilir.”*

8. Hoşlanmanın Genelliği Bir Beğeni Yargısında Ancak Öznel Olarak Tasavvur Edilir

“Estetik beğenin öznel genelliği” kapsamında Kant şu açıklamaları yapar: Bir beğeni yargısında rastlanılabilen *“estetik yargının genelliğinin özel belirlenimi, salt mantıkçı için değil, aşkın filozof için de ilginç bir şeydir.”* Beğeni yargısının genelliğini belirleyebilmek için, Kant’ın anlatımı uyarınca, “bilme yetisinin” özelliklerini parçalarına ayırmak gerekir. Bunun için önce şu ilkeye *“kesin olarak inanmak gerekir”*: Her insan, *“güzele ilişkin beğeni yargısı yoluyla bir nesneden hoşlanabilir; bu sırada hoşlanma duygusunu bir kavrama dayandırmaz.”*

Burada Kant’ın “aşkın filozof” anlatımını kullanması ilgi çekicidir. Bu anlatım, “Yargı Gücünün Eleştirisi” adlı yapıtını da “aşkınlık felsefesi”²⁰ bağlamında değerlendirmek gerektiğini imlemektedir.

Kant, “bir kavrama dayandırmaz” anlatımıyla, beğeni yargısının nesnel bilginin ve çözümlemenin konusu yapılamayacağını vurgular. *“Her insan, insan olma niteliğinden dolayı, güzel bulduğu bir nesne üzerine bir beğeni yargısında bulunabilir savı”*, estetik yargı beğenilerinin “genel-geçerliliği” düşüncesinin temelini oluşturur. Estetik yargı beğenileri koşullandırılmaz; zaman ve mekân-

la sınırlandırılmaz; önceden belirlenemez; daha açık ve kesin bir anlatımla, bir-örnekleştirilemez.

Beğeni yargısının ayırmaştırılmasına gelince: Kant'a göre, iki tür beğeni vardır: *"Duyu beğenisi"* ve *"düşünüm beğenisi."*

Duyu beğenileri ya da duyusal beğeniler, *"(kişiye) özel yargılardır"*; *düşünümsel beğeniler ise, "genel-geçer" yargılardır*; ancak, bu her iki yargı türü de bir nesneye ilişkin "edimsel" yargı değil, "estetik yargıdır"; çünkü her ikisi de *"hoşlanma ve hoşlanmama duygusu alanına girer."* Duyusal beğeni, salt deneyimle açıklanamaz; bu yüzden, duyusal beğeni yargısı, aynı zamanda hoşlanma ya da hoşlanmama yargısıdır; kişiye özgüdür, dolayısıyla da genel-geçer değildir.

Bunun yanı sıra, düşünüm beğenisi, güzele ilişkin yargısının genel-geçerliğini savlar. Bazıları bunu yadsırlar.

Kant, bu bağlamda şu noktanın da altını çizer: Nesnelerin kavramlarına dayanmayan bir genellik, "mantıksal" değil, "estetik" bir genelliktir. Estetik genellik, yargının niteliğinin nesnel değil, öznel olması demektir.

Kant, estetik genellik için "genel-geçerlilik" kavramını kullanır. Genel-geçerlik kavramı, Kant'a göre, geçerliliğini *"bilgi yetisine yönelik bir tasavvur ilişkisinden değil, her öznenin hoşlanma ve hoşlanmama duygusuna yönelik tasavvur ilişkisinden kazanır."*

Bununla birlikte, diye savlar düşünür, *"nesnel bakımdan genel-geçer bir yargı da aynı zamanda öznel"*; çünkü eğer bir yargı, verili olan bir kavramın içerdiği her özellik için geçerli ise, böyle bir durumda bu kavram, *"kendisi sayesinde bir nesneyi tasavvur eden herkes için geçerli demektir."*

Ancak, hiçbir kavrama dayanmayan "estetik genel-geçerlilik" anlamında "öznel genel-geçerlilikten" mantıksal bir genel-geçerlilik çıkarılamaz; çünkü bu yargı türü hiçbir biçimde "nesneye" yönelik değildir. Tam da bu nedenle, diye sürdürür Kant belirlemelerini, *"bir yargıya katılan estetik genellik, özel bir tür olmak zorundadır"*; çünkü güzellik nitemi, nesnenin kavramıyla ilişkilenebilir. Bu nedenle de estetik genellik, yargılayanın bütün alanına yayılır.

Kant’a göre, “mantıksal nitelik bakımından” bütün beğeni yargıları “öznel”, dolayısıyla da “tekil” yargılardır; çünkü hoşlanma ve hoşlanmama duygusunun bağlantılı olduğu şey, kavram değil, nesnedir.

Bu kapsamda Franco Moretti’nin “Edebi Teoriye Soyut Modeller”²¹ adlı yapıtında Robert Musil’in “Niteliksiz Adam”ından aktardığı şu sözler, Kant’ın beğeni yargılarının öznelliği, bilimsel yargıların nesnelliği hakkındaki saptamalarını daha açık biçimde desteklemektedir: *“Hakikati isteyen insan, bilimci olur; öznelliğini özgürce harekete geçirmek isteyen insan, yazar olabilir.”*

Kant, açıklamalarını şöyle sürdürür: Beğeni yargısının nesnesinin tekil tasavvuru, kavramca belirlenen koşullara göre, karşılaştırma yoluyla bir kavrama dönüştürüldüğünde, buradan *“mantıksal genel bir yargı oluşabilir.”* Örneğin, kişi, *“gördüğü bir gülü bir beğeni yargısıyla güzel diye nitelendirir.”* Buna karşın, *“çok sayıda gülün tek tek karşılaştırılmasından doğan beğeni yargısı şudur: Bütün güller güzeldir.”* Bu durumda dile getirilen beğeni yargısı salt estetik değil, *“estetik bir yargıya dayanan mantıksal bir yargıdır.”*

Kant estetiğinin temel önermelerinden biri de “beğeni yargıları özeldir” söylemidir. Beğeni yargılarının tekilliği ya da öznelliği, Kant’a göre, bunların bir bilimsel irdeleme ve düşünüm sonucu geliştirilmiş bir kavrama değil, nesneye bağlı olmalarıdır.

Bunun yanı sıra beğeni yargıları, ancak karşılaştırma yoluyla ya da yöntemiyle dönüştürülebilir; bu dönüştürme gerçekleştiğinde, “mantıksal genel bir yargının” oluşabilmesi için gerekli koşullar hazırlanmış olur. Estetik yargıya dayanan “mantıksal bir yargının” oluşabilmesi için, yargıya konu edilen nesnelerin birbiriyle karşılaştırılmış olması gerekir.

Kant, değerlendirmesini şöyle sürdürür: *“Gülün kokusu hoştur”* yargısı, gerçi estetik ve tekil bir yargıdır; ancak, bu bir *“beğeni yargısı”* değil, bir *“duyu yargısı”*dır. Bu iki yargı türünü birbirinden ayıran şey şudur: Beğeni yargısı, herkes için *“genelliğin estetik niteliğini”*, bir başka anlatımla, *“herkes için geçerliliği içinde taşır.”* “Hoş olana” ilişkin yargı ise, söz konusu genelliği içermez.

Öte yandan, “*beğeni yargısı bir başına herkesin uylaşımını koyutlamaz/önermez*”; çünkü böyle bir şeyi ancak “*nedenlerini ortaya koyabilen mantıksal ve genel bir beğeni yargısı koyutlayabilir.*”

Kant yukarıdaki nitelemesiyle, estetik yargı ya da beğeni yargısının genelleşebilmesinin kaynağını ortaya koymaktadır: “Beğeni yargısı, genelliğin estetik niteliğini” içinde taşır. Bu demektir ki, beğeni yargısı, taşıdığı tözsel estetik nitelik nedeniyle, herkes tarafından beğenilebilir. Dolayısıyla, beğeni yargısını genelleştiren etmen ya da öge, bilimsel kavramlar değil, içinde barındırdığı bu özsel niteliklerdir. Beğeni yargılarının genelleşmesi, kavramlar üzerinden değil, özsel nitelik üzerinden gerçekleşir. Beğeni yargılarının genelliğinin öznel oluşu da, yukarıda da vurgulandığı gibi, buradan kaynaklanır.

Kant’a göre, “genel ses”, bir “ide”dir ve bir beğeni yargısında bulunduğuna inanan bir kişinin “*gerçekte bu ideye uygun olarak*” yargılayıp yargılamadığı belirsiz olabilir; ancak, bu kişi, “*beğeni yargısını bu genel ses ile bağlantılandırdığını ve söz konusu olan şeyin de bir beğeni yargısı olduğunu güzellik anlatımıyla dışavurur.*”

9. Beğeni Yargısında Hoşlanma Duygusu mu, Nesnenin Değerlendirmesi mi Önce Gelir?

Kant, bu sorunun çözümünü “*beğeni eleştirisinin anahtarı*” olarak nitelendirir. Düşünre göre, verili bir nesneden hoşlanma önce gelse ve sadece bu hoşlanmanın “*genel dolaylılığı*” beğeni yargısındaki nesnenin tasavvuruna tanınsa, böyle bir yöntem kendi içinde çelişkili olur. Böyle bir hoşlanma, duyusal duyumsamadaki “hoşluktan” başka bir şey olmaz.

Kant, değerlendirme ve hoşlanma arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Hoşlanma, doğası gereği yalnızca “*özel geçerliliğe sahip olur*”; çünkü “*bu hoşlanma dolaysız olarak nesnenin verildiği tasavvura bağlıdır.*” Dolayısıyla, “*ruh durumunun genel iletilebilirliği verili*

tasavvurdadır.” Beğeni yargısının dayandığı “genel iletilebilirlik ve tasavvur, aynı zamanda beğeni yargısının öznel bir koşuludur.” Nesneden hoşlanma bunların sonucudur.

Beğeni yargısı *“genel olarak iletilemez; bilgiye ait olduğu ölçüde, bilgi ve tasavvur olarak iletilebilir; çünkü sadece beğeni yargısının bilgi ve tasavvur olarak iletimi nesneldir ve bu sayede herkesin tasavvur gücünün uyumlulaştırılmaya zorlandığı genel bir ilişki noktasıdır.”* Tasavvurun bu genel iletilebilirliğine ilişkin yargının belirlenim nedeni salt öznel olursa, diyesi, *“nesnenin herhangi bir kavramı olmadan düşünülürse, bu belirlenimin nedeni, ruh durumundan başka bir şey olamaz.”*

Düşünürün “beğeni yargısında hoşlanma mı, nesneye ilişkin değerlendirme mi önce gelir?” sorusuna verdiği yanıt, nesneye ilişkin değerlendirmenin önce geldiği yolundadır. Hoşlanma, değerlendirmenin yol-açtığı bir sonuçtur.

Kant’ın bu bölümde öne sürdüğü sav-sözler, özellikle yazın eleştirisi alanındaki güncel tartışma bakımından önemlidir. Şöyle ki: Düşünür, estetik beğenin in iletimini, bir başka anlatımla, dilselleştirilerek başkalarıyla paylaşımını, “ruh durumunun ya da tasavvurun genel iletilebilirliği” kapsamında görmektedir. Ruh durumunun genel iletilebilirliği ise, “verili tasavvurdadır.” İnsan tasavvurunun söze dökülebilir; söze dökülen tasavvur da iletilmiş olur. Dolayısıyla, beğeni yargısının “genel iletilebilirliği” ve “tasavvuru”, aynı zamanda beğeni yargısının öznel bir koşuludur.

Kant’ın bu belirlemeleri, bir yazınsal ürün örneğinde şöyle açıklanabilir: Bir yazınsal ürüne ilişkin beğeni yargısı, buna değerlendirme ya da eleştiri de denilebilir, bu yargıyı geliştirenin “tasavvuru”, “imgelem gücü” ya da “ruh durumu” ile ilgilidir. Bir başka deyişle, söz konusu beğeni yargısı, yargıyı verenin ruhsal ya da duyuşsal algılarınca belirlenen birikimi ve beğeni yeterliliği ile sınırlıdır.

Beğeni yargısı, sözcüklere dökülerek, bilgilerin taşıyıcısı olan göstergelere dönüştürülebilir; ancak, bu göstergeleştirme ya da dilselleştirme, genelleştirici bir düşünsel etkinlik olmasına karşın, beğeni yargısının öznelliğini ortadan kaldırmaz.

Kant, beğeni yargısının dilselleştirilmesinin, güncel dil-bilimsel söyleşiyle, genel dil dizgesi üzerinden aktarılmasının, onun öznelliğini ortadan kaldırmayacağını şöyle açıklar:

“Bilgiye yönelik tasavvur ile ortaya çıkan bilgi güçleri, bu süreç içerisinde özgürdürler; çünkü belli hiçbir kavram onları özel bir bilgi kuralıyla sınırlandırmaz.” Bu nedenle, ancak *“verili bir tasavvurda etkili olan tasavvur güçlerinin özgür duygusunun tasavvurundaki ruh durumu bir bilgi olmak zorundadır.”*

“Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi”nde sürekli olarak vurgulanan bir nokta da şudur: Bir tasavvur, bir nesneyi var eder; ancak tasavvur yoluyla var olan nesneden bilgi doğar. Tasavvurun bir ögesi olan hayal ya da imgelem gücü, görüşlerin çeşitliliğini bütünleştirir/oluşturur; akıl ya da kavrayış ise tasavvurları birleştiren kavramın birliği için gereklidir. Bilgi yetisinin bu özgür olma durumu, bir tasavvurda genel olarak kendini iletebilir olmak zorundadır; çünkü nesnenin belirlenimi olarak bilgi, dolayısıyla da verili tasavvurlar uyumlaştırılır; bu da herkes için geçerli olan “tek tasavvur türüdür.”

Kant’ın yukarıdaki savları, daha önce de değindiğim gibi, idealist bilgi kuramını yansıtır. Yukarıdaki “bir tasavvur, bir nesneyi var eder; ancak tasavvur yoluyla var olan nesneden bilgi doğar” anlatımları, idealist dünya kavrayışının temel göstergesidir. Bu dünya kavrayışı, Aziz Çalışlar’ın²² Türkçeleştirdiği “Felsefe Sözlüğü”ndeki söyleşiyle, “maddi olmayanın birincil, maddi olanın ikincil olduğundan yola çıkar.”

Sarp Erk Ulaş’ın “Felsefe Sözlüğü”nde verilen bilgilere göre, tinsel güçlerin evrendeki bütün oluşları ve süreçleri belirlediği varsayımına dayanan ve tüm felsefe kuramlarını kapsayan idealizm, düşünceyi biçimlendirici güç olarak görür ve varlıkları, varlıkların niteliklerini düşünceden türetir. Bu felsefe akımına göre, düşünceden bağımsız olarak var-olan nesnel bir gerçeklik yoktur. Dolayısıyla, her türlü varlık, nesne ya da gerçeklik, düşünceden, düşünümünden ya da kapsayıcı üst-kavram olan tinden doğar.²³

Kant’ın estetik konusundaki yukarıdaki saptaması, yazınsal değerlendirmeye uyarlandığında, şu söylenebilir: Bir yazınsal yapı-

ta ilişkin beğeniye var eden, yazınsal yapının kendisi değil, ona ilişkin tasavvurdur. İmgelem gücünü de içeren tasavvur ise, sıkça vurgulandığı gibi, salt öznedir. Dış etkiler ki, yazınsal bir ürün de bir bakıma bir dış etkidir, tasavvurun öznelliğini ortadan kaldırmaz. Tasavvur sonucu ortaya çıkan yazınsal beğeni ve bu beğenin aktarımı da öznedir.

Kant irdelemesini şöyle sürdürür: *“Bir beğeni yargısındaki tasavvurun öznel-genel bildirilebilirliği, belli bir kavram önkoşul olarak konulmadan gerçekleşir.”* Bu nedenle, söz konusu olan öznel-genel iletilebilirlik, *“imgelem gücü ile kavrayışın özgür etkileşimi içerisindeki ruh durumundan başka bir şey olamaz.”*

Kant burada tek koşul olarak imgelem gücü ile kavrayışın uyuşması gerektiğini belirtir. Ruh durumu, imgelem gücü ile kavrama gücünün özgür etkileşimince biçimlenir. İmgelem gücü ile kavrama gücü arasındaki bu uyuşma da her bilgi için mutlak gerekli olan şeydir.

Kant bu açıklamalardan bir yönüyle yineleme özelliği taşıyan şu çıkarımı yapar: Nesnenin ve onu var eden tasavvurun salt öznel (estetik) değerlendirmesi, *“nesneye duyulan hoşlanmadan önce gelir ve bilgi yetilerinin uyumuna duyulan hoşlanmanın da nedenidir.”* Nesnelerin değerlendirmesinin öznel koşullarının genelliği bir başına, *“güzel diye adlandırılan nesnenin tasavvuru ile bağlantılandırılan hoşlanmanın “genel-öznel” geçerliliğinin de temelini oluşturur.”*

Kant’ın bu saptamaları son derece açıktır. Estetik nesnelerle, yazınsal söyleşiyse, yazınsal ürünlerle, ilgili her türlü beğenme ya da beğenmeme öznedir. Bunları, genelliğe yaklaştıran etmen, öznel koşulların genelliğidir. Bu kapsamda bir yazınsal ürüne ya da yapıta ilişkin her türlü değerlendirme ya da eleştiri, Kant estetiğine göre, ancak “öznel-genel” olabilir. Bunun ötesinde bir genellik niteliği kazanamaz.

İnsanın toplumsallığa eğilimi düşünüldüğünde, kişinin ruh durumunu, *“bilgi (ya da bilme) yetisine dayanarak bildirebilmesinin de bir hoşlanma içerdiği kolayca anlaşılır.”* İnsan duyumsadığı hoşlanmayı, *“sanki güzel diye nitelendirilen nesnenin yapısal bir*

özelliğiymişçesine, her insanın beğeni yargısında duyumsayacağını varsayar; çünkü güzellik öznenin duygusu olmaksızın bir başına hiçtir ya da hiçbir anlam taşımaz.”

Peki, insan, beğeni yargısındaki bilgi güçlerinin karşılıklı öznel uyuşumunun bilincine nasıl varır? *“Estetik olan, salt iç duyu ve duyumsama yoluyla mı, yoksa erekli etkinliklerin bilinci üzerinden entelektüel olarak mı ortaya çıkar?”*

Kant’ın bu sorulara ilişkin yanıtı şöyledir: Eğer beğeni yargısına yol açan verili tasavvur, bir nesnenin değerlendiriminde kavrayışı ve imgelem gücünü nesnenin bilgisinde birleştiren bir kavram ise, bu ilişkinin bilinci entelektüeldir.

Böyle olmasına karşın, *“eğer yargı, hoşlanma ya da hoşlanmama ilişkisine göre verilmiyorsa, bu tür bir yargı, beğeni yargısı değildir.”* Beğeni yargısı, *“kavramlardan bağımsız olarak, hoşlanmayı gözeterek, hoşlanmanın nesnesini ve güzelliğin nitemini (sıfatını) belirler.”* Dolayısıyla, *“betimlenen ilişkinin öznel birliği, duyumsama yoluyla tanımlanabilir, bilinebilir duruma getirilir.”*

İmgelem gücünün ve kavrayış yetilerinin canlandırılması, *“belirsizdir”*; ancak, bu yetiler, *“verili tasavvur nedeniyle ortaya çıkan ve bir bilginin bir ögesi olan belli bir etkinlik”*, diyesi, *“duyumsama yardımıyla belirli duruma gelirler.”* Söz konusu duyumsamanın *“genel bildirilebilirliği beğeni yargısını koyutlar.”*

Kant bu bölümde “güzel”in açıklanmasına ilişkin geliştirdiği düşüncelerden güzelin tanımıyla ilgi olarak şöyle bir tanım çıkarımı yapar: *“Güzel, kavram olmaksızın genel olarak beğenilen şeydir.”*

Bu tanımda dikkat çeken yönlerden biri şudur: Güzelin tanımı bir kavrama bağlanmamaktadır. Bir başka anlatımla: “Güzel”e, ilişkin yargılar, nesnel ya da görgün bir bilgi gibi olgucu bilim anlayışı uyarınca, belirli bir kavrama bağlanmamakta, dolayısıyla da doğrulanabilir ya da yanlışlanabilir bir bilgi olarak ulamlanmamaktadır.

Bu noktada Kant’ın önermelerinin dil felsefesi açısından eksik yönleri açığa çıkmaktadır. Söz konusu eksik yönler şöyle açıklanabilir: Güzel her ne kadar belirli bir kavrama bağlanmasa da, “güze-

lin” başkalarına iletimi dil dolayımıyla olmak zorundadır. Dilsel bildirimin yapı taşları da anlamsal, sözdizimsel ve dilbilgisel kurallardır. Söz konusu kurallar ise, dilin tözsel niteliği gereği, uzlaşımlara dayanırlar. Bu nedenle, genel olarak beğenilen güzel, başkalarına iletmek amacıyla dilselleştirildiği andan itibaren, uzlaşımlar sonucu kalıcılaştıran sözcüklere ve kavramlara büründürülürler.

Ayrıca, vurgulamak gerekir ki, dili oluşturan sözcükler ya da göstergeler, toplumsal-tarihsel süreç içerisinde oluşturulan ve ortaklaşılan belirli bilinç içerikleri taşırlar. Bu durumun kaçınılmaz bir türevi olarak, öznel düzeyde “genel olarak beğenilen güzel”, toplumsal iletişim ve eşgüdüm gereği, başkalarıyla paylaşmak amacıyla dile döküldüğü andan itibaren, oluşturulan bağlam ve güdülen erek doğrultusunda, kolektif uzlaşımların sonucu olan sözcüklerin içeriğiyle yeni renkler kazanırlar. Dolayısıyla, arılıklarını belli ölçüde yitirirler.

Daha açık bir anlatımla: Dilsel bildirimi olanaklılaştıran sözcükler, başkalarının da bilinç içeriklerini taşıdıklarından, daha baştan ön-belirlenmiş ya da ön-koşullanmış bir öz-yapıya sahiptirler. Kendileri öz-koşullanmış olan sözcükler, bildirdikleri “güzeli” de koşullarlar.

Belki de Kant’ın, imgelem ve tasavvur gücünün ürünlerini, örneğin, güzeli, dilselleştirme işlemi öncesinde tutma eğiliminin temelinde bu düşünce yatmaktadır.

Öte yandan tanımda yer alan “güzel”in “genel olarak” beğenilirliği ilkesi, yukarıda da belirginleştirildiği üzere, her insanın tözsel bir nitelik olarak içinde barındırdığı “güzel”i duyumsama yetisi temelinde güzeli beğenmesi anlamındadır. Dolayısıyla, bu beğenme, öznel-genel bir beğenmedir.

Beğeni Yargısının Üçüncü Ögesi:

10. Amaçsalılık/Amaçlılık

Kant bu kapsamda önce genel anlamda amaçlılık ya da amaçsalılık kavramlarını irdeler. Kant’a göre, “eğer bir nesnenin kavra-

mi, o nesnenin nedeni ya da olabilirliğinin gerçek nedeni” olarak görülürse, bu durumda *“kavramın nesnesi bir amaçtır.”*

“Nesnesi açısından bir kavramın nedenselliği ise, amaçsallıktır” ya da amaçlılıktır. Amaç, bu aşkın belirleyime göre, *“salt bir nesnenin bilgisi değil, bizzat nesnenin kendisi, nesnenin var-oluş biçimi, salt etkidir.”* Özellikle nesnenin varlık biçimi ve etkisi açısından *“amaç”, “bir kavram ile olanaklı olabilir. Etkiye ilişkin tasavvur, tasavvurun nedeninin belirlenim nedenidir.”* Öznenin durumuna yönelik tasavvurun nedenselliğine ilişkin bilinç, *“hoşlanma”* olarak tanımlanabilir. Buna karşın, *“hoşlanmama”, “tasavvurları karşıtına dönüştüren tasavvur durumudur.”*

Amaçsallık ya da amaçlılık kavramına ilişkin yukarıdaki saptama, yazınsal yapıtlara şöyle uyarlanabilir: Her yazınsal yapıt estetik bir nesnedir. Bir estetik nesne olarak yazınsal bir ürünün ya da metnin kavramı, yazınsal metnin nedeni ya da olabilirliğinin nedeni olarak değerlendirilir. Dolayısıyla, kavramın nesnesi, diyesi, yazınsal metin, ürün ya da yapıt, aynı zamanda amaçtır. Söz konusu amaç, yazınsal ürünün somut biçimidir; biçim ise, etkinin kaynağıdır.

Kant’ın bu belirleyimi uyarınca, şöyle bir sonuca ulaşmak olasıdır: Nesneye ilişkin tasavvurun ya da hayal gücünün dilsel biçimlendirmesi olan yazınsal yapıt, somut bir varlık olarak ortaya koyulduktan sonra, amaç, etki ve tasavvur gibi her türlü çıkarsamanın biricik kaynağı niteliği kazanır.

Kant bu bağlamda istenci de tanımlar. İstenç, Kant’a göre, *“salt kavramlara, ya da amacın tasavvuruna uygun olarak davranmaya yönelik arzulama yetisidir.”* Bir nesnenin, bir ruh durumunun ya da bir davranışın olabilirliği, *“bir amacın tasavvurunu gerektiriyorsa ve salt bu yüzden bunların olabilirliği açıklanabiliyor ya da kavranabiliyorsa, bu durumda söz konusu nesne, ruh durumu ya da davranış amaçsaldır.”*

Dolayısıyla, *“amaçsallık, amaçsız da olabilir”*; ancak bunun için *“bu biçimin nedenlerinin bir istence sokulmaması gerekir.”* Amaçsallık, bir istençten türetildiği için *“kavranabilir”* duruma getirilebilir. Bu nedenlerle, *“biçime göre amaçsallık, bir amaç*

temel alınmaksızın, nesnelerde gözlemlenebilir ve düşünüm ile ayırt-edilir.”

11. Yargı Beğenisi, Nesnenin Amaçsallığının Biçiminden Kaynaklanır

Kant bu önermesi şöyle açılar: Hoşlanmanın/beğenmenin temeli olarak görülen her türlü amaç, *“hoşlanmanın nesnesine ilişkin yargının belirlenim nedeni olarak bir ilgiyi birliğinde taşır.”* Dolayısıyla, *“hiçbir beğeni yargısının temelinde öznel bir amaç yatamaz.”* Aynı şekilde bir beğeni yargısının temelinde *“nesnel bir amacın tasavvuru, amaç bağlantısı ilkesine göre nesnenin olabilirliği tasavvurunu”* dayatamaz.

Bunların dışında, *“iyiye ilişkin hiçbir kavram, beğeni yargısını belirleyemez”*; çünkü beğeni yargısı, *“estetik bir yargıdır; nesnenin varlık özelliğine, nesnenin iç ya da dış olabilirliğine ilişkin bir bilgi kavramı değildir.”*

Beğeni yargısı, *“bu ya da şu neden”* tarafından değil, tasavvur tarafından belirlendiği sürece, *“tasavvurların birbiriyle ilişkisince belirlenir.”* Tasavvurların birbiriyle ilişkisi, *“bir nesnenin güzel olarak belirlenmesinde bir hoşlanma duygusuyla bağlantılıdır.”* Söz konusu hoşlanma, beğeni yargısı yoluyla *“herkes için geçerli”* diye açıklanır.

Kant’ın yukarıdaki sözleri, beğeni yargısının “nedensizliği” olarak kavramlaştırılabilir. Buradaki nedensizliği, “ilgiden arınmışlık”, “rastlantısallık” ve “keyfilik” gibi kavramlarla açıklamak olanaklıdır.

Roland Barthes ve çok-anlamlılık kapsamında dilin nedensizlik ilkesine daha önce de değinmiştim. Bir anımsatı niteliğinde konuya yeniden dönebiliriz. Nedensizlik ya da rastlantısallık kavramları, Kant’tan sonra dile ilişkin bilgi birikiminin bilime dönüşmesine önemli katkılar yapan Wilhelm von Humboldt tarafından dilin özellikleri arasında değerlendirilmiştir.

Daha sonra da 1910’lu yıllarda çağdaş dilbilimin kurucusu olan Ferdinand de Saussure’ce “göstergenin nedensizliği” (Alm.

Arbitrarit t) biçiminde kavramla tırılarak, daha belirgin biçimde tanımlanmış ve göstergenin temel niteliklerinden biri olarak kuramsalla tırılmı tır. Kant'ın hoşlanma ya da ho lanmamanın "ilgisizliği" anlatımı ile Saussure' n göstergenin "nedensizli i" kavramları bazı yönleriyle benze mektedir.

Tzvetan Todorov, "Dil ve Edebiyat"²⁴ adlı yazısında dilin şair ya da yazarın kullandığı malzeme/materyal olduğunu belirttikten sonra, edebiyatın "*hem soyut biçimini (formunu), hem de algılanabilir biçimini (gestalt'ını) dile borçlu olduğunu*" vurgular. Todorov'a göre, dil edebiyatın "*hem çıkış noktası, hem de erek noktasıdır.*"

Todorov aynı yerde Alman düşünür Gottlob Frege'ye dayanarak, göstergeye ilişkin  u a ımlamayı yapar: "*Gösterge bir dış anlama (Bedeutung), bir i  anlama (Sinn) ve tasavvura sahiptir.*" Dile bağlı olan ve dilbilimsel yaklaşımlarda  ne çıkarılan bir sözcüğün i -anlamı, "*dilsel işlevlerini yerine getirebileceği b t nle tirmelerle sınırlandırılmıştır. Bir sözcüğün i -anlamı, diğer s zc  klerle olası ilişkisinin bütünüdür.*"

Gottlob Frege:    Anlam-Dış Anlam Kavramlar veya S zc  klerin Anlamı Ancak B t n l     inde Oluşur

Bu bağlamda bir ayraç açıp, Todorov'un gönderme yaptığı Frege'nin g r   lerine kısaca yer vermek isterim. Yirminci yüzyılda dil felsefesinde anlam sorunsalı denildiğinde, ilk akla gelen filozoflardan biri Alman matematikçi ve filozof Gottlob Frege'dir. Frege asıl olarak matematik ve mantık kuramlarıyla ba da an bir bilim dili tasarımılamaya u ra mı tır. Bu filozofun 1892'de yazdığı "  -anlam ve Dış Anlam" ( ber Sinn und Bedeutung²⁵) adlı irdelemesi özel bir öneme sahiptir.

Frege'nin yazınsal söylem açısından yol gösterici nitelikte olan belirlemesi şöyledir: "*S zc  klerin anlamı ancak tümce b t n l      inde oluşur.*" Dolayısıyla, bir anlatımın ya da sözcüğün anlamının belirlenmesinde o kavramın kullanıldığı b t n l   belirleyicidir. Anlam olu urtmayı belirleyen iki   eden biri "b t n l  " ya da "ba lam", öbürü ise "erektir."

Frege'ye göre, iki kavram aynı anlamı, ancak farklı iç-anlamı taşıyabilir. Anlam, sözün, sözcelemin konusudur. Bu ilişkiyi ya da durumu anlatmak için daha sonra dil felsefesinde “gönderge” ya da “bağıntı” kavramları kullanılmıştır.

Frege'nin kullandığı iç-anlam için daha sonra öncelikle Rudolph Carnap tarafından “işlem” ya da erek (Intention); dış-anlam içinse “dışlam” (Extention) kavramları önerilmiştir ve bu kavram çifti büyük ölçüde yerleşmiştir. Tekil anlatımların iç-anlamı ve dış-anlamı, bir başka deyişle, işlemi ve dışlamı, yukarıda da anlam oluşturunca bir etken olarak vurgulanan “bağlam ilkesi”²⁶ gereği, tümcenin bütününe bağlıdır.

Bağlam ilkesi, Frege'nin bir koyutudur. Bu koyuta göre, bir tümcenin sözcükleri ve kavramları, sadece o tümcenin bütünlüğü ya da bağlamı içerisinde bir anlam kazanırlar. Örneğin, taş sözcüğü, ancak “X bir taştır” temel tümcesinde ortaya çıktığı zaman bir anlam kazanabilir.

Bir bütün tümce, bir düşünceyi anlatır. Tümcenin iç-anlamı ya da ereği olarak düşünce, öznel-arası geçerliliğe sahiptir. Bir tümce, çeşitli adlardan, kavramlardan, bu adları ve kavramları düzenleyen kurallardan oluşur. Frege'ye göre, bir tümcenin mantığı, özne ve yüklem dilbilgisel biçimine uymaz. Bunun da ötesinde tümce bir işlemdir. Özel adlar ve kavramlar, bu ilke içerisinde yer alan değişkenlerdir. “Ege, Su'yu seviyor” tümcesi, “Frege İlkesi” uyarınca, geleneksel mantığa göre, “Ege” öznesine ve “Su'yu seviyor” yüklemine bölünebilir.

Frege'nin koyutuna göre, tümcenin öğeleri “X, Y'yi seviyor”dur; X ve Y başka adlarla değiştirilebilir. Örneğin, aynı tümce “Toprak, Yağmur'u seviyor” biçiminde kurulabilir. Dolayısıyla, Ege'nin yerine Toprak; Su'yun yerine Yağmur konulabilir. Tümcenin iç-anlamı ya da ereği bakımından, tümceyi oluşturan öğelerin sıralanışı da önemlidir. Örneğin, “Su, Ege'yi seviyor” denildiğinde, iç-anlam değişir.

Bu kapsamda düşünce ya da içerik, bir sözcelemin doğruluğunun ölçütüdür. Bu nedenle, “işlem, dışlamı belirler” tümcesi doğrudur.

Frege'nin anlam sorunsalına ilişkin bu katkısının yanı sıra, özellikle "bağlam ilkesi" kapsamında "göstergeyi anlamlandırma olayı" biraz daha açıklık ve somutluk kazanmıştır. Göstergenin nedensizliği, aynı zamanda yazılı ya da yazınsal metinlerde anlamın yazarca oluşturulan bağlam ve güdülen erek doğrultusunda biçimlendirilebilmesinin başlıca kaynağıdır. Ayrıca, bu dilsel ilke gereği, özellikle yazınsal metinler, her okunuşlarında değişik biçimde yeniden anlamlandırılırlar.

Bunlara ek olarak, her biri uzlaşım sonucu olarak ortak dilde yerleşen "istençsel bir oluşturu olan" sözcüklerin, bir başka anlamıyla, göstergelerin nedensizliği ilkesi, edebiyatın "kurgusalılık" niteliğinin de başlıca kaynağıdır. "*Kurgusalılık*", Jacques Derrida'nın²⁷ anlatımıyla, "*bir kimseye her şeyi söyleme, kuralları silkeleyip atma gücü verir.*" Derrida aynı yerde kurgunun yazara verdiği bu her şeyi söyleme gücünü, "*modern demokrasi idesinin gelişmesi*" ile ilişkilendirir ve bunun olanağın demokrasinin gelişmesine yol açtığını öne sürer.

Göstergenin nedensizliği ya da sözcüklerin istençsel birer oluşturu olmalarından dolayı herhangi bir yazın ürününe ilişkin yargıda bulunurken, ulamsal olarak dilsel bir edimde bulunulur ya da dil etkenleştirilir. Dili etkenleştirmek demek, ilgili konu bağlamında bilinci açığa vurmak demektir. Bu yönüyle dil, dil ile bilinç arasında dolaysız bir bağ gören Marks'ın deyişiyle, bilincin dışa-vurumudur.

Yeniden Kant'a dönelim. Kant, "amaçlılık" ya da "amaçsallık" hakkındaki değerlendirmesini şöyle açıklar: "*Nesnenin mükemmelliğinin tasavvuru olarak tasavvura eşlik eden hoşluk ve 'iyi'ye ilişkin kavram, belirlenim nedeni kazanır.*" Bu yüzden, hiçbir amaç olmaksızın, "*nesnenin tasavvurundaki öznel amaçsallık, bunun sonucu olarak da sadece tasavvurdaki amaçsallığın biçimi hoşlanmayı/beğenmeyi oluşturur.*" Burada tek koşul, insanın bunun bilincinde olmasıdır. "*Beğenme ya da hoşlanma da, kavram olmaksızın, genel olarak iletilebilir diye nitelendirilir*"; bundan ötürü de beğeni yargısının belirlenim nedeni olarak değerlendirilir.

Kant'ın “nesnenin tasavvurundaki öznel amaçsallık ve buna bağlı olan tasavvurdaki amaçsallığın biçimini” hoşlanmayı oluşturan belirleyici etmen olarak değerlendirmesi, yazın estetiği açısından da üzerinde düşünülmesi ve verimlileştirilmesi gereken bir yöndür. Özne ya da kişi, iç-dünyasından kaynaklanan bir yöneliş olarak nesneyi tasavvur eder; söz konusu yöneliş, nesneye ilişkin tasavvurun amacının biçimini oluşturur. Biçime ilişkin duyumsama ve bilinç ise, beğenmeye ortam hazırlar.

Dolayısıyla, tasavvur ve imgelem gücü, biçimlendirmenin de kaynağıdır. Bir nesneyi, dolayısıyla da bir içeriği, yazınsal bir tasavvuru, dilsel olarak biçimlendirmek demek, içeriğe ilişkin duyumsamayı, yazınsal yapıt durumuna getirme girişimidir.

Estetikleştirme ya da yazınsallaştırma, bir içeriği kendisine uygun bir biçimle bütünleştirerek, onu estetik bir nesneye dönüştürme çabasıdır. Estetikleştirme sürecinde biçim kazandırma, en az içerik denli önemlidir. Biçim ve biçimlendirme, yazınsal deyişle, biçim ve biçimselleştirme, yazın estetiğinin temel kavramları arasındadır. Bu nedenle, yeri geldikçe biçim ve biçimlendirme kavramları üzerinde yeniden ve sıkça durulacaktır.

Kant'ın “beğenme, kavram olmaksızın, genel olarak iletilir” saptaması, beğenmenin somut ya da nesnel bir biçimde ölçülebilirliği ya da bilimsel irdeleme sonucu nesnel sonuçlara ulaşılabileceği anlamında yorumlanmamalıdır. Tam tersine, beğenme, özü gereği, öznel niteliğiyle birlikte aktarılır. Burada önemli olan bir başka yön, hoşlanma, beğenme ya da sevme duyguları dilselleştirilebilir, dolayısıyla da aktarılabilir.

12. Beğeni Yargısı Önsel (a priori) Nedenlere Dayanır

Kant'a göre, “*bir etki ya da sonuç anlamında hoşlanma ve hoşlanmama duygusunun herhangi bir tasavvur ile bağlantılandırılması önsel olarak belirlenemez*”; çünkü böyle bir şey olanaklı olsa bile, söz konusu olan şey ancak bir “*nedensel ilişki olabilir*.” Bir nedensel ilişki de “*salt sonsal (a posteriori) olarak ve deneyim dolayısıyla bilinebilir*.”

Bir istencin ruh durumu, *"hoşlanma duygusuyla özdeştir ve bir etki ya da sonuç olarak hoşlanma duygusundan türetilmez. Bir estetik yargıda hoşlanma bakışsaldır (kontemplativ); özneye duyulan bir ilgi olmaksızın yaratılır. Buna karşın, ahlaksal yargı edimseldir."*

Kant, öznenin bilme gücü ile biçimsel amaçlılık bilinci arasındaki ilişkiyi şöyle belirler: *"Öznenin bilgi/bilme güçlerinin oyunundaki salt biçimsel amaçsallık bilinci, bir nesneyi var eden tasavvurdaki hoşlanmanın kendisidir"*; çünkü bu bilinç, *"bilgi güçlerinin canlandırılması açısından öznenin etkinliğinin belirlenim nedeni"*, bir başka anlatımla, *"bilgi açısından bir iç nedenselliktir."*

Bu bilinç, ayrıca, *"bir estetik yargıdaki tasavvurun öznel amaçsallığının salt biçimini de içerir."* Söz konusu hoşlanma, *"hiçbir biçimde edimsel değildir"*; ancak, *"kendi içinde bir nedenselliğe sahiptir."* Hoşlanmanın iç nedenselliği, *"tasavvurun durumunu ve başka bir erek gütmeksizin bilgi güçlerinin uğraşını da içerir."*

Kant'a göre, güzele bakış ile beğenme arasındaki ilişkiyi ayrıntılı irdelemek gerekir; çünkü *"bu bakış kendisini güçlendirir ve yeniden üretir."*

Kant'ın burada sorunsallaştırdığı şey, önsellik-sonsallık bağlamında hoşlanma ya da hoşlanmama duygusunun kaynağının belirlenip belirlenemeyeceğidir. Düşünürün kanısınca, hoşlanma ya da beğenme gibi duyguların herhangi bir tasavvur ile ilişkisi önsel olarak belirlenmez.

Kant'ın beğeni yargısının önselliği kapsamında öne çıkardığı bu savlar şöyle yorumlanabilir: Gerek sanatsal üretim, dolayısıyla da yazınsal üretim, gerekse yazınsal yapıtların okunması ya da teknik deyimle alımlanması, tümüyle öznel bir edim olduğu için, bilimin yaklaşımı olan neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilemez.

Buradan yazınsal yapıtlara ilişkin olarak şu sonuç çıkarılabilir: Yazınsal yapıtların üretimi, okunması, yorumu ya da eleştirisi öznelidir. Bu öznellik nedeniyle, yazınsal yapıtlara ilişkin yargılar ya da değerlendirmeler, kesin bilimsel doğrularmış gibi sunulamaz ve genelleştirilemez.

13. Katıksız Beğeni Yargısı, Çekicilikten ve Duygulanmadan Bağımsızdır

Bu önermenin temel düşünsel dayanakları şunlardır: *“Amaçsallığı, hoşlanma duygusunun öniine geçirmeyen, hoşlanma üzerine oturtan her türlü ilgi, beğeni yargısını bozar”* ve onun *“yansızlığını yok eder.”* Eğer estetik yargıdaki hoşlanma duygusu, *“eğlendirerek ya da üzerek, bir şey üzerinden gerçekleşiyorsa, aynı bozucu etkiyi yaratır.”*

Beğeni, *“hoşlanmak/beğenmek için çekicilik ya da duygulanmanın karışımına gereksindiğinde, hatta bunu coşkusunun ölçütü durumuna getirdiğinde, barbarcadır.”* Bununla birlikte çekicilik, *“estetik genel beğenmeye bir katkı anlamında salt güzelliğin bir ögesi olarak değerlendirilmez.”*

Kant’a göre, bunlar, bir başlarına güzellik olmalarına karşın, *“biçim için hoşlanmanın malzemesi/maddesi olarak gösterilirler.”* Bütün bunlardan dolayı, *“çekicilik ve duygulanmanın üzerinde hiçbir etki yapmayan, salt biçimin amaçsallığını belirleyim nedeni olarak algılayan bir beğeni yargısı, katıksız bir beğeni yargısıdır.”*

Kant’ın bu önermesi uyarınca, beğeni yargısı katıksızdır ve araçsallaştırılamaz. Beğeni yargısına yönelik her türlü dış etki ya da yönlendirme, bu yargının tözsel niteliği olan arılığı bozar. Beğeni yargısının bir dolayım üzerinden gerçekleşmesi anlamında araçsallaştırma da aynı bozucu etkiyi yapar.

Bu önermede öne çıkan *“çekicilik ve duygulanma”* gibi etmenler, sadece biçimin amaçsallığının belirlenmesinin nedeni olarak işlev gördükleri zaman, beğeni yargısı katıksızlığını ya da arılığını koruyabilir. Sonuç olarak şu söylenebilir: Her türlü estetikleştirme ediminin arı olabilmesi için, öznel niteliği korunmalı ve araçsallaştırma olmamalıdır.

14. Beğeni Yargısı, Yetkinlik Kavramından Tümüyle Bağımsızdır

Kant, bu bölümden önce daha önce anlattıklarını örneklerle açıklar. Düşününürün *“Örneklerle Açıklamalar”* adını verdiği

bölüm, yazın-kuramsal bakımdan verimlileştirmeye pek elverişli olmadığından buraya alınmamıştır.

Kant'ın değerlendirmesi uyarınca, “nesnel amaçsallık”, ancak “çeşitliliğin” belirli bir amaca yönelik ilişkisi dolayısıyla, bir başka anlatımla, bir kavram üzerinden bilinebilir. Buradan da “güzel”e ilişkin şu çıkarım yapılabilir:

“Güzel, salt biçimsel amaçsallık”, diyesi, “amacı olmayan amaçsallık temel alınarak yargılanabilir/değerlendirilebilir.” Öte yandan “güzel, ‘iyi’nin tasavvurundan tümüyle bağımsızdır”; çünkü “iyi, nesnel bir amaçsallık gerektirir”; nesnel amaçsallık ise, “nesnenin ilişkisinin belirli bir amaca yönelik olmasıdır.”

Estetik nesnenin çekiciliğini oluşturan temel nitelik ya da özellik, “güzel olma” ya da “güzeli içirme” durumudur. Güzele yönelik ilgi ve algılama amaçsızdır; en fazla “biçimsel bakımdan amaçlıdır.” Biçim ise nesnenin dış yüzüyle ilgilidir. Güzel, güzel olduğu için hoşlanılır ya da beğenilir. Güzelden yarar beklenmez. “İyi” ise, nesnel bir amaçsallık gerektirir; nesnenin ilişkisinden türetilen söz konusu amaçsallık, yararı da içerebilir.

Nesnel amaçsallık, “nesnenin dış amaçsallığı anlamında “yetkinlik” ya da “mükemmellik”; nesnenin iç amaçsallığı anlamında ise “yararlılıktır.”

Kant'ın anlatımı uyarınca, beğenildiği için güzel olarak nitelenen bir nesneye ilişkin beğenme, “o nesnenin yararlılığı/işeyararlığına dayanmaz. Buradaki beğenme, güzele ilişkin yargının özsel koşulu olan dolaysız bir beğenmedir.”

Bu bağlamda önemli bir boyut olarak ortaya çıkan “nesnel amaçsallığı yargılamak”, bir amacın kavramını, “nesnenin iç olabirirliğinin nedenini içeren bir iç amacın kavramını gerektirir.”

Bütün bu açıklamaların ışığında şu saptama yapılabilir: Beğeni yargısı, estetik bir yargıdır: Bir başka anlatımla, beğeni yargısı “öznel nedenlere dayanan, belirlenim nedeni kavram, buna bağlı olarak da belirli bir amaç olamayan” bir yargıdır.

Dolayısıyla, “biçimsel öznel bir amaçsallık” anlamında “güzellik, hiçbir zaman nesnenin mükemmelliği” olamaz. Nesne, “verili-biçimsel”, aynı zamanda da “nesnel bir amaçsallık” niteliği taşır.

Güzel ile iyi arasındaki fark, mantıksal biçime göre ayırt edilir. Güzel, belirsiz bir mükemmellik, iyi ise açık bir mükemmellik olarak görülür.

Kant, “beğeni yargısı mükemmel olamaz” demekle, sanatsal ürünlere ilişkin her türlü değerlendirmenin yetkinlik savı öne sürmeyeceğini vurgulamış olmaktadır. Bu saptama, sanat eleştirisi kapsamında yazın eleştirisi için de geçerlidir. Düşünür, estetik yargı bağlamında bütün sanat yapıtlarının, dolayısıyla yazın yapıtlarının da ayırıcı özelliği olan “tekillik”, daha açık bir anlatımla, “kendinden başkasına benzemezlik” ilkesini vurgular. Kant’ın açıklamaları uyarınca, estetik yargı kendi türü içerisinde “tekil”dir ve nesneye ilişkin bilgi vermez.

Estetik yargı, tasavvuru özneye bağlantılandırır; ancak, nesnenin yapısal özelliğini açıklamaz. Bu yargı, “*belirlenim nedeni kavram olmadığı, gönül/ruh güçlerinin oyunundaki uyuşum duygusu olduğu için*” estetik yargıdır.

Kavramların yeterliliği, kavrayıştır; estetik yargı anlamında beğeni yargıları da nesnenin belirlenimini özneye, öznenin nesneye yönelik tasavvurlarıyla ilişkilendirdiklerinden dolayı kavrayış yeterliliği kapsamına girer.

Bu çerçevede Kant’a göre, önemli olan söz konusu yargının, “bir genel kurala göre olası” ya da olabilir olmasıdır.

Yazınsal yapıtların temel niteliği “kurgu” ya da “kurgusalıktır.” Dolayısıyla, yazınsal ürünler ya da yapıtlar, öz-yapılarını oluşturan “kurgusalılık” gereği, “olabilir”, “olasılığı” anlatırlar.

15. Güzel Diye Nitelendirilen Beğeni Yargısı Saf Değildir

Kant bu önerme kapsamında güzelliğin iki türü olduğunu belirtir: 1. “Özgür/serbest güzellik”; 2. “Bağlı güzellik.” Özgür güzellik, “*nesnenin ne olması gerektiği konusunda hiçbir kavram gerektirmez.*” Bağlı güzellik ise, “*böyle bir kavram ve nesnenin o kavrama göre mükemmelliğini gerektirir.*” Özgür güzellik, “*bu ya da şu nesnenin kendi başına var olan güzelliğidir.*” Buna karşın bağlı güzellik, “*bir kavrama bağlanan, (koşullu güzellik) özel bir amaçın kavramı altında bulunan nesnelere yüklenen güzelliktir.*”

Kant'ın güzelliğin türlerine ilişkin bu ayrımı, yazın-kuramsal bakımdan şöyle değerlendirilebilir. Yazınsal yapıtlar, özleri gereği, yaratıcılarının ve alımlayıcılarının mutlak özgürlük içinde olmak zorunda olması nedeniyle, Kant tarafından "özgür güzellik" olarak ulamlanan güzellik türü içinde değerlendirilebilirler. "Özgür güzellik" ilkesi gereği, bir yazınsal yapının ne üretimi, ne de değerlendirimi/yargılanımı herhangi bir kavrama bağlanabilir.

Kant'tan Derrida'ya: Edebiyata Görev Yüklenmeli midir?

Kant'tan Derrida'ya değin uzanan düşünsel gelenek çizgisini belirginleştirmek amacıyla, yazınsal özgürlük kavramına ilişkin olarak Derrida'nın daha önce gönderme yaptığım "Edebiyat Denilen Tuhaf Kurum" adlı söyleşisinde dile getirdiği görüşleri bu bağlamda irdelenebilir: Derrida'ya göre, yazın yazarın *"istediği her şeyi, söyleyebileceği her şeyi söylemesine"* izin verir. Burada tek koşul vardır; o da yazarın, ister politik, ister dinsel olsun, hiçbir sansüre tabi tutulmamasıdır.

Bu ünlü düşünür, Humeyni'nin Salman Rüşdi'ye ölüm fermanı çıkarmasını protesto etmek için yazılan bir metni sadece *"edebiyat, eleştirel bir işleve sahiptir"* tümcesinin bulunması nedeniyle imzaladığını belirtir. Derrida, *"edebiyat eleştirel bir işleve sahiptir"* önermesinin doğru olup olmadığından emin olmadığını dile getirir. Derrida'ya göre, böyle bir anlatım *"edebiyata tek bir görev yüklediği için her şeyden önce edebiyatı sınırlandırır."* Böyle bir görev yükleme, *"edebiyatı kalıcı olarak bir erek uğruna sabitleştirme demektir; ona bir anlam, bir program ve düzenleyici bir ülkü/ideal atfetmektir."* Buna karşın, yazın *"başka işlevler görmeli, hatta hiçbir işlev görmemeli; kendi dışında hiçbir yararlılık ilkesine sahip olmamalıdır."*

Derrida, *"her şeyi söyleyebilme özgürlüğünün önemli bir politik silah, ancak hemen yeniden bir kurgu olarak yansızlaştırılabilen bir silah"* olduğunu vurgular. Anılan düşünüre göre, *"bu devrimci güç, çok tutucu da olabilir. Yazar, bu yüzden tümüyle sorumsuz da sayılabilir."* Bunun yanı sıra, edebiyatçı ya da yazar,

Derrida'nın anlatımı uyarınca, *“bazen özellikle de kendisine belirli sorumluluklar yükleyen ideolojik güçlere karşı sorumsuzluğu da kullanmalıdır.”* Yazarın kendisini ideolojik amaçlar için araçsallaştırmaması, Derrida'nın söyleşiyle, *“sorumsuzluk yükümlülüğü, belki de en üst sorumluluk biçimidir.”*

Kant, beğeni yargısının arılığına ilişkin açıklamalarını şöyle sürdürür: Örneğin, *“çiçekler, özgür doğa güzellikleridir. Bir çiçeğin nasıl bir şey olduğunu ancak, botanikçi bilir. Bir botanikçi bile, eğer bitkinin döllenme organını tanır ve buna ilişkin olarak beğeni yoluyla yargıda bulunursa, bu doğa amacını gözetmemiş olur.”* Dolayısıyla, *“çeşitli olanın bütünleştirilmesi ile ilişkilendirilmeyen hiçbir mükemmellik, hiçbir amaçsallık bu yargının temeline konulmaz.”*

Ayrıca, *“salt biçime göre özgür güzelliğin değerlendirilmesinde beğeni yargısı arıdır. Çeşitli olanın verili nesneye hizmet ettiği herhangi bir amacın kavramı yoktur. Bu beğeni yargısının ne tasavvur etmesi gerektiği koşullandığı zaman imgelem gücü sınırlandırılmış olur.”*

Kant'ın öğretisini belirginleştirmek amacıyla bir kez daha vurgulamak yararlı olabilir: Beğeni yargısı belirli bir kavrama dayanmaz, dayanmaması da gerekir; çünkü kavram, beğeni ya da estetik yargı bağlamında imgelem gücünü daraltır.

Ayrıca, çeşitli olan çok; verili olan tektir. Dolayısıyla, sanatsal biçimlendirme sürecinde çok tekleştirilmiş olur. Hem tasavvur, hem de beğeni yargısı bakımından, herhangi bir kavram ya da kavramlaştırma sürekli tartışmalı olacaktır. Düz mantıkla: çok tekle kavranamaz. Çok'u çok haliyle bırakmak gerekir. Hem çok'u tekleştirmek, hem de ona bir kavram yüklemek, tasavvuru iki kez indirmek olur. Eğer beğeni yargısının ne tasavvur etmesi gerektiği kavramlaştırılırsa, diyesi, koşullanırsa, öznenin güzele ilişkin imgelem gücü birkaç kez daraltılmış olur.

Yukarıdaki saptama, mutlak özgürlük olarak kabul edilen “yazınsal özgürlük” kavramının hem gerekçelendirilmesi bakımından, hem de uygulanması açısından belirleyici önemdedir. Kant'ın “özgür güzellik salt biçime göre değerlendirildiğinde, beğeni yargısı

arıdır ya da katıksızdır” saptamasında belirleyici kavram, biçimdir. Biçim aynı zamanda bir içeriği estetikleştirmenin temeli ve aracıdır. Yazınsal estetik açısından biçim, biçem oluşturma’nın da temel belirleyeni ya da bu sürecin hem taşıyıcısı, hem de sonucudur.

Bu bağlamda, Franco Moretti’nin “Mucizevî Göstergeler”²⁸ adlı yapıtının hemen girişinde Hobbes’a dayanarak aktardığı gibi, “*biçim, güçtür.*” Bu belirlemeye göre, bir yazınsal yapıtın güçlü yanı biçimi ya da biçemidir.

Bir yazıncının biçemselleştirme ya da anlatılaştırma beğenisini, yönelimini ve işlemini gerçekleştirmesine hizmet eden retorik figürler ya da biçem araçlarının özgün kullanımı ile ortaya çıkan olgu, “yazınsallıktır.” Edebiyatın özü olan yazınsallığı oluşturan niteliklerin toplamı, yazıncının beğenisinin ürünüdür.

Yazınsallaştırma edimi mutlak özgürlük gerektirir; özü gereği dış baskılar ya da koşullarca belirlenemez. Dolayısıyla, yazınsallaştırmanın temel belirleyeni olan beğeni ve onun tasavvuru koşullandırılmaz; çünkü beğenin koşullandırılması, imgelem gücünün sınırlandırılması demektir.

Kant açıklamalarını şöyle gerekçelendirir: “*Salt bir insanın (bu kapsamda bir erkeğin, bir kadın ya da çocuğun) güzelliği, bir atın, bir binanın güzelliği amaca ilişkin bir kavramı, yetkinlik kavramını gerektirir.*” Bu yetkinlik kavramı, “*şeyin/nesnenin nasıl olması gerektiğini belirler.*” Bu tür bir güzellik, “*salt bağlı güzelliktir.*” Aynı şekilde “*hoş olanın, salt biçim ile ilgili güzellik ile bağlantısı, beğeni yargısının arılığını engeller.*” İyinin ya da iyi olanın güzellik ile bağlantısı da “*aynı sonuca yol açar.*”

Kant’a göre, “*bir nesnenin kendi olabilirliğini belirleyen amacına yönelik ilişkisi açısından o nesnedeki çeşitli olana ilişkin beğenme, temellendirilmiş*” beğenmedir. Bu güzelliğe ilişkin beğenme, “*kavram koşul koşmayan, nesneyi var eden tasavvur ile dolaysız bağlantılı olan bir beğenmedir. Amaca bağımlılaştırılan ve dolayısıyla da sınırlandırılan bir beğeni yargısı, artık “özgür ve katıksız bir beğeni yargısı değildir.”*

Bunun yanı sıra, estetik beğenmenin entelektüel beğenmeyle bağlantısıyla sabitleştirilen beğeniye, amaçsal olarak belirlenen

bazı nesneler açısından kurallar konulabilir; ancak bu kurallar bile beğeni kuralları değil, beğenin akılla, bir başka anlatımla, güzelin iyi ile birleştirilmesinin kurallarıdır. Böylece güzel, iyi için kullanılabilirleştirildiği için, ereğin aracına dönüşür.

Kant'ın betimlemesi uyarınca, bu olayda *“ne güzellik aracılığıyla mükemmellik, ne de mükemmellik aracılığıyla güzellik bu süreçte kazançlı çıkar; çünkü tasavvurun nesne ile bir kavram üzerinden karşılaştırılması, onu öznedeki duyumsama ile bir arada tutmak önlenemez.”* Böylece de *“eğer iki ruh durumu uyumlulaşırsa, tasavvur gücünün tümel yeterliliği kazançlı çıkar.”*

Bu açıklamaların ışığında beğeni yargısının arılığı konusunda şu saptama yapılabilir: Bir beğeni yargısı, *“belirli bir iç amacı olan nesne açısından tek bir koşul altında arı olabilir: Ya yargılayanın bu amaca ilişkin hiçbir kavramı olmamalıdır ya da yargılayan yargısını bu amaçtan soyutlamalıdır.”* Ancak bu durumda da yargılayanın, nesneyi *“özgür bir güzellik”* olarak yargılamak suretiyle, *“doğru bir beğeni yargısında bulunup bulunmadığı sorusu sorulur.”* Böyle bir soruyu ise *“nesnedeki güzelliği, bağlı yapısal özellik olarak gören biri olumsuz yanıtlar.”*

Birinci bakış açısı *“duyulara”*; ikinci bakış açısı *“düşünceye”* vurgu yapar. Bu ayırım yoluyla, birinin *“özgür güzelliği”*, öbürünün *“bağlı ya da bağımlı güzelliği”* önemsedığı söylenerek, güzelliği yargılayan *“beğeni yargıçıları arasındaki ikilem aşılabılır.”*

Duyulara dayanan ve *“özgür güzelliği”* öne çıkaran yargı, arı ya da katıksız bir beğeni yargısıdır; Düşünceye ya da kavrama dayanan ve *“bağlı güzellik”* kavramını öne çıkaran yargı *“uygulanmalı beğeni yargısıdır.”*

Kant'ın *“özgür güzellik”* olarak kavramlaştırdığı güzellik belirlemesi, öncelikle yazınsal yapıtlarla ilişkilendirilebilir. Duyumsama, tasavvur ya da tasarım ve imgelem gücü bağlamında anlamlaştırılan *“özgür güzellik”*, yukarıda açıklamaya çalıştığım *“yazınsal özgürlük”* kavramı için de bir çerçeve oluşturmaktadır. Hiçbir yargıya ya da beğeniye bağlanamayan *“özgür güzellik”*, aynı zamanda yazın eleştirisi açısından da verimlileştirilebilir.

Bu kavram gereği, örneğin, yazın eleştirmenleri, eleştiri konusu yaptıkları yazınsal yapıtı, sadece öz beğenileri temelinde değerlendirilebilirler. Dolayısıyla da, Kant'ın nitelemesiyle, kendilerini "beğeni yargıcı" yerine koyarak, "eleştirdikleri" yazınsal yapıta ilişkin "salt" ve "genel-geçer" yargıda bulunmaktan sakınmak zorundadırlar.

Kant estetiğinin yazın-kuramı açısından verimlileştirilebilecek en önemli bulgularından biri, "özgür güzellik" ve "beğeni yargıcı" kavramlarıdır. Bu iki kavram, birincisi, yazınsal üretim sürecinin öz-yapısı gereği tümüyle öznel edim olduğunu; ikincisi, eleştiri de dâhil, yazınsal yapıtlara ilişkin her türlü değerlendirmenin doğası gereği tümüyle öznel bir yargılama olduğunu ortaya koymaktadır.

16. Güzellik Ülküsü

veya Hiçbir Beğeni Kuralı, Güzeli Kavramlaştıramaz

Kant'ın yaklaşımına göre, "neyin güzel olduğu" kurallara göre belirlenemez. "Güzeli kavramlaştıran hiçbir nesnel beğeni kuralı" yoktur; çünkü "bu kaynaktan çıkarımlanan her türlü yargı estetik-tir." Bir başka anlatımla: Estetik yargıyı belirleyen temel neden, nesnenin kavramı değil, öznenin duygusudur. Güzelin "genel ölçütünü, kavram yoluyla belirleyen bir beğeni ilkesi aramak, boş bir uğraştır." Ayrıca, böyle bir arayış "kendi içinde çelişkilidir." Kant'ın belirlemesi uyarınca, "duyumsayışın (beğenme ya da beğenmemenin) genel dolaysızlığı, kavram olmaksızın gerçekleşir ve bu bütün zamanlar ve halklar için de geçerlidir."

Kant estetiğinin temel önermelerinden biri "güzel, kurallara göre belirlenemez" tümcesiyle özetlenebilir. Güzel, kurallaştırılmaz ise, o zaman güzele ilişkin nesnel ve zorunluluk içeren genel-geçer bir beğeni yargısı yoktur demektir. Kant'ın estetik tasarımın/kavramının temelini belirleyen bu önerme, yazın kuramına, özellikle de yazın kuramının alanlarından biri olan yazın eleştirisine uyarlanmaya son derece elverişli görünmektedir. "Neyin güzel olduğu kurallara göre belirlenemez" ve "güzeli kurallara göre belirleyen hiçbir nesnel beğeni yargısı yoktur" sav-sözü, yazın eleştirisinin çerçevesini kesin olarak belirlemektedir.

Bu belirlemeye göre, bir yazın eleştirmeni, bir yazınsal yapıt üzerine, örneğin, bir roman üzerine kesin ve herkesi bağlamayı savlayan bir yargıda bulunamaz. Yazın eleştirmeninin estetik yargısı, olsa olsa “özel genellik” düzeyinde geçerli olabilir.

Kant’ın yukarıdaki sav-sözünü tümleyen bir başka belirlemesi “estetik yargıyı belirleyen temel etmen öznenin duygusudur” belirlemesidir. Eğer öznenin duygusu ya da duyumsaması, estetik yargıyı belirleyen başlıca etmen ise, o zaman, hem yazınsal ürünlerin üretimi, hem de okunması ve yorumlanması, özel duyumsamanın dışı-vurumundan başka bir şey değildir.

Yukarıda aktardığım Robert Musil’in “öznelliğini özgürce devindirmek isteyen insan yazar olabilir” sözü de, yazınsal yapıtların yaratımının mutlak özgürlük ve öznellik gerektirdiğini vurgulamaktadır.

Bu sav-sözü tümleyen “duyumsayışın genel dolaysızlığı”, “kavram gerektirmemesi” ve “bütün zamanlar ve halklar için geçerli olması” gibi yönler, Kant estetiğini hem kalıcılaştırmakta, hem de evrenselleştirmektedir. Öte yandan estetik beğenin çağlara ve halklara göre farklılaştığı da bir gerçektir. Kant’ın estetik anlayışında bu konuda belirgin bir önerme ya da sav bulunmamakla birlikte, söz konusu farklılaşmanın temel belirleyenleri arasında doğal koşullar ve estetik eğitim yoluyla sağlanan estetik birikim sayılabilir.

Estetik, dolayısıyla da yazın kuramına ilişkin güncel yayınlarda düşünürün dizgeleştirdiği estetik kuramına sürekli olarak gönderme yapılmasının başlıca nedenleri, Kantçı estetik öğretisinin genel anlamda insanı temel alması ve erek edinmesinde aranmalıdır.

Kant açısından “beğenin bazı ürünleri örnek oluşturunca”, bir başka deyişle, bir başına örnekseldir. Beğeni, “başkasına öykünülerek edinilemez”; çünkü “beğeni kendine özgü bir yeterlik olmak zorundadır.” Bir başka örneğe öykünen kişi, “eğer o örneği başarıyla yeniden ürettirse, ustalığını ya da becerisini gösterir”; ancak, “bu örneği bir başına yargılayabilen kişi ise beğenisini” ortaya koyar.

Düşünür, burada verdiği dipnotta “konuşan sanatlar açısından beğeni örneği”nden söz eder. Kant’ın “konuşan sanat” kavramı, güncel deyişle “anlatı sanatı” olarak okunabilir.

Kant'a göre, "konuşan sanatlar", beğeniyi "ölü bir dilde" ya da "aydınlara özgü bir dilde" yazıya dökmek zorundadırlar. Ölü bir dilde yazılan beğeni, birincisi, yaşayan dilin kaçınılmaz olarak uğradığı değişime uğramamak için, "*soylu anlatımları sıradanlara, alışılmışları eskimişlere dönüştürür; yeni yaratılmış olanları kısa süreli bir dolaşıma sokar*"; ikincisi, "*modanın istençsel değişimine tabi olmayan, kendi değişme kurallarını koruyan bir gramere sahip olmak için*" uğraşır.

Kant'ın "ölü dil" ve "aydınlara özgü dil" kavramlarını güncel anlatımlara uyarlamak ve anlamlandırmak zor görünmektedir; ancak, düşünürün söz konusu kavramlara ilişkin açıklamaları temel alınarak, burada anlatmak istenilen şeyin "standart dil" ya da "ölçünlü dil" olduğu söylenebilir.

Sıra-dışılığı nedeniyle, diğer dil kullanım biçimlerinden ya da türlerinden ayrılan "yazınsal dil", ölçünlü dil üzerinde boyutlandırıcı ve ölçünleştirici bir etki yapar. Kant'ın dile ilişkin açıklamaları, belki bu bağlamda düşünülebilir.

Kant, dipnottan önceki açıklamalarından şu çıkarımları yapar: Beğenin ilk imgesi, en üst örneği, "salt ide"dir. Bu salt ideyi herkes kendi içinde oluşturmak zorundadır. Bunun anlamı şudur: Kişi, her şeyi, beğenin nesnesini, beğeni yoluyla değerlendirmenin örneğini, her insanın beğenisini yargılayabilmek/değerlendirebilmek zorundadır. Söz konusu değerlendirme, son çözümlemede öznel bir yargıda bulunmadır.

Burada "ide", özünde bir akıl kavramıdır; ideal/ülkü ise, "*bir ideye uygun öz olarak tekil bir şeyin tasavvurudur*." Bu nedenle, "*beğenin ilk imgesi*" bir ölçüte ilişkin aklın belirsiz idesidir; kavramlarla değil, "*tekil betimlemelerle tasavvur edilebilir*." Beğenin ilk imgesi, "*güzellik ülkesi*" olarak adlandırılabilir. İnsan, bu ülkeye sahip olmasa da, "*bunu kendi içinde oluşturabilir*."

İnsanın türsel öz-yapısı nedeniyle, beğenin ilk imgesi olan güzel-lik ülkesünü kendi içinde oluşturabilmesi, başkaları tarafından yaratılmış olan tekil sanat yapıtlarının içerdiği güzelliği duyumsayabileceğini gösterir.

Güzellik ülküsü, kavramlara değil, betimlemeye dayandığı için “salt imgelem gücünün ülküsü olmak zorundadır.” Kant, bu çerçevede “hayal” ya da “imgelem gücü” için de bir tanım getirir: “İmgelem gücü, betimleme yeterliliğidir.”

Kant’ın bu tanım denemesi uyarınca, imgelem gücü ile yazınsallaştırma ya da betimleme yeterliliği arasında orantısal bir karşılıklı belirlenim ilişkisi bulunmaktadır: İmgelem gücü ne denli gelişkinse, betimleme yeteneği o denli yüksektir.

Kant’ın açıklamalarına göre, “kendisi için bir ülkü aranan güzellik, belirsiz bir güzellik değil, nesnel amaçsallığa ilişkin bir kavram yoluyla belirlenmiş bir güzellik olmak” durumundadır. Buna bağlı olarak da bu güzellik, “katıksız bir beğeni yargısının hiçbir nesnesine değil, kısmen entelektüel beğeni yargısı sınıfına ait olmak zorundadır.”

İnsan, diye düşünür Kant, “kendi varlığının amacını içinde taşıyan, amacını akıl yoluyla belirleyen ya da dış algılardan alan” bir varlıktır. Bu niteliğiyle insan, özsel ve genel amaçları bir arada tutar ve bunların uyuşumunu estetik açıdan yargılayabilir. Böyle bir insan, güzellik ülküsünün insanıdır. Böyle bir insan, mükemmellik ülküsünün insanıdır; ancak böyle bir insan, kavrayışı simgeleyen insanlığı kişiliğinde örneklendirebilir.

Kant bu kapsamda ideleri ikiye ayırır: 1. “Estetik ve normal ide”; 2. “Akıl idesi.” Estetik olağan ide, “imgelem gücünün tekil bakışıdır.” Bu tekil bakış, insanın kendi yargılamasının ya da değerlendirmesinin ölçütünü tasarlar. Buna karşın, “akıl idesi, insanlığın duyusal olarak tasavvur edilemeyen amaçlarını yargılamının ilkesi yapar.”

Kant bu açıklamalardan şöyle bir güzel ya da güzellik tanımlaması çıkarımlar: “Güzellik, bir amaç tasavvuru olmaksızın algılanabildiği ölçüde nesnedeki amaçsallığın biçimidir.”

Bu güzellik tanımı da bir kez daha güzelin belli bir amaç tasavvuru olmaksızın, nesnede verili olarak bulunan amaçsallığın biçiminin duyumsanmasıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla, güzellik tasavvuru, amaçsızlık, daha açık söyleşiyle, nesnel amaçsallığın biçimi kapsamında anlam kazanır.

Nietzsche'ye Göre Güzel ve Güzellik veya Güzel, Yararlıdan Daha Değerlidir

Nietzsche “İnsansal Olan, Fazlasıyla İnsansal Olan”²⁹ adlı yapıtının ilk ana bölümü olan “İlk ve Son Şeylere Dair” ara-başlığı altında yer alan “Görünürde Olmayan Hakikatlerin Değerlemesi”nde her “yüksek kültürün belirtisinin, sıkı yöntemlerle bulunan küçük, görünürde olmayan hakikatlerin, mutluluk verici ve göz kamaştırıcı yanılgılardan daha değerli tutulması” olduğunu belirtir.

Bu çalışmanın konusunu ve kapsamını zorlamamak için, yukarıdaki belirlemede Nietzsche'nin kullandığı “yüksek kültür” kavramının, kültür-bilimsel açıdan ve hümanist öğretiler açısından son derece sorunlu, hatta tehlikeli olduğunu belirtmekle yetiniyorum.

Çok açık bir duyumsatmalı tavrıyla Kant'ın güzel ve güzellik kavramlarına yaklaştığı anlaşılan Nietzsche'ye göre, “güzele ve yüceye ilişkin ölçütleriyle biçimleri kutsayanlar”, bir başka anlatımla, Kant ve benzerleri “görünmeyen küçük hakikatleri ve bilimsel ruhu” değerlendiremezler.

Nietzsche aynı yapıtın sonlarına doğru “Karışık Görüşler ve Sözler” adlı bölümde “yaşamda güzeli yararlıya yeğleyen kimse, sonunda şekeri ekmeğe yeğleyen çocuk gibi midelerini bozacaktır ve yaşama oldukça bıkkın bakacaktır” belirlemesini yapar. Düşünür bu saptamasıyla, daha önce ad vermeksizin, güzele yönelik ölçütleri nedeniyle “biçim kutsayıcısı” olarak nitelendirdiği Kant'ın tutumuna yaklaşır. Burada sadece bir saptamayla yetinmek istiyorum: Çelişkililik ya da dizgesizlik, Nietzsche felsefesinin özelliklerinden biridir.

“Seksenli Yılların Mirasından”nın hemen başında “göz, dokunma ve kulak dünyasının”, bir başka anlatımla duyular dünyasının “yanlışığını”, bu dünyanın “anlaşırlılığının, edimselliğinin ve güzelliğinin sona ermeye başladığını” savlayan Nietzsche'ye göre, “amacın düzeni bir yanılsamadır.” Dolayısıyla, amaç ya da amaçlılıkta bir düzen gören Kant, büyük bir yanılgıya düşmüştür.

Nietzsche algılamının yüzeyselleşmesiyle dünyayı kavrama eğilimi arasındaki dengesizliğe dikkat çeker. Düşünürün savı uyarınca, *“dünyaya ilişkin değerlendirme ne denli yüzeyselleşir, ne denli kabalaşır- sa, dünya o denli daha değerli, daha belirgin, daha güzel ve daha anlamlı görünmektedir.”* Buna karşın dünyaya ilişkin bakış ya da görüş *“derinleştikçe”, “değerlemeltakdir etme yitip gitmekte, anlamsızlık yaklaşmaktadır.”* Hakikatten çok, *“oluşturucu, yalınlaştırıcı, biçimlendirici ve kurgulayıcı gücü”* önemseydiğimizizi duyumsatan Nietzsche, *“bakışın donukluğunda, istencin yalınlığında, güzel olan, ‘değerli olan’ ortaya çıkmaktadır”* saptamasını yapar.

Nietzsche’nin yaklaşımı uyarınca, *“hakikat duyusu/duyarlılığı”* bir başka biçimde, örneğin, *“erk-istenci anlamında insanın soy-süredürüm aracı”* olarak meşrulaşmalıdır. Bu kapsamda *“güzele yönelik sevgi de aynı şekilde biçimleyen istençtir.”* Ayrıca, her iki duyu ya da duyarlık da yan yanadır; bir yanda *“gerçeğe yönelik duyu/duyarlık, şeyleri keyfimizce biçimlendirmek için, erki ele geçirmenin aracıdır.”* Öte yanda *“biçimlendirme ve biçimini değiştirmeye yönelik hoşlanma, ilk hoşlanmadır. Sadece bir dünyayı, ‘yaptığımız’ dünyayı kavrayabiliriz.”*

Aynı yapının *“trajik sanatçı”* ile ilgi bölümünde *“yaşama nihilist bir açıdan yaklaşan çöküş dönemi sanatçılarının biçimin güzelliğine sığındıklarını”* öne süren düşünür, *“güzele yönelik sevginin, güzel bir şey görme, güzeli yaratma yeterliliğinden başka bir şey, konuya ilişkin yetersizliğin anlatımı olduğunu”* savlar.

Nietzsche, *“güzelin ve çirkinin biyolojik değeri”* kapsamında şu görüşleri geliştirir: Estetik açıdan bize ters gelen şey, uzun deneyim sonucu *“zararlı, tehlikeli, güvenilmez”* olarak ulamlanan şeylerdir. Örneğin, tiksintide ortaya çıkan *“estetik içgüdü bir ‘yargı’ içerir.”*

Bu kapsamda *“güzel, yararlıının, hayırlının, yaşamı yükselten şeyin biyolojik değerlerinin genel ulamı içerisinde”* değerlendirilir. Yararlı şeyleri ve çekicilikleri anımsatan şeyler, *“bize güzellik duyusu, erkin çoğaltılması duyusunu verirler.”*

Bu yüzden *“güzel ve çirkin”,* insanın *“korunum değerleri açısından koşullu”* şeyler olarak bilinir. Bu ulamın dışında güzel ya

da çirkin olamaz. “İyi ya da hakiki olan ne kadar var-olursa güzel de o denli var-olur.” Güzelin değer duygusu, “*istisnai insanı/üstün insanı, “sürü insanından”* ayıran bir türsel özelliktir.

Kant’ın öne çıkardığı “*güzellik ve çirkinlik yargıları*”, Nietzsche’ye göre, “*miyop*” yargılardır. Kavrayış her zaman bu yargılara karşıdır. İçselleştirilmiş olan “*güzelliği olumlamalar, karşılıklı olarak birbirini özendirir ve kıskırtır.*” Eğer estetik güdü etkinse, “*tekil güzel etrafında bir dizi başka yetkinlikler*” belirginleşir. Nietzsche buradan şu çıkarımı yapar: “*Güzellik yargısı, kısa görüşlüdür/miyoptur*”; çünkü bu yargı sadece “*bir sonraki sonucu görür.*”

Nietzsche’nin güzele/çirkine ve güzelliğe/çirkinliğe ilişkin değerlendirmeleri, yazın-kuramsal açıdan üzerinde durulması gereken yargılar olmakla birlikte, bu değerlendirmelerin Kant’ta olduğu gibi, felsefi anlamda belli bir dizgelilik ve tutarlılık içerdiği söylenemez. Söz konusu değerlendirmeler, yukarıda da görüleceği üzere, özlü sözler ya da aforizmalar niteliğindedir.

Beğeni Yargısının Dördüncü Ögesi: Beğenmenin Tarzına Göre Nesneye İlişkin Beğenme

17. Bir Beğeni Yargısının Tarzı Nedir?

Kant, beğeni yargısının tarzı hakkında şu açıklamaları yapar: Bilgi olarak her tasavvur, “bir haz ile bağlantılıdır”; ancak, tasavvurun haz ile bağlantısı, sadece olasılık ya da olabilirlik ilkesiyle sınırlıdır. “Hoş” diye adlandırılan şey, insanda “*gerçekten haz uyandırır.*”

Öte yandan “güzel”, Kant’ın anlatımıyla, “hoşlanmayla bir gereklilik ilişkisi içindedir.” Bu gereklilik, özel bir tür gerekliliktir; herkesin hoş diye nitelendirilen şeyden hoşlandığının önsel olarak bilinebildiği kuramsal açıdan nesnel bir gereklilik değildir. Sözü edilen gereklilik, katıksız “akıl istencinin kavramı”na belirlenen edimsel bir gereklilik de değildir.

Bu beğenme, nesnel bir yasanın gerekir sonucudur ve insanın belli biçimde/tarzda eylemesi gerektiği anlamına gelir. *Bu gerekir-*

lik, “bir estetik yargıda düşünülen, salt örneksel olarak adlandırılan” bir gerekliliktir. Başka bir anlatımla, bu “herkesin bir yargıyı olumlaması” anlamında bir gerekliliktir. Bir estetik yargı, nesnel ve bilgisel yargı olmadığından, bu gereklilik kavramlardan türetilmez. Bu gereklilik, zorunlu bir gerekliliktir. Aynı şekilde, bu gereklilik, “deneyimin genelliğinden de çıkarımlanamaz”; çünkü “deneyim bir başına yeterli verileri sağlayamaz.”

18. Beğeni Yargısına Yüklenen Öznel Gereklilik Sınırlıdır

Beğeni yargısına yüklenen öznel gereklilik, sınırlı ya da koşulludur; genel-geçer duruma getirilemez. Herhangi bir şeye güzel diyen biri, “herkesin o şeye güzel demesini bekler.” Ancak, estetik yargıdaki buyrum ya da “gereklilik, bir değerlendirme için gerekli olan bütün verilere göre yapılırsa bile” görece ve sınırlıdır. Genellikle bir beğeni yargısında bulunurken, “herkesin olumlaması için uğraşılır”; çünkü herkesin “ortak yönünü” oluşturan bir nedenin olduğu varsayılır. Beğeni yargısına duyulan genel ilgi söz konusu “ortak temelde” toparlanıp bir kural durumuna getirilebilse, beğeni yargısının olumlanması, bir başka anlatımla, başkalarınca da paylaşılması beklenebilir.

Bütün bunlar bir beğeni yargısının genel anlamda olumlanması için yeterli gerekçeyi ya da nedeni tümüyle açığa çıkarmaya yetmemektedir. Bu yüzden Kant, beğeni yargısına ilişkin değerlendirmenin hangi koşullarda görece bir genellik kazanabileceğini tartışmayı sürdürür.

19. Beğeni Yargısında Öne Sürülen Gerekliliğin Koşulu, Bir Ortak Duyunun İdesidir

Beğeni yargısının benzeşmesi ya da benzeşmemesi, yazın eleştirisi açısından belirleyici bir öneme sahip bir sorunsaldır.

Güzel duygusuna ilişkin “birlik” hakkında Kant’ın görüşleri şöyle özetlenebilir: Beğeni yargılarının, bilgi yargıları gibi, “belirli, nesnel bir ilkesi” yoktur; bu nedenle, hiç kimse “beğeni yargısının

koşulsuz gerekirliğini” ileri süremez. Öte yandan, duyusal beğeni de olduğu gibi, *“beğeni yargılarının hiçbir ilkesi olmasa”*, beğeni yargılarının *“gerekirliği”* olduğu da öne sürülemez.

Sayılan nedenlerle beğeni yargıları, *“hoşlanmayı ya da hoşlanmamayı genel-geçer bir biçimde belirleyen öznel bir ilkeye sahip olmalıdır.”* Böyle bir ilke de, Kant’ın kavramlaştırmasıyla, *ancak “ortak duyu” (sensus communis) ya da “ortak duygu” olabilir.*

İnsanın türsel öz-yapısından kaynaklandığı için bütün insanlar da bulunan bir genel yeterlilik olarak bu ortak duygu, Kant’ın anlatımıyla, *“ortak kavrayıştan farklıdır”*; çünkü ortak kavrayış, *“duyguya göre değil, kavrama göre”* yargı verir. Dolayısıyla, bir beğeni yargısındaki gerekirliğin başlıca koşulu, *“sadece ortak duygu”* idesi olabilir.

Bu bağlamda şöyle bir varsayımsal soru sorulabilir: Güzeli ya da estetik bir nesneyi, örneğin, bir yazınsal yapıtı yargılayan beğeni yargıları öznel bir ilkeye dayandığına göre, hoşlanmayı ya da hoşlanmamayı genel-geçer olarak belirleyen beğeni yargısının dayandığı *“ortak duyu”* kavramı somut olarak belirlenebilir mi?

Şu görüşler, ortak duyu kavramını nesnel ölçütlerle belirlemeye yetmemekle birlikte, açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır: Kant’ın bu bağlamda geliştirdiği *“ortak duyuş”*, *“ortak duygu”* ya da Taylan Altuğ’un anılan yapıtındaki deyişle, *“güzel duygusunun birliği”* anlatımına temel oluşturan *“güzel”*, herhangi bir kavrama dayanmaksızın genel/tümel olarak hoşlanılan şeydir. Daha açık bir anlatımla, güzel herkesin hoşlandığı şeydir. Kant estetiğinin sorunlu ya da çelişkili görülen yönü, *“kavramsız ve tekil olan beğenin gerekirliği ya da zorunluluğu”* koşuludur.

Altuğ, anılan yapıtında, *“gerekirlik koşulunu”* güzelin tümel bir hoşlanma sağladığı biçimindeki sav kapsamında irdeler ve bir yargının önsel nitelik taşımasının iki *“belirtisel niteliği olarak tümellik ve zorunluluk”* kavramlarını dile getirir.

Herhangi bir yanlış anlamayı önlemek amacıyla şu açıklama yararlı olabilir: Altuğ’un *“tümellik”* olarak Türkçeleştirdiği Almanca kavram *“Allgemeinheit”*; *“zorunluluk”* da *“Notwendigkeit”* kavramıdır. Ben bu iki Almanca kavramı, Kant’ın

Almanca özgün yapıtına dayanarak, “genellik” ve “gerekirlik” olarak Türkçeleştirdim.

20. Ortak Duyunun Varlığı Nedensel Olarak Varsayılabilir mi?

Kant bir “ortak duyunun varlığı nedensel olarak varsayılabilir mi?” sorusunu şöyle açıklar: Bilgiler ve yargılar, “*genel olarak iletilebilirler.*” Eğer bilgiler ve yargılar genel olarak iletilebilir olmasalar ve bu nedenle de nesne ile uyumlulaşmasalar, “*sadece tasavvur güçlerinin öznel oyunundan ibaret olurlardı.*” Öte yandan bilgiler iletilebildiğine göre, “*ruh durumu da iletilebilir olmak zorundadır.*”

Kant bu kapsamda “ruh durumunu”, “*bilgi güçlerinin havası/durumu*” olarak kavrar. Bilgi güçlerinin durumu ise, “*tasavvurdan bilgi üretmek için gerekli olan orandır.*” Tasavvur, bilmenin de öznel koşuludur; tasavvur olmadan bilgi ve sonuç ortaya çıkmaz. Kant’ın bu kapsamda söylediklerine dayanarak, şu sav öne sürülebilir: Nesnel kavramları dolayısıyla da kuralları yaratan bilgi güçleri ile güzeli duyumsamayı olanaklılaştıran tasavvur arasında canlı bir bağ vardır.

Kant, bilgilerin ve yargıların “genel olarak” iletilebilir olmak zorunda olduklarını sıkça vurgular; çünkü kendisini iletemeyen bilgi, yargı ya da estetik tasavvur, son kertede kendisini var edemez. Bir duyunun genel olarak iletilebilirliği ise, “ortak duy(gu)yu” gerektirir. Bir sonuç olarak bilgi, “*bilmenin öznel koşuludur.*” Verili bir nesne, “*duyular dolayısıyla imgelem gücünü çeşitli olanın birleştirmesi*” amacıyla, imgelem gücü de kendisini kavramlarda bütünleştirecek olan kavrayışı devindirir.

Bununla birlikte, “*bilgi güçlerinin uyumu, nesnelerin çeşitliliğine göre değişen bir orandır.*” Ancak, “*bu iç ilişkiyi canlandıran bir uyum olmak zorundadır*” ve bilgi güçlerinin bu uyumunu “*duyudan başka bir şey belirleyemez.*” Bu uyum kendi duygusu ile birlikte genel olarak iletilebilir olmak zorundadır.” Kant, buradan şu çıkarımı yapar: “*Bir duyunun iletilebilirliği, ortak bir duyuyu gerektirir.*” Dolayısıyla, psikolojik gözlemlere dayanmaksızın, insan bil-

gisinin “*genel aktarılabirliğinin gerekli bir koşulu*” olarak, bu “ortak duyu”nun bir nedene dayandığı kabul edilebilir.

Görüleceği gibi, estetik beğeni yargılarının benzeşmesinin başlıca kaynağı olarak Kant, insanın sahip olduğu bilme ve estetik yargı yetisini ve bilinen şeyi iletme, bir başka deyişle, dil dolayımıyla başkalarıyla paylaşma gereksinmesini, bütün insanların ortak özelliği olarak değerlendirmektedir. İmgelem gücü ile bilgi yetisinin etkileşimini genel insansal bir nitelik olarak gören Kant’a göre, “ortak duyu”, bu yetilerin ve gereksinmelerin toplandığı üst kavramdır. Bu açıklamaların ışığında Kant “*beğeni yargısının gerekli koşulu olarak bir ortak duyunun*” var olduğunu varsayar.

Kant’ın bir üst kavram olarak tasarımıladığı “ortak duyu” kavramını biraz daha belirginleştirebilmek için şu değerlendirmeler de göz önünde tutulabilir: Öznenin beğeni duyularının yanı sıra, özneleri kapsayan özneler-arası ortak duyular da söz konusudur. Şu halde beğeni ve güzellik yargısı öznel olabildiği gibi, özneler-arası da olabilir. Bu ise, tarihsel süreçte güzelin, nesnedeki güzelin öznenin beğenme duygusuna nasıl deneyimlendiği ve nasıl birikimleştirildiği ile de ilgilidir. Dolayısıyla, beğeni duygusu hem doğuştan var olan bir duygu, hem de birikimlerle öğrenilen, dıştan etkilerle biçimlenebilen bir duygu olarak nitelendirilebilir.

Kant’ın “beğeni yargısının gerekli koşulu olarak ortak duyunun varlığı” varsayımından çıkarak şöyle bir belirleme yapılabilir: Beğenme insana özgü bir nitelik olduğuna göre, beğenmeyi ya da beğenmemeyi dile getiren beğeni yargılarının ayrıştırılması ya da tümelleştirilmesi/genelleştirilmesi de insana özgü bir niteliktir. Dolayısıyla, insanların bir estetik nesneye ilişkin yargıları ayrıştığı gibi benzeşebilir de. Ancak, estetik yargıların ayrışması ya da benzeşmesi, nesnel kavramlar ve kurallar ile açıklanamaz.

Kant’ın insan bilgisi ile duygusunun “genel olarak iletilebilirliği” savı, kanımca, birkaç yönden açıklanabilir: Birincisi, insan türsel öz-yapısal özellikleri nedeniyle, dil ve kültür yaratma yetisiyle donanmış bir varlıktır. Bununla birlikte, insan tek başına soyutlanmış bir ortamda dil ve kültür yaratma yeteneğini geliştiremez. İnsan dil ve kültür geliştirebilmek için başka insanların uyarıcı,

özendirici ve başkalaştırıcı etkisine ya da etkileşimine gereksinme duyar.

Dolayısıyla dil ve kültür geliştirme yeteneği ancak toplumsal bir ortamda geçerlileşebilir. Bu nedenle, toplumsallığın türediği kaynak ya da ortam olan toplumun varlığı, insanın bu içkin yeteneklerinin serpilip gelişmesinin gerekli ön-koşuludur.

İkincisi, insanın dar çevresi anlamında toplum, “yaşam dünyası” kavramında dile getirilen toplumsal-kültürel belirlenimin de kaynağıdır.

Şöyle ki: Ortak duygu ya da ortak algılama yeterliliği, bir ortaklık ilişkisi gerektirir; buradaki ortaklık ilişkisi de içinde yaşanılan dünyadır, toplumdur; burada geliştirilen benzerliklerin anlatımı olarak toplumsallıktır; toplumsal-kültürel birikimin ortamıdır, onun bir türevidir; estetik beğenilerin benzeşme düzeyidir. “Ortak duygu” ya da “duygu ya da beğenilerin benzeşme düzeyi”, bir bakıma görece benzeşik bir ortam olan “yaşam dünyasında” biçimlenen toplumsallaşma/kültürleşme düzeyine koşuttur. Bu koşutluk, yazınsal süreçlerin ve aşamaların tümü için geçerlidir.

Yazınsal yapıtların yazımında etken olan bu beğeni ortaklığı, özellikle alımlama aşamasında etkili olur. Okuyucunun yazınsal beğenisi ve yazınsal yapıtı anlamlandırma eğilimi üzerinde etkili olan beğeni benzeşmesi, yazın kuramının alanlarından biri olan yazın eleştirisi kapsamında yazın eleştirmenlerinin yargılarını dayandırabilecekleri “özel genel-geçerlik” anlamında tek temel olarak nitelendirilebilir.

Yazınsal söylemde anlam oluşturma sürecinde belirleyici olan imgelerin ve simgelerin kaynağı, Kant’ın sözünü ettiği “ortak duygu” kavramıdır. Bu kavrama “ortak” niteliğini kazandıran şeyse, birlikte yaratılan tarihsel-toplumsal birikimin taşıyıcısı ve aktarıcısı olan kültürdür; kültürel birikimi taşıyan ve genç kuşaklara aktararak süreklileştiren dolayım ise dildir.

Aslında kültürel gelişmeyi devindiren ve bu devinimin sonuçlarını dilselleştirerek kalıcılaştıran güç, aynı zamanda insanın beğenme duygusu ve güzel yargısıdır. İnsan sadece düşünen bir varlık değil, bunun yanı sıra estetik yaratma gücüne sahip olan bir varlık-

tır. Dünyayı biçimlendirme, sınıflandırma, sadece düşünceyle değil, tasarımıyla gücüyle ve estetik beğenme yetisiyle de gerçekleşir.

Estetik yaratma duygusu, beğenme duygusu, güzellik yargısı hem düşünme hem eylem aşamasında yapıcıdır, üreticidir, ayırmsallaştırıcıdır, seçicidir. Dolayısıyla estetik duygunun bizzat kendisi insanın kendisini aktarma biçimidir, aktarmayı belirler, onu isteklendirir ve yönlendirir. Bu duygunun tıpkı dil gibi insanda hazır olması, bir güç ya da yeterlilik olarak var olması, onun etkinlik olarak yansımaları da beraberinde getirir. Ortak duygunun kaynağı insansal estetik duygudur. Estetik duygunun yaşama yansıması, kültürel ortama girmesi, onun çeşitlenmesini, biçimsel olarak değişmesini beraberinde getirir.

B. Bir Beğeniye Düşünsel Olarak İçkinleştirilen Genel Uylaşımın Gerekirliği, Öznel Bir Gerekirliktir

Estetik yargıların benzeşme olasılığına ilişkin bu önermesini Kant şöyle gerekçelendirir: Kavramdan değil, *“duygudan çıkarak bir şeye güzel diyen bir kimse, ona herkesin güzel demesini bekler.”* Bir şeye güzel denmesinin temelini oluşturan bu duygu; Kant’a göre, *“özel bir duygu değil, toplumsal”* bir duygudur; dolayısıyla da ortak bir duygudur. Ancak, bu ortak duygu, *“gerekirlik içeren yargılara olanak verdiğinden deneyime dayandırılmaz.”*

Bu bölüm, estetik yargılarının benzeşiminin ya da Kant’ın deyişiyle, uyuşumunun birinci kaynağını/ilkesini açığa çıkarmaktadır. Bu kaynak ya da ilke ise, yukarıda da vurgulandığı gibi, *“toplumsalıktır.”*

Toplumsal ortamda oluşan bu ortak duygu, Kant’ın deyişiyle, *“herkes bizim yargımızı paylaşmalı”* biçiminde değil, *“herkes bizim yargımızla uyuşabilmeli”* biçiminde anlaşılmalıdır. Buradan da görüleceği üzere, Kant, *“ortak duygu”* kavramını, bir zorunluluk yasası olarak değil, bir olabilirlik beklentisi olarak nitelendirir.

Kendi beğeni yargısını ortak duygu yargısının bir örneği olarak ileri sürebileceğini belirten Kant’ın *“örneksel bir geçerlilik”* attetti-

ği “*ortak duyu, sadece bir ideal normdur.*” Bu ölküsel ölçüt ile uyuşan yargılar ve bu yargılarda dile getirilen bir nesneye ilişkin hoşlanma, “*herkes için kural durumuna getirilebilir.*” Öte yandan Kant, bu ilkenin “*öznel, ancak aynı zamanda öznel genel*” nitelikli bir ilke olduğunu vurgular.

Bu açıklamalardan şu çıkarımlar yapılabilir: Estetik yargılar, tartışılabilir yargılardır. Bir estetik yargının benimsenme ya da benimsenmeme olanağını/olasılığını içinde taşıyan tartışma, estetik yargıların bir başka niteliği/özelliği olan “*ideal/ölküsel ölçüt*” ortaya çıkarabilir.

Bu duruma göre, Türkçeye yerleşmiş olan “zevkler ve renkler tartışılmaz” yargısı, yanlış bir yargıdır. Bu yargı, bireysel beğenin öznelliğini vurguluyor olsa da, yargının tartışılmaması gerektiği vurgusu, ölküsel ölçütler geliştirme çabasını desteklememektedir.

Söz konusu ilkenin “öznel-genel” olmasının nedeni, Kant’ın anlatımıyla, “*herkes için gerekli bir ide/idea*” olmasından kaynaklanır. Yargıda bulunan çeşitli insanların estetik yargılarının benzeşimi, Kant’ın deyişiyle, “*uyuşumu*” ya da “*oydaşımı*”, “*nesnel, genel bir uyuşımı*” gerektirir. Beğenin benzeşmesi, Altuğ’un söyleşiyle, “*yargısı aracılığıyla kendi içsel benini bildirilebilir kılan ve kendi öznelliği içinde tümelleşmenin ve gerçek insani iletişimin yolunu*”³⁰ aralamak isteyen tümel insanın etkinliğinin doğal bir sonucudur.

Kant’a göre, insan, beğeni yargısı vermekle, “*bir ortak duyunun belirsiz bir normu*” olduğunu varsayar. Gerçekten de “*deneyimin olanağının oluşturunca ilkesi olarak böyle bir ortak duyunun olup olmadığı*” ya da “*akıl üst bir ilkesinin böyle bir ortak duyu-yu düzenleyici bir ilke*” olarak, bir başka anlatımla, bu üst ilkenin “*daha üst amaçlar için böyle bir ortak duyu*” yaratıp yaratmadığı gibi sorular, Kant’ı uğraştıran soru(n)lar arasındadır.

Kant, aynı bağlamda şu soruyu da sorar: “*Beğeni kökensel ve doğal bir yeterlilik midir; yoksa beğeni sadece edinilmesi gereken sanatsal yeterliliğin idesi midir?*” Bu sorular, “*beğeni yargısının genel bir uyuşum beklentisi*” kapsamında yanıtlandığında, bunların çoğunlukla “*ancak akılsal istem*” olduğu söylenebilir.

Kant'ın bu belirlemeleri ve Altuğ'un anılan yapıtındaki "ortak duyu" hakkındaki yorumlarından yola çıkılarak, "estetik beğenin öznelliği" ile "özel genellik" arasındaki ilişki bakımından edebiyat estetiğine, özellikle de yazınsal eleştiriye ilişkin önermeleri daha da belirginleştirmek amacıyla şu iki değerlendirme yapılabilir:

Birincisi, beğeni yargısının öznelliği ile ilgilidir. "Beğeni yargısı özeldir" önermesi, özünde doğrudur; ancak bu önerme saltlaştırıldığı takdirde, beğeni yargısı "mutlak tekillik" ilkesine bağlanmış olur. Böyle bir saltlaştırma da beğeni yargılarının ortaklaşmasının kaynağı olan "eleştirel tartışmayı" olanaksızlaştırır. Bunun sonucunda da beğeni yargıları alanında hiçbir benzeşme söz konusu olmaz; tam bir karmaşa doğar.

İkincisi, beğeni yargısının "özel genellik" ilkesine bağlanarak, genelleşebileceği vurgulanır. Bu yaklaşım uyarınca, beğeni yargısı, eleştirel tartışma sürecinde genelleşebilir; ancak bu tartışma hiçbir kavrama dayandırılmaz. Beğeni, bilimsel yöntemlerle doğruluğu ya da yanlışlığı kanıtlanabilen kavramlarla açıklanamaz. Altuğ'un deyişiyle, beğeni hakkında "akıl yürütmeler" yoluyla "*kanıt gücüne sahip sonuçlara*" ulaşılabilir. Dolayısıyla, akıl yürütmeler aracılığıyla oluşturulan bilgi birikimine ve akılsal istemlerin gerekirliğine dayanarak, estetik nesnelere ilişkin beğeni yargıları genelleşebilir; bir başka anlatımla, benzeşebilir.

Kant'ın tasarımıladığı "ortak duyu" ölçütü uyarınca, "duyu" ya da "duyumsama tarzının" benzeşmesi, "akılsal bir istem" olduğuna göre, bu istemin gerçekleşmesine uğraşmak da bir gerekirliktir. Dolayısıyla beğeni yargıları kavramlara dayanmamalarına karşın, çeşitliliğin bütünleştirimi ve yargının düzenlenişi açısından bir biçimde kavrayışla ilişkilidir.

Öte yandan beğeni yargıları, kavrayışla hiçbir biçimde ilişkili olmasalar, onlar hakkında eleştirel bir tartışma da söz konusu olamazdı. Hiçbir tartışmanın olanaklı olmadığı bir alanda da görüşlerin tümelleşmesi gerçekleşmezdi. Beğeni yargılarının öznelliği, dolayısıyla da kavrama bağlanamayacağı kabul edilmekle birlikte, bu yargıların kavrayış kuralları çerçevesinde düzenlendiği de yad-

sınamaz. Beğeni yargılarının uyuşumunun temelini oluşturan estetik bilgi birikimini olanaklı kılan da, bu ilişkidir.

Öte yandan “akılsal istem” uyarınca, bir gerekirlilik olan duyumsama tarzlarının uyuşumu çabası, “*her insanın özgün duygusunu bütünleştirmenin nesnel gerekirliliğini*” birliğinde getirir. Bu da, “*duygunun özgünlüğünü örseler.*” Bu nedenle, Kant’a göre, beğeni yargısı bu ilkenin uygulanması konusunda bir örnek oluşturmalıdır. Kant bu bağlamda böyle bir örneğin nasıl oluşturulacağına değinmez; bunun yanı sıra, “*beğeni yeterliliğini parçalarına bölmeyi ve bu parçaları bir ortak duyu idesinde yeniden bütünleştirmeyi*” yeğler.

Kant, beğeni yargılarını parçalarına ayırma ve onları bir “ortak duyuda” yeniden bütünleştirme ya da çözümleme girişimine güzelin tanımıyla başlar: Güzel, “*kavram olmaksızın gerekli bir beğenmenin nesnesi olarak bilinen şeydir.*”

Estetiğin Temel Kavramlarına İlişkin Genel Not veya İmgelem Gücü, Üretimsel, Özgür ve Özerktir

Çözümlemenin birinci bölümünün sonunda Kant’ın “genel ek” ya da “genel not” ara-başlığı altında geliştirdiği düşünceler, yazın kuramı açısından verimlileştirilmeye oldukça elverişli görünmektedir. Bütün açıklamalar, Kant’a göre, beğeni kavramında düğümlenmektedir. Beğeni ise, “*imgelem gücünün özgür yasallığı ile ilişkisi açısından bir nesneye ilişkin yargılama yeterliliğidir.*” Kant’ın bu belirlemesi başka bir anlatımla şöyle somutlaştırılabilir: Her insan imgelem gücüne sahiptir ve bu güç özgürdür, buna sınır konulamaz. Her insan değişik düzeylerde de olsa estetik yargı yeterliliği ile donanmıştır. İnsanda bulunan bu güç ve yeterlilik, beğeni yargılarının ayrımlaşması ve tümelleşmesi için de geçerlidir.

Özgür imgelem gücü, yargı(la)ma gücü içerisinde değerlendirilmek zorundadır. Durum böyle olunca da “*imgelem gücü*”, Kant’ın deyişiyle, “*yeniden üretimsel değil*”, “*üretimsel*” ve “*özerk*” bir güçtür. Özgür imgelem gücü, “*olası bakışların istençsel biçimlerinin ilk yaratıcısıdır.*” Nesne, imgelem gücüne bir başına ve özgür

olduğu durumlarda kavrayış yasallığı ile uyuşum içerisinde kendisi için tasarımı olduğu biçimi sunar.

Kant'ın imgelem gücünün doğası ve nitelikleri üzerine yaptığı bu belirlemeler, yazınsal yaratım ve onun sonucu olan yazınsal yapıt içinde belirleyici önemdedir. İmgelem gücünün “yeniden üretimsel” olmaması, “üretimsel” olması, sanat yapıtlarının, dolayısıyla da yazınsal yapıtların tekilliğinin/biricikliğinin belirleyici kaynağıdır.

Özerk bir güç olan imgelem gücü, ancak öznenin mutlak özgürlüğü içinde ve öz-yasallığı temelinde etkinleşir. Bir başka anlatımla, imgelem gücü, buyrukla çalışmaz; doğası gereği, imgelem gücüne kural konulamaz

İmgelem gücü, aynı zamanda *“olası görüşlerin nedensiz biçimlerinin de ilk yaratıcısıdır.”* İmgelem gücü, *“gerçi duyuların verili bir nesnesinin belirli bir biçimine bağlıdır”*; ama imgelem gücü *“aynı şiir yazmada olduğu gibi, özgür bir oyundur.”* Nesnenin imgelem gücüne sunduğu bu biçim, *“çeşitliyi bütünleştirmeyi içerir.”* Özgür imgelem gücü de *“çeşitliyi bütünleştirmeyi, anlık/kavrayışın yasalarına uygun olarak tasarılar.”* İmgelem gücü, *“özgürlüğü ve özerkliği bünyesinde taşır.”* Bu ise, *“kendi içinde çelişkili”* bir belirleyimdir. Eğer imgelem gücü *“belirli bir yasaya/kurala göre davranmaya zorlanırsa”*, imgelem gücünün ürünü biçim bakımından *“güzele ilişkin bir hoşlanma değil, iyiye yönelik bir hoşlanma olur”* Bu sırada *“verilen yargı da beğeni yoluyla verilen bir yargı olmaz.”* Dolayısıyla, imgelem gücünün işleyişi *“yasa olmaksızın yasallık”* ilkesine dayanır. Öte yandan anlık/kavrayış yasa koyar.

Bu saptamalar, beğeni yargılarının benzeşmesi ya da benzeşmemesi tartışmasını biraz daha belirginleştirmektedir. Şöyle ki: İmgelem gücü tözsel yapısı gereği tümüyle özerk ve özgürdür; bir başka anlatımla, imgelem gücüne sınır konulamaz, imgelem gücünün ürünleri kavramlarla belirlenemez.

Bunun yanı sıra, aynı imgelem gücü, çeşitliyi bütünleştirmeyi de kapsar; çeşitliyi bütünleştirmeyi ise kavrayış yasaları ve ilkelerine göre tasarılar. Dolayısıyla, beğeni yargıları asıl olarak imgelem gücünün alanına girmesine karşın, anlık/ kavrayış ile de ilgilidir.

Bu iki boyutun karşılıklı ilişkisini anlatmak için Kant “yasası olmayan yasallık” anlatımını kullanmıştır.

Ayrıca, sanatsal yaratım, çeşitliyi ya da çoğulu tikelleştirme, dolayısıyla da özgüleştirme edimidir. Çoğulun nasıl tekilleştirileceği hakkında imgelem gücüne kural koyulamaz. Kurala göre oluşturulan ürün, özgün ya da tekil olamaz. Bu ilke, Kant’ın vurgulaması uyarınca, en fazla yazınsal ürün için geçerlidir.

Öte yandan konunun şu yönünü de vurgulamak gerekir: Sanatsal yaratım sürecinin sonucunda tekillik ya da tikellik olarak ortaya çıkan ürün, öz/kendi dolayımıyla yeniden bir çokluğun oluşmasına yol açar. Böylece, teklik ve çokluk arasında bir dolaşım gerçekleşir.

Biçimi belirlenen beğenme “güzele” değil, ancak “iyiye” dönük olabilir. İyiye ilişkin beğenmenin amacı mükemmelliktir. Güzele ilişkin beğenme, yasası olmayan bir yasallığa dayanır. Büyüklük tasavvuru için gerekli olan bir araya getirme/bütünleştirme etkinliği içerisinde sonsuza doğru ilerleyip giden imgelem gücünün kavrayış ile uyuşumu öznelidir.

Kavrayışın “özgür yasallığı, amaçsız amaçsallıktır.” İmgelem gücünün kavrayışın özgür yasallığı ile öznel uyuşumu ancak “beğeni yargısının özgünlüğü” ile birlikte var olabilir. Kant’ın açıklamalarından yola çıkarak, şu saptama yapılabilir: “Tasavvur güçlerinin özgür oyununun söz konusu olduğu yerlerde ve durumlarda”, bir zorlama ya da yönlendirme anlamında kural ya da kurallılıktan sakınmak gerekir; çünkü her türlü “katı kural”ın “beğeniye aykırı bir yönü vardır.” Ayrıca, böyle bir şey istense bile dayatılamaz.

Güzeli Yargılama Yeterliliğinden “Yüceyi” Yargılama Yeterliliğine Geçiş *veya Biçimlilik ve Biçimsizlik Nedir?*

Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi”nin “Yücenin Çözümlemeni” bölümünde “yüce”yi irdeler. Düşünür burada “güzeli” yargılama gücü ile “yüce”yi yargılama gücü arasındaki geçişlere dikkat çeker.

Kant'a göre, güzel ile yücenin ortak yönü, her ikisinin de kendileri için beğenilmesidir. Bir başka anlatımla: Güzel, güzel olduğu için; yüce de yüce olduğu için beğenilir.

Güzel ve "yüce"nin bir başka ortak yönü, Kant'ın anlatımıyla, her ikisinin de "*duyu ve mantık yargısı*" olmayıp, "*düşünüm yargısı*" gerektirmesidir. Bunun bir türevi olarak şu söylenebilir: Güzel ve yüceye ilişkin beğenme, "hoş olan"da olduğu gibi, duyumsayışa; iyiye ilişkin beğenmede olduğu gibi de belirli bir kavrama dayanmaz. Güzel ve yüceye ilişkin beğenme, "*belirsiz kavramlarla*" ilişkilendirilir. Bu kapsamda beğenme, salt betimlemeyle, betimleme yeterliliğiyle bağlantılıdır.

Ayrıca, güzel ile yüce arasındaki ortak yön, imgelem gücünün kavrayış kavramının yeterliliği ya da bu yeterliliğin akıl ile uyum içerisinde görülmesindedir. Dolayısıyla, hem güzele, hem de yüceye ilişkin yargılar "tekildir"; özne açısından da "kendi başlarına genel-geçer"dir.

Kant'a göre, güzel ile yüce arasında farklar da vardır. Örneğin, "doğa güzeli", "*nesnenin sınırlılık içinde var olan biçimi*" ile ilgilidir. Buna karşın, "yüce", "*biçimsiz bir nesnede de*" bulunur. Dolayısıyla, güzelin "*belirsiz bir kavrayış kavramının betimlenmesi için; yücenin ise, belirsiz bir akıl kavramının tanımlanımı*" için uygun olduğu söylenebilir.

Güzelde beğenme, "*nitelik tasavvuruyla*"; yücede ise "*nicelik tasavvuru*" ile bağlantılıdır. Güzel, diye sürdürür Kant gerekçelendirimini, dolaysız olarak "*yaşamın desteklenmesi duygusunu*" içinde taşır; bu nedenle, "*imgelem gücünün uyarılarıyla bağdaştırılabilir*"; yüce ya da yüceye ilişkin duygu ise, "*dolaylı olarak ortaya çıkan bir hoşlanmadır.*"

Kant'ın "güzelin gerekçelendirimi, yaşamın desteklenmesi duygusunu içinde taşır" belirlemesi, estetik yargıların "insancılık" idesi içerdiği biçiminde yorumlanabilir ve bu açıdan işlevleştirilebilir. Ayrıca, buradan estetik yargıların insancılık idesine uygunluk ölçüsüne göre, "aşkın" bir nitelik kazanabileceği varsayımı da türetilir.

Kant'ın anlatımı uyarınca, yüce duygusu, örneğin, "*yaşam güçlerinin anlık tutukluğundan ya da bunu izleyen güçlü bir boşalım-*

dan doğar.” Yüce söz konusu olduğunda, imgelem gücünün uğraşında “ciddiyet” kendisini gösterir. Bütün bunların bir sonucu olarak şu saptanabilir: *“Gerçek anlamda yüce hiçbir şeyde duyusal biçimde içerilmiş olarak bulunmaz; salt aklın idelerinde görülür.”*

Doğa, *“bitimsizlik idesini”* birlikte taşıyan görünümde *“yücedir.”* Nasıl ki, estetik yargı gücü, *“kavrayışın kavramlarıyla uyuşmak amacıyla, güzelin yargılanmasında yargı gücünü kendi özgür oyunu içerisinde kavrayış ile ilişkilendirirse”* aynı yeterlilik, aklın ideleriyle öznel olarak uyuşmak için, yüce şeyin yargılanmasında kendisini aklı ile ilişkilendirir.

Bütün bunların bir çıkarımı olarak, Kant’ın anlatımıyla, *“gerçek yücelik, doğa nesnesinde değil, yargılayanın ruhunda aranmak zorundadır.”* Dolayısıyla, akıl değerlendirmesinin bir sonucu olarak *“yüce duygusu, bir hoşlanma duygusu değildir.”*

Kant, “estetik-düşünsel” yargıların açılanması konusunda şu genel açıklamaları yapar: *Hoşlanma duygusuyla ilişkisi bakımından bir nesne ya “hoş” ya “güzel” ya “yüce” ya da “iyi”dir. Arzuların saiki/güdüsel anlamında “hoş”, nereden gelirse gelsin, nedeli özgün ve farklı olursa olsun, duyuların ve duyumsayışın tasavvuru olabilir. Nicelikten başka hiçbir şeyle anlaşılamayan “hoş”, tat almayı, beğeniyi yetkinleştirmez.*

Buna karşın “güzel”, nesnenin niteliğinin belli bir tasavvurunu gerektirir. Nesnenin niteliği de kendisini anlaşılır kılar ve estetik yargıda olmasa da, bu kapsamda kavramlara dökülebilir. Güzel, beğenme duygusundaki amaçsallığa özen göstermeyi de öğrettiği için, beğeniyi yetkinleştirir; Kant yetkinleştirme kavramını değil, “kültürleştirme” kavramını kullanır. Dolayısıyla, beğenin yetkinleşmesi ya da Kant’ın söyleşiyle, “kültürlenmesi”, aynı zamanda estetik beğeni yeterliliğinin yükselmesi ve süreç içerisinde benzeşmeye de temel oluşturan bir estetik birikimin oluşması demektir.

Yukarıdaki “güzel, nesnenin niteliğinin belirli bir tasavvurunu gerektirir” saptaması, estetik yargıların tartışma sürecinde ayrışması ya da benzeşmesi bakımından belirleyici önemdedir; çünkü nesnenin belirli bir niteliğine ilişkin tasavvur kendisini anlaşılabilirleştirir ve kavramlara dökülmesine olanak verir. Söz konusu olan

estetik nesnenin niteliği olunca, bu niteliğe ilişkin tasavvurların kavramlaştırılması, bu kavramlaştırma temelinde estetik yargıların ayrışması ve uyumlulaşması de olanaklı demektir.

Kant'ın bu belirlemesi, kesin belirlilik taşımamakla birlikte, sanat/yazın eleştirisi için bir açılım olanağını içinde taşımaktadır. Sanat/yazın eleştirisi, her türlü öznelliğinin, dolayısıyla da sınırlılığının yanı sıra, edimsel ya da kuramsal uğraşlar kapsamında edinilmiş sanatsal/yazınsal bilgi birikimine dayandığı takdirde, yazınsal yapının içerdiği güzeli duyumsama ve bunu estetik bir nitelikte ve tarzda dilselleştirme yeterliliği daha belirgin olabilir.

Kant değerlendirmesini şöyle sürdürür: Yüce ise, *“salt göreceli ilişkide”* bulunur. Söz konusu ilişkide *“doğanın tasavvurundaki duyusal, olası bir duyu-üstü kullanım için işe yarar olarak değerlendirilir.”*

Düşünür “iyi” konusunda şunları söyler: *“İyi, verdiği duyguya göre, öznel olarak ve gerekli bir yasa tasavvuru yoluyla öznenin güçlerinin belirlenebilirliği olarak değerlendirilir (ahlaksal duygunun nesnesi).”*

Kant, bu kapsamda güzeli şöyle tanımlar: “Güzel”, salt değerlendirme içerisinde, dolayısıyla, kavrayışın kavramına göre duyunun duyumsayışı dolayımıyla değil, *“dolaysız olarak beğenilen şeydir.”* Bu tanımın bir türevi olarak: Güzel, herhangi bir ilgi olmaksızın beğenilmek zorundadır. Güzel, insanı, bir şeyi, doğayı bile ilgi olmaksızın, bir başka anlatımla, karşılıksız-çıkarsız-beklentisiz olarak sevmeyi öğretir.

Yüce ise bu şeyi, duyusal ilgimize karşın, yüceltmeyi öğretir. Yüce şöyle betimlenebilir: *“Yüce, tasavvurunu gönlün/ruhun belirlediği doğanın bir nesnesidir. Yüce, idelerin anlatımı olarak doğanın ulaşılamazlığını düşünmektir.”*

Genel Notlar

veya Estetik Yargı Gücü ve Özgürlük

Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi”nin “Genel Notlar” ara-başlığı altında estetik yargı gücü ile özgürlük arasındaki ilişkiyi konu-

laştırır ve şu saptamaları yapar: “*Estetik amaçsallık, yargı gücünün özgürlüğü içerisindeki yasallığıdır.*” Nesneye ilişkin beğenme, “*imgelem gücünün oturtulduğu ilişkiye bağlıdır.*”

İmgelem gücü ile mutlak özgürlük arasındaki dolaysız ilişkiyi sürekli vurgulayan Kant, söz konusu ilişkiyi şöyle açıklar: İmgelem gücü, kendisi için ya da bir başına “özgür uğraş” içerisinde ruhu eğlendirir. Bunun dışında, duyuşal duyumsama ya da kavrayış kavramının yargıyı belirlediği durumlarda, yargı, gerçi yasalara uygundur, ancak, özgür yargı gücü içerisinde oluşan bir yargı değildir.

Aydınlanma’nın yazın anlayışı, edebiyata başlıca iki işlev ya da görev yükler. Aydınlanma’ya göre, ilkin “edebiyat, insanı ve toplumu aydınlatmalıdır.” Sonra da “eğlendirmelidir.” Dolayısıyla, Kant’ın kullandığı “imgelem gücü ruhu eğlendirir” anlatımı, Kant döneminde yaygın olan “sanat eğlendirme işlevine de sahiptir” anlatımının bir yansıması olarak da okunabilir. Kant, bu noktada edebiyata işlev ya da görev yüklenmesine ilke olarak karşı Derrida’dan ayrılmaktadır.

Özgürlük idesi ile estetik yargı gücü arasındaki bağıntı, düşünürün “Katıksız Estetik Yargıların Tümünden-Gelimi” bölümünde de irdelediği başlıca sorunsaldan biridir. Kant, “tümünden-gelim” kavramını “*kurallara uygunluğun güvence altına alınması*” olarak nitelendirir. Kant’a göre, verili bir nesneye ilişkin hoşlanma ya da hoşlanmamaya dayanan yargı, “*özel genellik durumunda da gereklilik savı*” öne sürerse, böyle durumlarda “tümünden-gelim” yönteminden söz edilir.

Bu söylem şöyle açıklanabilir: Verili bir nesne, bir başka anlamıyla, estetik bir nesne ya da bir sanat yapıtına ilişkin özel yargılar birbirine ne ölçüde yakınlaşır ya da benzeşirse, “özel-genellik” durumu da o denli yaygınlaşır. Özel-genellik ilkesinin yaygınlaşması ve yerleşmesiye, estetik yargılamaların benzeşmesinin kaynağıdır.

Düşünürün savı uyarınca, burada bir beğeni yargısı söz konusu olduğundan, sözü edilen genel-geçerlik, “*herkes için geçerli olan özel amaçsallıktan*” başka bir şey değildir. Nesnenin biçimine iliş-

kin “görgün bir tasavvurun öznel amaçsallığını anlatan tekil bir yargının genel-geçerliği”, yargı gücü açısından ortaya konulabilir olmalıdır.

Böylece, “bir şeyin salt yargılamada beğenilebildiği” açıklanabilir. Bunun dışında, bir nesneye ilişkin yargılamanın bilgi yardımıyla “genel kuralları olduğu”, bir kişinin beğenmesinin başkalarının beğenmesi için de “kural” olabileceği de açıklanmış olur.

Yukarıdaki düşünceler şöyle belirginleştirilebilir: Bu genel-geçerlik, başkalarının duyumsama türlerinin ve “farklı seslerin toplamına” değil de, “yargılayan öznenin hoşlanma duygusunun özerkliğine”, bir başka anlatımla, öznenin kendi beğenisine dayanıyorsa, böyle bir genel-geçerlik, kavramlardan türetilemez. Böyle bir yargı, gerçekte bütün beğeni yargılarının olduğu gibi, “mantıksal bir özgünlük” niteliği taşır.

Kant, estetik yargının ya da beğeni yargısının öznelliğini/tekilliğini, dolayısıyla bu özgünlük ilkesine uygun olarak yaygınlaşmasının sonucu olarak da “öznel-genellik” durumunun belirginleşeceğini sürekli vurgular. Bu sav, düşünür tarafından dizgeleştirilen estetik kuramının temel dayanaklarından biridir.

Bu kapsamda yukarıda betimlenen türden beğeni yargısının birinci özgünlüğü, Kant’ın söyleşiyle, “önsel genel-geçerlik”, diyesi, kavramlara göre belirlenmiş mantıksal bir genel-geçerlik değil, “tekil yargının genelliğidir”; ikinci özgünlüğü ise, her zaman önsel nedenlere dayanmak zorunda olan, ancak hiçbir kanıta bağlı olmayan, ancak tasavvuru ile coşkuya yol açan “bir gerekliliktir.”

Sonuç olarak şu belirleme yapılabilir: Türsel özellikleri nedeniyle, insanların yargıları, benzer nitelikler taşır. Bu ön kabul, estetik nesneler, daha somut söyleşiyle, sanatsal/yazınsal yapıtlar için de geçerlidir. Dolayısıyla, güzele ya da sanat yapıtlarına ilişkin yargıların “genel/tümel uyluşunu”, kuramsal olarak kanıtlanabilir. Böyle bir kanıtlama, insanların bir estetik nesneye ilişkin benzer değerlendirme yapabilmelerine ya da estetik nesneye ilişkin değerlendirmenin “öznel-genel” niteliğinin belirginleşmesine katkı yapabilir.

Beğeni yargılarına ilişkin genel uylasım, diyesi, beğeni yargılarının benzeşmesi, yukarıda sayılan “toplumsallık”, “ölküsel ölçüt” “çeşitliyi bütünleştirme sürecinde kavrayışla ilişkililik” ilkelerinin yanı sıra, bireyin özgürlük ve özerklik alanının genişlemesi ve sanatsal yaratıma ilişkin tartışma sürecinde estetik bilinç birikiminin çoğalmasıyla olanaklı olabilir.

Beğeni Yargısının Birinci Özgünlüğü veya Öz-belirleyim ve Tekil Yargının Genelliği Sorunu

Kant’a göre, beğeni yargısı, “güzellik olarak beğenme anlamında nesnesini belirler.” Bu belirleme sırasında beğenme yargısı, “sanki nesnel bir yargıymışçasına, genel uyuşum” savını öne sürer.

Burada şöyle bir “çelişki” olduğu söylenebilir: Bir yönüyle beğeni yargısı tümüyle öznel; bir başka deyişle, özne, bir şeyin güzel diye nitelendirdiği özelliğini “kendi özgün yapısı” içinde algılar. Öbür yönüyle de, özne, “beğeni yargısını diğer öznelere algıladığı tarzda oluşturur.”

Kant, “öznel genellik” kavramını en açık biçimde yukarıdaki son saptamasıyla açıklar. Buna göre, beğeni yargısının öznelliğinin, dolayısıyla da ayrımlaşmasının başlıca nedeni, öznenin güzeli kendi özgünlüğü ve tarzına uygun olarak duyumsaması ve dışavurmasıdır. Estetik yargıları tümelleştiren/benzeştiren etmen ise, bir öznenin ya da kişinin beğeni yargısını diğer öznelere ya da kişilerin algıladığı tarzda algılaması ve oluşturmasıdır. İkinci yön, insan olma ile ilgilidir; öz-yapıları gereği, bütün insanlar özgünlükleri temelinde beğenilerini oluşturur. Eğer bu estetik yargı, yazınsal bir yargı ise, dil yoluyla nesnel yapı kazanır.

Ayrıca, “öznenin beğenisini kanıtlaması umulan her yargıdan”, öznenin gerek duymaksızın, “deneyim yoluyla diğer öznelere yargıları içinde dolaşması ve onların aynı nesneyi beğenip beğenmediklerini” öğrenmesi beklenir. Bunun da ötesinde yargılayan özne, “herhangi bir şey genel olarak beğenildiği için, kendi öz yargısının öykünme/taklit olmadığını açıklayabilir.”

Kant bu açıklamalarını somutlaştırmak için yazınsal alandan bir örnek verir: *Genç bir şaire, okuyucuları ve arkadaşları, “yazdı-*

ğı şiir güzel” diyebilir, ona alkış tutabilirler; ancak, şair, onların sözlerine kulak verse de, “onlar böyle dedi, diye şiirini başka türlü yargılamaz/değerlendirmez.” Şair, yazınsal etkinlik içerisinde “yargı gücünü” geliştirdikçe/yetkinleştirdikçe, “kendi isteğiyle daha önceki yargısından uzaklaşır.”

Kant’ın yukarıdaki değerlendirmesi, daha önce belirtilen “tartışma” yöntemini açıklar. niteliktedir. Estetik beğeni yargısında bulunan özne, “kendi dışındaki öznelerin beğeni yargılarını öğrenmelidir” demek, bir bakıma öznenin bir tartışma edimi içine girerek, kendi beğeni yargısıyla başkalarının beğeni yargılarını karşılaştırması, ayrışan ve benzeşen yönleri belirlemesi demektir. Böyle bir süreçte bir sanatsal yaratım alanında, örneğin edebiyat alanında var olan estetik yargıların çeşitli yönlerden değerlendirilerek, çoğunlukça paylaşılan yazın-kuramsal birbiriğimin oluşturulması olağan bir gelişmedir.

Beğeni, Kant’ın deyişle, “salt özerklik” ister. Beğeni, kendini başka yargılara göre belirlerse, bu “bağımlılık” olur. Burada Kant’ın görölürleştirdiğı “özerklik”, bir başka deyişle, “bağımsızlık” ile “bağımlılık” karşıtlığına dikkat çekmek gerekmektedir.

Kant’ın konuya ilişkin açıklamaları temelinde şu saptamalar yapılabilir: Öz-belirleyim, beğenin tözsel niteliğidir; beğenin gerektirdiğı ve yöneldiğı “salt özerklik”, yazınsal yapıtların özerkliğinin ya da tekilliğinin de biricik kaynağıdır.

Salt özerklik kavramı, yazınsal özgürlüğü de kapsayacak biçimde şöyle açıklanabilir: Yazar ya da şair, bu ilke gereğı, anlatılaştıracığı konuyu, izleğı ya da motifi özgürce belirler. Bu izlek, konu ya da motifi, özgür ve keyfi olarak seçtiğı anlatım araçlarını, teknik kavramıyla, “retorik figürleri” kullanarak biçemselleştirir.

Böylece yazınsal yapıt, tekillik ya da özgünlük niteliğı kazanır. Kant’ın bağımlılık olarak ulamladığı, dış-belirlenim, sanatsal dolaşısıyla da yazınsal yaratım alanında ancak “öykünme” metinlerin ortaya çıkmasına yol açar. Bu tür öykünme metinler de zaten “yazın” ya da “edebiyat” ürünü olarak değerlendirilmez.

Estetik yargının ya da yaratımın özgünlüğü, estetik beğeni yargılarının özneliğı ve özerkliği ilkesi gereğı, özne, kendinden önce-

kilere öykünmek yerine, yaratım gücünü ve nedenini kendi doğasından, özünden türetmek zorundadır.

Başkalarının yol ve yöntemlerinden yararlanmanın yanı sıra, yaratıcı özne, belirleyici ilkeleri kendi içinde aramak zorundadır. “*Örnek oluşturunca nitelikte olan bir sanat ürününün bir başka sanat üreticisi üzerindeki etkisi*”, dış-belirlenime, dolayısıyla da bağımlılığa ve bunun türevi olan öykünmeciliğe yol açacak ölçüde olamaz.

“Etki”, Kant’ın anlatımıyla, etkilenenin de etkileyenin de yararlandığı kaynaklardan yararlanması, kullandığı yolu ve yordamı kullanma akılcılığı edinmesi demektir. En yalın anlatımla, bir estetik yargının, dolayısıyla da bir sanat yapıtının özgünlüğü ya da tekilliği, öz-belirleyim ve bunun doğal sonucu olan özerklik ile olanaklıdır.

Sanat/yazın alanında etki söz konusu olunca, yazılı ve yazınsal metinlerin kendilerinden önce yazılmış metinlerin dolaylı ya da dolaysız izlerini taşıdığı savını temel alan ve öncelikle Mikail Bakhtin ve Bulgar asıllı Fransız yazın kuramcısı ve düşünürü Julia Kristeva’nın dizgeleştirdiği “metinler-arasılık” “yazınlar-arasılık” kuramlarını da anmak gerekir.

Metinler-arasılık ve yazınlar-arasılık kuramları, hem yazar, hem de okur için geçerli olan “etkiyi” tarihsellik ve süreçsellik kavramları bağlamında irdeler. Bu kuramlara göre, metinler ve yazınlar-arası etkileşimler ve geçişimler, kaçınılmaz olarak gerçekleşirler. Ayrıca, söz konusu etkileşim ve geçişim süreçleri, günümüzde başat bir görüngü olan küreselleşme sürecine koşut olarak giderek daha da yoğunlaşmaktadır.

Metinler ve yazınlar-arası etkileşim ve geçişim, coğrafi olarak birbirine yakın yazınlar arasında gerçekleştiği gibi, uzak olan yazınlar arasında da olabilir. Öte yandan, bir yazınsal motif ya da izlek, yer ve zaman bakımından çok değişik yazınsal yapıtlarda anlatılaştırılabilir. Yazınsal metinlerin özgünlük ve özerkliklerini saltlaştırmak yerine, görecelileştirme eğilimi, özellikle bu iki kuramsal yaklaşımda belirgindir.

Beğeni Yargısının İkinci Özgünlüğü *veya Beğeni Yargısı Gerekçelerle Belirlenemez*

Beğeni yargısı, Kant'ın kuramına göre, salt öznel olduğundan gerekçelendirilemez. Beğeni yargısı hakkında “görgün” bir kanıt yoktur.

Güzelliğin değerlendirilmesinde “başkasının beğenmesi ya da coşkusu, geçerli bir kanıt” sayılamaz; çünkü “güzelliği herkes kendine özgü bir tarz” ile algılar ve dışa-vurur. Başkasının güzellik değerlendirmesi, sadece güzellik hakkında “düşünmeyi” özendirir. Belli kurallara göre geliştirilmiş önsel bir kanıt da “güzelliğe ilişkin yargıyı belirleyemez.”

Kant'ın bu belirlemesi, öz-belirleyim ilkesi de gözetilerek, yazınsal açıdan şöyle açıklanabilir: Bir romancı, öykücü ya da şair, neyi, niçin ve nasıl anlatılaştırdığını gerekçelendirmek zorunda değildir. Ayrıca, bir şair, şiir sanatında yetke olarak görülen bir başka şairi tanık göstererek, ya da bir kurala dayanarak, yazdığı şiirin yazınsal güzelliğini ya da niteliğini kanıtlamak zorunda değildir, kanıtlayamaz da.

Bunun nedeni şudur: Bütün şiirler için geçerli, daha açık anlatımla, genel-geçer bir kural yoktur. Her şiir, kendi yazınsal niteliğini içinde taşır. Unutulmamalıdır ki, beğeni yargısı, “özneye ilişkin tekil bir yargıdır.” Bu saptama, salt şiir için değil, bütün yazınsal ürünler ya da yapıtlar için geçerlidir.

Beğenin Nesnel Bir İlkesi Olası Değildir *veya Sanat Eleştirisinin Sınırları ve Olanakları Nelerdir?*

Beğeni ilkesi, Kant'ın kuramında “bir nesnenin kavramını özetleyen ve o nesnenin güzel olduğunu ortaya koyan çıkarımı” belirleyen ilkedir. “Böyle bir şey ise olanaklı değildir.” Karşılıklı öznel amaçsallık uyarınca, “biçim, verili bir tasavvurda güzelliğin kendisidir.” Durum böyle olunca, daha önce vurgulandığı gibi, beğeni de verili bir tasavvurun ürünüdür. Dolayısıyla, estetik-yazınsal beğenin ürünleri olan yazınsal yapıtların “eleştirisi” de öznelirdi.

Kant aynı bağlamda yazın eleştirisi açısından üzerinde durulması gereken şu belirlemeyi yapar:

Eleştiri, verili bir tasavvurda *“kavrayış ile imgelem gücünün karşılıklı ilişkisini kurala bağlama ve koşulları açısından belirleme sanatı ya da bilimidir.”*

Peki, Kant’ın bu tanımına göre, “eleştiri ne zaman ve hangi koşullarda sanattır ya da ne zaman ve hangi koşullarda bilimdir?”

Eleştiri, Kant’ın anlatımıyla, *“kavrayış ile imgelem gücünün karşılıklı ilişkisini kuralları ve koşulları”* açısından belirleme işini *“örneklerle gösterirse sanattır.”* Bu saptama, “kavrayış” ve “imgelem gücü” gibi farklı kavramları içermektedir.

Kant felsefesinde “düşünme gücü”, “kavram oluşturma ve bunları değerlendirme yeterliliği” ve “ilişkilendirici-karşılaştırmacı-çözümleyici düşünme yeteneği” gibi anlamlarda kullanılan “kavrayış”, herhangi bir nesne, varlık ya da olguyu ya da soyut bir savı anlamaya ve adlandırmaya yönelik düşünsel bir etkinliktir ve ulaştığı sonuçları kavramlaştırmayı ve kurallaştırmayı amaçlar. Kavrayış, bu boyutuyla, nesnellik yaratmaya elverişlidir.

Sanatsal-yazınsal yaratım süreçlerini açıklamada sıkça anılan imgelem gücüyle, var-olan algılamaları ve deneyimleri kullanmayı ve yeniden biçimlendirmeyi erekleleyen, yeni tasavvur-, imge- ve düşünme bütünlükleri kurmaya yönelik yaratıcı ve üretken psikolojik etkinliktir. Dolayısıyla, imgelem gücünün kendisi ve türevleri, tümüyle kişinin iç-dünyasıyla ilgili olduğundan, olgucu bilim anlayışıyla kavramlaştırılmaz ve kurallaştırılmaz. Kavrayışın tersine, imgelem gücü, öznellik kapsamında kalır.

Bununla birlikte, söz konusu iki kavram da yazınsal üretim ve alımlama süreçlerini açıklamada kaçınılmaz olarak kullanılır. Bu kapsamda “kavrayış ile imgelem gücünün karşılıklı ilişkisinin kuralları ve koşullarının belirlenmesi” ancak, Kant’ın deyişiyle, “özel genellik” olarak nitelendirilebilir.

Kant’ın sanatsal eleştirinin ön-koşulu olarak nitelendirdiği söz konusu kuralların “örneklerle gösterilmesi” gerektiği önermesi ise şöyle yorumlanabilir: Estetik ya da yazınsal bir ürüne ilişkin değerlendirmeyi “örnekler ile açıklama”, genel anlamda estetik, özel

anlamda da yazına ilişkin derin bir bilgi ve beğeni birikimi ile olanaklı olabilir; ancak, eleştirmen bu niteliklere sahip olsa bile, değerlendirmesi nesnellik niteliği kazanamaz.

Daha somut bir anlatımla söylemek gerekirse: Bir yazın eleştirmeni, Kant'ın deyişiyle, "örneklerle gösterebilmek" ya da değerlendirmesini örneklerle açıklamak için, edebiyatın özüne, aşamalarına ve işlevine ilişkin derin ve kapsamlı bilgi ve beğeniye sahip olsa bile, vereceği estetik yargı, yine de öznel olacaktır. Fakat söz konusu öznellik, "öznel genellik" düzeyinde bir öznellik olacağından, sadece daha güvenilir olarak değerlendirilecektir; hiçbir zaman ve koşulda "salt güvenilirlik" söz konusu olamayacaktır.

Kant'ın konuya ilişkin bir başka belirlemesi uyarınca, sanatsal eleştiri, *"beğenin, kendi olabilirliğini düşünmeksizin, gerçekte yönünü belirlediği salt fizyolojik (bu bağlamda psikolojik) ve görün kuralları arar; bu kuralları nesnesinin değerlendirmesine uyarlar."*

Bu belirlemeye göre, estetik değerlendirme, temel aldığı kuralları, değerlendirilen nesnenin estetik özelliklerine uyarlar. Bunun anlamı şudur: Değerlendirme ya da eleştiri konusu olan estetik nesne, örneğin, roman ise romanın, şiirse şiirin tözsel özelliklerine uygun olarak irdelenmelidir.

Düşünür, sanat olarak eleştirinin işlevini de kapsayacak biçimde tanımlı şöyle genişletir: Sanat olarak eleştiri, *"güzel sanatlar alanındaki yeterliliğin ürünlerini eleştirir ve değerlendirir."*

Kant'ın sanatsal eleştiri bağlamında yaptığı belirlemeler, yazınsal eleştiri açısından da tümüyle geçerlidir.

Kant, eleştirinin bilimselleşme eğilimini şu sözlerle dile getirir: *"Eleştiri, böyle bir değerlendirmenin olanağını, bilgi/bilme yeterliliği anlamında, söz konusu yeterliliğin doğasından türetirse bilimseldir."*

Bilim anlamında eleştiri, *"yargı gücünün önsel bir ilkesi olarak beğenin öznел ilkesini"* geliştirmeli ve gerekçelendirmelidir.

Birinci belirleme, bilimsel eleştirinin kaynağı olarak insanın "bilme yetisi" ya da bilme yeterliliğine dayanmaktadır. İster deneyci, ister görüngücü, ister usçu ya da kuşkucu olsun bütün bilgi-

kuramlarında insan tözsel olarak bilme yeteneğiyle donanmış bir varlık olarak açıklanır. Dolayısıyla, bu önsel nitelik, eleştirmenlerde de vardır. Yazın eleştirmeni, ilkesel olarak yazınsal yapının özünü ve özelliğini bilebilir; ancak, bu bilme beğeninin öznelliğinden öte gidemez. Yazın eleştirisinin sınırlılığı da bir estetik nesne olarak yazın yapıtına ilişkin bu bilmenin niteliğinden kaynaklanmaktadır.

Kant'ın bilimsel eleştiriye ilişkin ikinci belirlemesine gelince: Bu belirlemeye göre, bilimsel eleştirinin ereği, özne beğeninin yetkinleşmesine ve gerekçelendirilmesine katkı yapmaktır. Bilimsel eleştiri, özne beğeniye kurala bağlayamayacağından, ancak onun çok-yönlü olarak oluşması ve yetkinleşmesine hizmet edebilir. Bilimsel eleştiri, bu işlevi yerine getirdiği takdirde, ereğine ulaşmış sayılır.

Beğeninin İlkesi, Yargı Gücünün Öznelliğidir veya Estetik Yargılar Nasıl Benzeşebilir?

Kant, bir savını sürekli olarak vurgular: Beğeni yargısı öznel; bu yargı, yargının özne-biçimsel koşuluna dayanır; deneysel bilgiye dayanmaz. Bu nedenle de, kesin kanıtlanamaz. Kavramlar, bir yargının içeriğini oluşturduğundan, beğeni yargısı, kavramlarla belirlenemez. Düşünürün yaklaşımı uyarınca, kavramlar görgün ya da somut bilginin taşıyıcısıdır; buna karşın beğeni yargısı özne tasavvurun ürünüdür. Dolayısıyla beğeni yargısı kavramlaştırılmaz.

Kant'ın anlatımı uyarınca, bütün yargıların özne koşulu, “*yargılama yeterliliğinin, yargı gücünün kendisidir.*” Yargılama yeterliliği, nesneyi var eden tasavvur anlamında kullanıldığında, “*iki tasavvur gücünün, diyesi, imgelem gücünün ve kavrayışın uyuşumunu gerektirir.*”

Burada yargı, nesnelere ilişkin kavramlara dayanmadığından, ancak “*kavrayışın bakıştan çıkarak kavramlara dönüşmesi koşuluyla,*” sadece “*imgelem gücünün toplamında var-olabilir.*” İmgelem gücü kalıplaştırılamaz; “*ancak kendi özgürlüğü içerisinde var-olabilir.*”

Sonuç olarak ve daha açık bir anlatımla: Beğeni yargısı, salt duyumsama üzerinde yapılır. Söz konusu duyumsama da *birbirini karşılıklı olarak canlandıran kendi özgürlüğü içerisindeki imgelem gücü ile kendi yasallığı içerisindeki kavrayışın duyumsamasıdır.*” Demek ki, beğeni yargısı, tasavvurun amaçsallığı ilkesi uyarınca, nesneyi bilme yeterliliğinin gelişmesi açısından değerlendirilmesini sağlayan bir duygudur. İmgelemin özgürlüğü ile kavrayışın yasallığı da, yukarıda “ortak duyu” bağlamında vurgulandığı gibi, estetik nesnelere ilişkin değerlendirmelerin benzeşmesinin başlıca kaynağıdır.

Kant konuya ilişkin değerlendirmesini sürdürür: Öznel yargı gücü olarak beğeni, *“kendi yasallıkları içerisinde var-olan kavramlara bağımlılaştırılama(z)/tabi tutulamaz”*; yargı gücü, *“bakışların ve betimlemelerin yeterliliğidir.”*

Bu sözler, yazın-kuramsal açıdan şöyle açılabilir ve güncel anlatımlara uyarlanabilir: Beğeni öznel ya da kişisel bir değerlendirme yeterliliğidir. Bu yeterlilik, estetik, dolayısıyla da yazınsal sürecin bütün aşamaları, bir başka anlatımla, bir yazınsal yapının yazım, yayım ve alımlayım aşamaları için geçerlidir. Kant’ın özenle ayrımlaştırdığı nokta, beğeni yeterliliğinin, herhangi bir dış etmenin belirlenmesiyle değil, kendi yasallığı içinde işlevselleşmesidir.

Kant, ayrıca bu bağlamda *“beğeni yargıları nasıl olanaklıdır?”* ve *“Katıksız yargı gücünün önsel ilkelerinin estetik yargılardaki görevi nedir?”* sorularını ortaya atar ve şu yanıt önerilerini geliştirir:

Bir nesneye ilişkin hoşlanma, o nesneye ilişkin kavramlardan bağımsız olarak, her öznedeki önsel olarak, diyeyi, bir dış-belirlenim olmaksızın, var olan bir niteliktir.

Beğeni Yargıları Nesneye Nitelik Yükler

Beğeni yargıları, kavramların, *“hatta nesneye bakışın bile ötesine giderler ve hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu olarak nesneye bir nitem/yüklem eklerler.”* Bu nedenle de beğeni yargıları *“bireşimseldirler.”* Nitem ve herkesten beklenen coşkulanma, *“görgün*

olmakla birlikte, beğeni yargıları, önseldir ya da önsel olarak görülmek isterler.”

Kant buradan şu soruyu çıkarımlar: *“Bireşimsel yargılar nasıl önsel olarak olanaklı olabilir?”* Bu sorunun yanıtını açtığı bölümü de şöyle bir soruyla başlatır: *“Bir nesneye ilişkin bir beğeni yargısında önsel olarak savlanan nedir?”*

Yanıt şu sözlerle belirginleşir: *“Bir nesneye ilişkin tasavvurun hoşlanma ile bağlantılı olup olmadığı, ancak, içsel olarak algılanabilir.”* Önsel olarak temeli akılda yatan bir istenci belirleyen ilke dışında, belli bir hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu, *“önsel olarak hiçbir tasavvur ile ilişkilendirilemez.”*

Kant’ın bu belirleyimi, sürekli vurguladığı “tasavvurun özneliği” savını biraz daha açıklamaktadır. Hoşlanma, beğenme ya da bunların karşıtı duyumsayışlar, tümüyle içsel-özel olaylardır; dışarıdan oluşturulamaz ve belirlenemez.

Düşünürün savlamasına göre, dış varlıklar, bütün nesneler, tasavvur yoluyla bilinebilir. Buna göre, bir dış varlık anlamında estetik bir nesne olan yazınsal bir yapıt da ancak öznel bir tasavvur ile bilmenin ve beğenmenin nesnesi olabilir. Bir yazınsal ürünü beğenme ya da beğenmeme, tümüyle öznel bir karardır. Estetik bir nesneden hoşlanma ya da hoşlanmama, söz konusu bireysellik nedeniyle, bir başkasının beğenisiyle ölçülemez.

Kant, ahlaksal ve beğenisel yargılara ilişkin olarak şunları söyler: *“Bir yasaya bağlı belli bir kavram gerektiren ahlaksal duygudaki hoşlanma, beğenideki hoşlanma ile karşılaştırılmaz. Ahlak duygusundaki hoşlanma, yasallığı olan bir kavram gerektirdiği için geneldir ya da nesneldir.”* Buna karşın, beğeni duygusundaki hoşlanma ise, *“içsel bir duygu olduğundan öznelidir.”*

Kant’ın “ahlak duygusundaki hoşlanma” ile “beğeni duygusundaki hoşlanma”yı birbirinden kesin çizgilerle ayırması oldukça öğreticidir. Düşünür, ahlak öğretisi gereği, bireyler arası ve birey ile toplum arasındaki ilişkiyi düzenleyen bir kurum olarak tasarımıladığı ahlak ile ilgili her şeyi, kurallaştırmaya ve böylece genel geçer bir yapı ya da öz kazandırmaya özen göstermektedir.

Kant, ısrarla vurgular: Beğeni yargıları tekil yargılardır; çünkü bunlar, *“hoşlanmaya ilişkin kendi nitemlerini, bir kavram ile değil, verili tekil bir görgün tasavvur ile birleştirirler.”*

Dolayısıyla, bir nesnenin gönül/ruh ile bağlantılı olarak algılandığı şey, hoşlanma değil, *“bu hoşlanmanın genel-geçerliliğidir.”* Yargı gücünün önsel genel kuralı olarak, diyesi, herkes için geçerli kural olarak, bir beğeni yargısında tasavvur edilen şey, sadece hoşlanmanın genel geçerliliğidir. Bir insanın bir nesneyi hoşlanma duygusuyla algılaması ve değerlendirmesi, görgün bir yargıdır; ancak, bir insanın bir şeyi güzel bulması, önsel bir yargıdır. Bu da herkes için geçerli bir şeydir.

Bir beğeni yargısındaki nesneye ilişkin beğenme, o nesnenin biçimine ilişkin değerlendirmeyeyle bağlantılıdır.

Kant'ın yaklaşımı uyarınca, yargı gücü, *“her türlü özdek olmaksızın, değerlendirmenin biçimsel kuralları açısından yargı gücünün kullanımının özne koşullarına yönelik olabilir.”* Bu nedenle de, yargı gücü, *“her insanda var-olması gereken özne bir yeterliliklidir.”* Bunun sonucu olarak da *“bir tasavvurun yargı gücünün bu koşulları ile uyumunu, önsel olarak her insan için geçerli sayılabilir.”*

Görüleceği üzere, Kant, estetik değerlendirmelerin tümelleşmesinin ve benzeşmesinin başlıca nedenini sürekli olarak tasavvur, imgelem ya da hayal gücü ile yargı gücünün uyumunda arar. Düşününürün bu arayışını iyi kavramadan, estetik yargının özne genelliği ilkesini de anlamak olanaksızdır.

Kant'a göre, hoşlanma ya da duysal olarak algılanabilir olan *“nesnenin değerlendirimindeki bilme yeterliliğine ilişkin tasavvurun özne amaçsallığı, herkeste var olan bir yetidir.”* Salt bir bilgi/bilme olanağının özne koşulu ve beğeni için gerekli olan bu bilme yeterliliğinin oranı, hatta herkeste olması varsayılan *“ortak sağduyu”* anlamında hoşlanma, *“herkeste benzer koşullara dayanır.”* Bu belirlemeler, insanın türsel özelliklerinin *“ortak duyu”* kavramının kaynağını oluşturduğunu bir kez daha ortaya çıkarmaktadır.

Dolayısıyla, beğeni ile yargılayan kişi de *“özne amaçsallığın”*, bir başka deyişle, nesneye ilişkin beğenmenin herkese özgü olduğu-

nu, “kavramların aracılığı olmaksızın”, genel olarak iletilebilir olduğunu kabul etmelidir. Kant’ın bu saptamaları, yukarıda yazınsal eleştiri ve yazınsallığın aktarımı konusunda söylenenler ile birleştirildiğinde, yazın-kuramsal çerçeve daha da belirginleşmektedir.

Kant’ın bu bölüme eklediği dipnotta yer alan “bilme yeterliliğine” ilişkin açıklamaları uyarınca, estetik yargı gücünün genelliği, bir başka deyişle, öznel nedenlere dayanan bir beğeni yargısının genelliği savı şöyle gerekçelendirilebilir:

1. *“Bu yeterliliğin öznel koşulları bütün insanlarda aynıdır. Bu böyle olmasaydı, insanlar tasavvurlarını ve bilgiyi iletemezlerdi.”*

Bu belirlemeye göre, insan tür olarak “bilme yeterliliği” ile donanmıştır. Bilme yeterliliği, tümüyle özgür ve özerk bir güç olan tasavvurları da iletilebilirleştiren kaynaktır. Tasavvur, iletilebilir duruma getirilebilmek için, bir anlam oluşturabilecek biçimde düşünsel olarak düzenlenmek ve dilselleştirilmek zorundadır.

Dil, bilincin dışı-vurumudur. Dolayısıyla tasavvurun kendisinin ve türevlerinin dilselleştirilmesi, öznel nitelikli oluşturmaların da kaçınılmaz olarak kavrayışla ilişkilendirilmesi demektir.

2. *“Yargı (yargı gücünün biçimsel koşullarıyla birlikte) sadece bu durumu gözetir ve arıdır”; bir başka anlatımla, yargı, “nesneye ilişkin kavramlarla ve duyumsayışlarla karıştırılmamıştır.”*

Bu çıkarımlar, Kant’ın deyişiyle, *“kavramın hiçbir nesnel gerçekliğini”* haklı çıkarmayı gerektirmediğinden *“yalındır”*; çünkü güzellik nesneye ilişkin bir kavram değil, beğeni yargısı da bilgi yargısı değildir.

Ayrıca, söz konusu çıkarımlar sadece insanın kendinde olan yargı gücünün öznel koşullarının başkalarında da olduğunu savlamaktadır. Bu sav, insana özgü her türlü duyumsayış ve bilme etkinliğinin bütün özgün ve ayrı yönlerine karşın, bir noktada benzeşebileceği varsayımını da içerir.

Ortak Duyu, Tikel Beğeni Yargısının Tümellesmesinin Kaynağıdır

Bütün insanların öz-yapısal nitelikleri bakımından eşit olduğu düşüncesi, Kant estetiğine ve insan anlayışına evrensellik ya da aşkınlık kazandıran bir boyuttur. Tasavvur ve bilgiyi dilselleştirme

anlamında kullanılan “iletme” yeteneği ya da yeterliliği kavramı da Kant estetiğinde tüm insanları eşit görme yaklaşımını açığa vurur. Bu boyut, örneğin, Hegel estetiğinde bu açıklıkta görülemez.

Daha önce açılan “ortak duyu” ya da “ortak duyumsayış” (sensus communis) olarak beğeni konusunda Kant şu noktaların altını çizer: *Düzensizlik ya da ahlaklılık, adalet ve hakikat gibi kavramlar, duyuya dayanmazlar.* Öte yandan insanlar duyular üzerinden “daha üst bir bilgi yeterliliğine sahip olmasalardı, hakikat, yakınlık, güzellik ya da adalet gibi kavramlara ilişkin en ufak bir tasavvur da geliştiremezlerdi.”

Bu belirleme uyarınca, insan duyular yoluyla etkenleşen ve etkinleşen, ancak duyuların üstünde olan “daha üst bir bilgi yeterliliğine” sahiptir. Duyusal duyumsamalar tümüyle öznel ve içsel görüngülerdir. Üst bilgi yeterliliğiye, kavramları ve onların düzenleniş kurallarını belirleyen ve genelleştiren bir yeterlilik. Duyumsamalar ya da imgelemeler içselliği; bilgi yeterliliğinin türevleri olan genel kavramlar dışsallığı simgeler. Dolayısıyla, Kant’ın yukarıdaki belirlemesi hem içselliği, hem de dışsallığı, bunun da ötesinde bu iki ögenin uyumunu içermektedir.

Kavrayış, insanın tözsel ve türsel bir özelliğidir; bu nedenle de “insansal kavrayış”, tüm insanlarda var ve “ortaktır.” Böyle bir genel-geçerlik ilkesi, ancak “ortak duyu” ya da “ortak duyumsayış” olabilir ya da herkesin duyumsama yeterliliğine sahip olması anlamında “ortak duyu” genel-geçer bir ilke olabilir.

Her yerde rastlanabileni ve herkesçe paylaşılanı anlatan “ortak” sözcüğü, Kant’a göre, herhangi bir “kazanç” ya da “yarar” değildir. Ortak oluş ya da benzer duyumsayış, tarihsel, toplumsal gelişimin bir sonucu olan ortak kültürün çevrelediği “yaşam dünyası”nın kazandırdığı bir algılama ve davranma biçimindeki benzeşmedir.

Nitekim düşünür de bu kavramı şöyle açıklar: “*Sensus communis*”den anlaşılması gereken şey, “*bir ortak duyumun idesi, yargılama yeterliliğinin*” her insanda var-olduğudur. Bu ortak yargılama yeterliliği, “*öz-düşünümünde önsel olarak diğer bütün yargılama yeterliliklerinin tasavvur tarzını gözetir.* Böylece, (ortak duyu), yargı-

sını bütün insan aklına bağlamak ve yargıya olumsuz etki yapabilecek öznel ve özel koşullardan doğan yanılsamadan kurtulmak ister.”

Görüleceği üzere, Kant, “ortak duyu” ile “yargılama yeterliliği” kavramını özdeşleştirmektedir. Düşünür, çok açık bir anlatımla ortak duyu kavramını önsel olarak diğer bütün yargılama yeterliliklerinin tasavvur tarzını gözeterek güçte bir kavram olarak tasarımlamaktadır. Ayrıca, ortak duyu, yargılarını akla bağlayarak, “öznel ve özel koşullardan doğabilecek yanılsamalardan kurtulma” isteği ya da istenci ile de donanmış bir yeterlilik olarak nitelendirilmektedir.

Böylece, yargılama yeterliliklerinin bütün tasavvur tarzlarını gözetken bir üst yeterlilik olarak “ortak duyu”, “öznel ve özel koşullardan doğan yanılsamaları” da önleyen bir yeterlilik kaynağı durumuna gelmektedir. Ortak duyuya yüklenen bütün bu yeterlilikler, estetik beğeni yargılarının öznel yanılsamalardan kurtulmasının ve tümelleşmesinin kaynağı niteliği kazanmaktadır.

Öznel ve özel tasavvur koşullarından “yanılsama” doğma olasılığı, bir başka deyişle, öznel tasavvur tarzının yanılmalara yol açabileceği ön kabulü, kişinin kendi yargısını saltlaştırmamasını ve kendini başkasının yerine koymasının gerekliliğini de içermektedir. Burada önemli olan, kişinin salt kendi tasavvurunun ya da tasavvur etme durumunun biçimsel özgünlüklerine özen göstermesidir.

Ortak insan kavrayışının ölçütlerinden biri de “başkasının konumunda düşünmek”, bir başka anlatımla, kendisini başkasının yerine koymaktır. Bu ölçüt, aynı zamanda “yargı gücünün” de ölçütüdür.

Duyu sözcüğü, Kant böyle gerekçelendirir yaklaşımını, salt ruha ilişkin bir düşünümün etkisi anlamında kullanıldığında, beğeni ya da estetik yargı gücü birçok bakımdan “ortak duyu” olarak adlandırılabilir.

Bu bağlamda “duyu”dan anlaşılan şey, “haz duygusu”dur. İnsan hiçbir ilgi gütmeksizin güzeli güzel olduğu için beğendiğine ve beğendiği şeyden de haz duyduğuna göre, Kant’ın “ortak duyu” kavramı güzeli beğenme ve bu beğenmeden haz duyma yeterliliği olarak da nitelendirilebilir.

Böylece, okurun nitelikli bir yazınsal yapıtı, sadece nitelikli olduğu için beğendiği ve bu beğenmeden de haz duyduğu söylenebilir. Bir yazınsal yapının özsel niteliklerinden dolayı beğenilmesi ve haz vermesi, edebiyatın hem eğlendirici, hem de bilgilendirici işlevinin kaynağı olarak değerlendirilebilir.

Beğeni, Kant'ın belirlemesi kapsamında, *“bir kavramın dolayımı olmaksızın, verili bir tasavvura ilişkin duygu tarafından genel olarak iletilebilir kılınan”* yargılama yeterliliğince tanımlanabilir. İnsanların birbirlerine düşüncelerini iletebilme becerileri, *“imgelem gücüyle kavrayışın ilişkisini gerektirir.”* İmgelem gücünün kendi özgürlüğü içersinde kavrayışı uyandırdığı ve onu imgelem gücünün kavramları olmaksızın *“düzenli bir oyuna soktuğu”* yerde, tasavvur, *“kendisini bir düşünce olarak değil, ruhun/gönlün amaçsal bir durumunun iç duygusu olarak iletir.”*

Dolayısıyla, beğeni, verili bir tasavvur ile (bir kavramın dolayımı olmaksızın) bağlantılı olan duyguların iletilebilirliğini önsel olarak yargılama yeterliliğidir. Beğenin genel olarak iletilebilirliği, paylaşılma isteğini de içerir. İletme becerisi, imgelem gücüyle kavrayışın ilişkisini gerektirdiğine göre, her türlü öznel beğeni yargısı, başkalarının paylaşımını amaçlar. Beğeni yargılarının paylaşılabilmesi için, paylaşmak isteyenlerce öğelerine ayrılması ve yeniden anlamlandırmak amacıyla parçaların bütünleştirilmesi gerekir. Bu en azından iki yönlü ve büyük ölçüde kavrayışın etkin olduğu bir çözümleme sürecidir.

Yazın-kuramsal önemi açık olan bu sorunu daha da somutlaştırmak amacıyla şu açıklamaları da buraya eklemek yararlı olabilir: Paylaşılan şeyin öğelerine ayrılması ve bütünleştirilmesi süreci, kendi içinde yeni anlamların ortaya çıkmasına yol açar. Burada, yeniden anlamlandırma ereği ya da amacı kendi başına bir çözümleme amacı olabilir. Fakat –en azından bilimsel açıdan- doğaldır ki, amaçlananın dışında yeni bilgi, bulgu, veri vs. gibi sonuçlar da elde edilebilir.

Estetik nesnenin içinde olan, aslında hep orada duran, daha önce görülürleştirilmemiş bir estetik öğe de ayırma-bütünleştirme süreçlerinde gizil-güç olarak bulgulanabilir.

Yazınsal irdelemelerin çekici yanı da, bu çözümleme girişimi sonucunda bulgularanan yazınsal estetik öğelerin gizil ve yeter-güç (kapasite) olarak bitimsizliği olabilir. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: İrdelemeyi yapan tekil öznenin özgün ve özerk estetik kavrayışı, yazınsal yapıtın genelliğine öznel-genellik bakımından gizil-güç olarak yeni, en azından farklı bir boyut katar.

Böylece, yeter-güç olarak estetik öğeler de içeren yazınsal yapıt yeniden anlamlandırılabilir. Yazınsal yapıtın biricikliği, onu irdeleyen öznenin genellik içindeki özerk-tekilliği nedeniyle, boyutlandırılmış olur.

Güzel'e İlişkin İlginin Görgünlüğü

veya Güzele İlişkin İlgi Dolaysız, Amaçsız ve Nedensiz Olabilir mi?

Kant, “Güzel’e İlişkin İlginin Görgünlüğü Hakkında” adlı ara-başlık altında şu belirlemeleri yapar: “*Bir şeyi güzel olarak niteleyen beğeni yargısı, belirlenim nedenine ilişkin bir ilgiye sahip olmak zorunda değildir.*” Bir başka anlatımla: Beğeni yargısının güzel diye yargıladığı şeye ya da nesneye ilişkin bir ilgi içermesi söz konusu değildir. Ancak bu saptama, estetik yargı anlamında beğeni yargısının “*hiçbir ilgi ile bağlantılandırılamayacağı anlamına da gelmez.*”

Ne var ki, beğeni yargısı ile ilgi arasındaki bu bağlantı, her zaman dolaylıdır. Bu dolaylı bağlantının anlamı şudur: Beğeni, bir nesne hakkındaki salt düşünüme ilişkin bir hoşlanma ile bağlantılandırılabilmesi için, her şeyden önce “*aynı nesnenin varlığına ilişkin bir haz/hoşlanma ile ilişkilendirilmek zorundadır.*”

Kant’ın açılımıyla, bütün ilgi de söz konusu nesnenin varlığına ilişkin hoşlanmada bulunmaktadır. Bu görgün bir şey olabilir, bir başka anlatımla, “*insan doğasına özgü bir eğilim*” ya da “*istencin önsel olarak us tarafından belirlenebilen bir özelliği, entelektüel bir şey olabilir.*”

Bunların her ikisi de “*bir nesnenin var-oluşuna ilişkin bir beğenmede*” için olarak bulunur ve böylece “*aynı nesnede ilginin temeli oluşturabilir. Söz konusu nesne de kendi başına ve herhangi bir ilgiyi gözetmeksizin beğenilebilir.*”

İlginin “görgünlüğü”, “güzel”in bir toplumda, bir toplumsal ortamda olmasıyla olanaklıdır; çünkü toplumsallık itkisi ya da gereksinmesi, insana özgü bir niteliktir. İnsan, Kant’ın anlatımıyla, ancak toplum içinde çekici olmak, yetkin olmak ve güzel görünmek ister. İnsanın bu güdüsü, Kant’a göre, uygarlaşmanın da başlangıcı ve itici gücüdür. Dolayısıyla, güzel, görgün olarak ancak bir toplum içinde ilgi uyandırır. Burada sözü edilen güzel, bütün yönleriyle edebiyat için de geçerlidir.

İnsanın toplumsallık güdüsü ya da gereksinmesi, aynı zamanda “özgülük” ve “insancılık” gibi özelliklerin de kaynağıdır. Bu bağlamda yargılama yeterliliği anlamında beğeni sayesinde insan duygularını başkasına iletebilir.

Genel ileti yeteneği, insan oluşun bir sonucu, insanlığın bir dayatmasıdır. İleti ya da iletme, Kant’ın tanımlamasıyla, en üst düzeye ulaşmış uygarlaşma, insanın incelme, yetkinleşme eğiliminin yarattığı baş-yapıttır.

Bu bağlamda duyumsamalar, ancak iletilebildikleri, bir başka anlatımla, dilselleştirilebildikleri ölçüde vardır ya da değer kazanabilirler. İletilemeyen, diyesi, başkalarıyla paylaşılamayan duyumsayış, duygu ve beğenilerin değeri olamaz.

Kant’a dayanarak, buradan yapılması gereken çıkarım şudur: Genel iletilebilirlik idesi, nesnelere ilişkin beğenmenin değerini “*bitimsiz ölçüde çoğaltır.*”

Bu son saptama, yazın-kuramı açısından belirleyici önemdedir: Yazınsal metinlerin üretimi ya da biçimlendirimi ve somut bir nesneye dönüşmüş yazınsal yapının farklı okunmasının felsefi nedeni, genel iletilebilirlik idesinin, beğenmenin değerini “*bitimsiz ölçüde*” çoğaltmasıdır.

Kant, iletilebilirlik koşulunun ya da ilkesinin oluşmasını ve gerçekleşmesini sağlayan dili bu bağlamda adıyla anmaz. Ancak, kesin olan bir şey var; o da şudur: İletim, dil üzerinden gerçekleşir; dil, iletimin içeriğinin belirginleşmesini, iletilebilir duruma getirilmesini ve gerçekleşmesini sağlayan dolayımıdır. Toplumsallığın doğal ve kaçınılmaz bir sonucu olan dil olmaksızın, önsel olarak ne iletim, ne de paylaşım olabilir.

“Güzele ilişkin entelektüel ilgi” konusunda şunları söyler Kant: Sanatın güzeline duyulan ilgi, *“ahlaksal bakımdan iyi olan ve buna eğilimli düşünüş tarzı ile bağlantılı değildir. Sanatsal güzel, doğanın güzelliklerinin biçimlerinin sanatsal kullanımıdır. Sanatsal güzele duyulan ilgi, ‘işlenmiş’ bir güzele duyulan ilgidir; bu ilgi, dolaysız, amaçsız ve nedensizdir.”* Kant’ın öğretisinde *“doğa güzelliğinin sanat güzelliğine göre önceliği vardır; hatta doğa güzelliği, biçimi açısından sanat güzelliğini geride bırakır.”* Bütün bunlara karşın, *“dolaysız bir ilgi uyandırmak, ahlaksal duygularını kültürlendirmiş/yetkinleştirmiş insanların tümünün düşünüş tarzıdır.”*

Kant’ın sanatsal güzel, *“doğal güzelliklerin biçimlerinin sanatsal kullanımıdır”* belirlemesi, yazınsal yapıtların sanatsallığı hakkında da bir fikir vermektedir. Edebiyatın malzemesi ve dolayımı dil olduğuna göre, dil de kültürel birikimi saklayan, güncelleştiren ve aktaran araç olduğuna göre, yazınsallaştırma, dilsel güzelliklerin biçimlerini sanatsal olarak kullanma demektir. Yazınsal dil kullanımı, dili işlemek, estetikleştirmek demektir. Dilsel güzele ve onun estetikleştirilmiş ve özgünleştirilmiş biçimi olan yazınsal yapıta duyulan ilgi, Kant’ın deyişiyle, dolaysız, amaçsız ve nedensizdir.

Bu bölümde Kant’ın dile getirdiği düşünceler, Mikail Bakhtin ve Roman Jakobson gibi düşünürlerce dizgeleştirilen Rus biçimciliğinin esin kaynağı olmuştur. Bu düşünsel-yazınsal akım kapsamında 20. yüzyılın ilk çeyreğinde *“edebiyatın özünü oluşturan nedir?”*, *“yazınsallık nedir?”* ve *“yazınsallığı/edebiliği oluşturan etmenler nelerdir?”* gibi soruları yazın-kuramsal tartışmaya sokmuşlar ve yetkinleştirmeye çalışmışlardır.

Yazınsal anlamda çözümlenmesi gereken bir başka belirleme, yukarıda bazı yönleriyle açıklamaya çalıştığım *“genel iletilebilirlik idesi, nesnelere ilişkin beğenmenin değerini bitimsiz ölçüde çoğaltır”* belirlemesidir.

Kant’ın bu önemli saptaması, kanımca, daha önce *“çok-anlamlılık”* bağlamında andığım Bakhtin tarafından kuramsallaştırılan *“ses çokluğu”*, *“anlam çokluğu”* ve bunların toplamı anlamında *“söyleşimsellik”* ve *“metinler-arasılık”* kavramlarını daha tutarlı olarak açıklamanın dayanağını oluşturmaktadır.

Edebiyat, anlatı sanatı, anlatı sanatı da sözcükler ya da yazınsal figürler ile yaratılan bir söz sanatıdır. Bu nedenle, edebiyat sözcüklerin yüzyılların akışı içinde kazandıkları anlam çokluğunu ya da zenginliğini görmezden gelemeyiz.

Yazınsalın yapı taşı olan her sözcük, kendisini kullanan her konuşucu ya da yazarın oluşturduğu bağlam ve güttüğü erek doğrultusunda sürekli olarak anlam bakımından boyutlanır. Yüzyılların acıları-sevinçleri, yengileri-yenilgileri, ilerleyişleri-gerileyişleri, içinde yaşanan coğrafyanın özellikleri, kültürel alışverişler, sözcüklere yeni bir anlam boyutu katar. Bakhtin sözcüklerin bitimsiz anlam çokluğunu en derinden duyumsayan ve kuramsallaştıran edebiyat ve dil felsefecisidir.

Kant'a göre, sanat işlenmiş bir güzele duyulan ilgi ise, edebiyat da, dil işlenerek yaratılan güzel anlatıma duyulan ilgi demektir. Dil tözsel niteliği bakımından estetikleştirilme yeterliliğine sahiptir. Estetikleştirme, dili kullanarak, onun içindeki anlatısal güzeli ortaya çıkarma edimidir. Bu aynı zamanda bir yazınsal yapının yazımına denk düşen bir süreçtir.

İnsan, Tümelleşebilir Her Türli Beğeni Yargısının Kaynağıdır

Kant, bu açıklamaların ışığında şu soruyu sorar: "Peki, salt beğeni yargısı içinde birbirinden üstün olduğunu savlayamayan iki nesnenin değerlendirimi arasındaki fark nedir?" İnsan, kavramlar olmaksızın, biçimi yargılamaya ve bu biçimleri yargılamadan hoşlanmaya yönelik estetik yargı gücü yeterliliğine sahiptir. Yine insan, bu yargı herhangi bir ilgiye dayanmaksızın, söz konusu hoşlanma ya da beğenmeyi herkes için kural durumuna getirme ve yeni yargılar yaratma gücü ve yeterliliğine sahiptir.

Öbür yandan insan, "*edimsel ölçütlerin salt biçimlerine ilişkin bir beğenmeyi önsel olarak belirlemenin temeli olan entelektüel bir yargı gücü yeterliliğine*" de sahiptir. İnsan, ilgisini herhangi bir yargıya dayandırmadan, "*söz konusu beğeniyi herkes için yasa durumuna da getirir ve sürekli yeniden yaratır.*"

Sanat yapıtlarına ilişkin beğeni ortaklığının ya da benzeşmesinin ana kaynağı, entelektüel yargı gücü yoluyla, beğenin genel-leşmesi ve sürekli yeniden üretimidir.

Kant'ın belirlemeleri uyarınca, katıksız beğeni yargısındaki *“güzel sanata ilişkin beğenme, serbest/özgür bir ilgiyle bağlantılıdır.”* Sanatsal güzel, eğer doğal güzelin taklidi değilse, *“erekli olarak beğeniye yöneliktir.”* Böyle bir sanat ürününe ilişkin hoşlanma-ya/beğenme, *“beğenide gerçekleşir. Bu beğenmenin ilgisi sanatın temelini oluşturan şeye duyulan dolaysız ilgidir ve söz konusu sanat güzeli, kendisine duyduğu ilgi ile değil, ‘amacı dolayımı’ ile ilgi uyandırır.”*

Sanat Nedir?

Bu ara-başlık altında beğenme, beğeni, doğal güzel, sanatsal güzel ve güzele duyulan ilgiyi karşılıklı ilişkileri içerisinde irdeleyen Kant, sanata ilişkin şöyle bir tanım denemesi yapar:

1. Sanat, *“eylemlerinin temeline akıllı koyan özgürlük ve keyfilik dolayımı ile yaratım demektir.”* Sanat, sanatın yaratıcı nedeni, *“kendisine bir amaç koyar; bu amaç, sanata biçim kazandırır.”* Eğer durum böyle olmasa, *“sonucu daha önceden düşünülme-ksin, kendi gerçekliğinden önce ve kendi nedeni içerisinde yaratılmış her şeye sanat demek gerekirdi.”*

Kant'ın bu sanat tanımı, akıl, özgürlük ve keyfilik kavramlarına dayanmaktadır. Dolayısıyla bu tanımda da estetik beğeni yargılarının ayrılaşmalarının ve benzeşmelerinin kaynaklarını somut olarak görmek olanaklıdır.

Sanatsal yaratımın ya da eylemin temelini oluşturan akıl, sanatsal değerlendirmelerin tümelleşmesini ya da uyuşumunu olanaklaştıran kavramları ve kuralları belirleyen güçtür. Özgürlük ve keyfilik ise, sanatsal yaratımın özgünlüğünün, farklılığının ve çeşitliliğinin kaynakları ya da dolayımılarıdır.

Ayrıca, sanatın yaratıcı nedeni, zorunlu olarak özgürlüğü ve keyfiliği gerektirmesine karşın, kendisine bir amaç koyarak, sanat-

sal yaratıma biçim kazandırmaktadır. Amaç belirleme ve biçim kazandırma da özgürlük gerektiren edimler olmalarına karşın, aklın yol göstericiliği ve bütünleştiriciliğini de gereksinirler.

Sanat yapıtını doğa etkisinden ayırt etmek için şunu söyler Kant: Sanat yapıtı diye adlandırılan şey, özünde dokunulmamış doğa nesnesi değil, insan tarafından biçimlendirilmiş bir nesne, dolayısıyla da “insan yapıtı”dır. İnsan yapıtı, estetikleştirilmiş nesnedir. Bu söylem de içkin olarak sanatsal yaratımın kaynaklarını içermektedir. Bunların ilki akıldır. Sanatsal etkinlik akılsal ya da akılcı etkinliktir. Yukarıda da vurgulandığı gibi, aklın katkısıyla tasarımılanan sanatsal etkinliğin ürünleri özgürlük ve keyfilik dolaşımıyla biçimlendirilir.

2. *“İnsanın becerisi olarak sanat, bilimden ayrılır. Sanat edimsel, bilim kuramsal yeterlidir; sanat teknik, bilim kuramdır.”*

Bu belirlemeye göre, insan sanatsal yetenek ve beceri ile donanmış bir varlıktır. Her insan sanat üretebilir; sanat ürünlerini değerlendirebilir, yargılayabilir. Burada herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için hemen vurgulamak gerekir ki, söz konusu değerlendirme ve yargılama tümüyle özneldir. Her insanın gizil gücül olarak sanat yapıtını değerlendirme yeterliliğine sahip olması, değerlendirme ve yargılamanın nesnel ve genel-geçer olduğu anlamına gelmez.

Sanatın edimselliği, sanat üretimi ile sanat eleştirisini birbirinden ayıran temel ölçüttür. Sanat edilmek, diyesi, üretilmek zorundadır; sanat kuramsal olarak üretilemez. Sanat eleştirisiyse kuramsaldır; dolayısıyla, eleştiri, sanatın özsel niteliğine uygun olarak bilimsel olabilir.

3. *“Sanat ile zanaat birbirinden ayırt edilmek istendiğinde geçerli ölçüt şudur: Sanat, özgürdür; zanaat, bir anlamda ücretli sanattır.”* Sanat, “özgür bir oyun, kendi başına hoş olan bir uğraştır ve amaçsal olarak başarılabilir. Zanaat ise, bir başına hoş olmayan, salt sonucuyla, örneğin, ücretiyle çekici olabilen iştir, çalışmadır.”

Kant'ın sanat ve zanaat ayrımı bugün de geçerliliğini korumaktadır.

Bütün özgür sanatlarda “*amaçsal bir yön*”, bir başka deyişle, bir “*mekanizma*” gereklidir. Bu amaçsal yön ya da mekanizma olmaksızın, “*sanatta mutlak özgür olması gereken ve yapıta can veren düşünün/tinin, hiçbir varlığı olmazdı; düşün tümüyle buharlaşırdı.*”

Kant amaçsal yön ya da mekanizma bağlamında “yazın sanatını” örnek verir. Yazın sanatını, “amaçsal yön” ya da “mekanizma olarak “dil doğruluğu”, “dil varsılığı” kapsamında aruz ve hece ölçüsü gibi öğeler yaratmıştır.

Güzel Sanat

Kant'ın kavrayışı uyarınca, “güzel”in bilimi yoktur; salt eleştirisi vardır. “*Güzel bilim*” diye bir şey de yoktur; salt “güzel sanat” vardır. Güzelin bilimi yoktur; çünkü “*böyle bir şey olsaydı,*” neyin niçin “güzel” olduğunu kanıtlarla belirlemek gerekirdi.

Bu kapsamda güzelliğe ilişkin yargıda bilimsel yargı olacağından, artık beğeni yargısı olarak adlandırılmazdır.

Kant'ın anlatımıyla, güzel bilim diye bir şey de ancak “*saçmalıktır.*” Bunun yanı sıra, “*bütün yetkinliği içerisinde güzel sanata bilim de dâhildir; çünkü güzel sanat, eski dilleri bilmeyi, klasik olarak değerlendirilen yapıtları okumuş olmayı, tarihi, eski çağların bilgisini edinmeyi de gerektirir.*”

Kant'ın saydığı bu bilgi ve nitelikler, sanat üretiminin düzeyinin yükselmesine ve sanatsal değerlendirmelerin tümelleşmesine ortam hazırlar. Güzel bilim kavramı, Kant'a göre, biraz da güzel sanatın ürünlerine ilişkin bilgi (retorik ve yazın sanatı) anlamında kullanıldığından, kavram karışıklığı doğabilir.

Ayrıca, yukarıda sayılan bilgi birikimini edinmiş olma, özellikle sanat eleştirisine ilişkin yargıların “özel genellik” düzeyine yükselebilmesi bakımından önemlidir.

Hoşlanma duygusunu kendisine dolaysız erek yapmış olan sanat, “*estetik sanattır.*” Güzel sanat, “*amaç olmaksızın kendi*

başına amaçsal olan, böyle olmasına karşın, ruh güçleri kültürünü ortak iletme doğru geliştiren” tasavvur türüdür. İster doğa güzeli, ister sanat güzeli olsun, güzel, “salt yargılamada beğenilen şeydir.” Güzel, “duyusal duyumsayıştta ya da kavram dolayımıyla beğenilmez. Sanat, her zaman bir şey yaratma ereğini güder. Bu sanatın tözsel niteliğidir.”

Güzel Sanat, Dâhi(lik) Sanatıdır

Dâhi ya da dâhilik kavramı, Kant’ın estetik kuramını dayandırdığı bir başka önemli kavramdır.

Bir doğa vergisi olan dâhilik, Kant’ın saptamasıyla, “sanata kural koyma yeteneğidir.” Dâhilik, “sanatçının doğuştan gelen üretken yeterliliğidir.” Bu niteliği nedeniyle de “doğaya ait bir şeydir.” Kant’ın yukarıdaki belirlemede kullandığı “sanata kural koyma” anlatımı, birincisi, sanatsal niteliği biçimlendirme, hatta belirleme anlamındadır; ikincisi, üretilen sanat yapıtının kendi türünde örnek oluşturmaya, ölçü olarak alınması demektir. Kural koyma, sanatsal ya da estetik beğeniye kurallaştırma değildir.

Dâhilik, doğuştan gelen öz-yapıdır; doğa bu öz-yapı üzerinden sanata kural koyar. Dolayısıyla, “güzel sanatlar, mantıksal gereklilik olarak dâhilik sanatlarıdır.

Kant’ın “dahi” ve “dâhilik” hakkındaki belirlemeleri, Batı dillerinde “üretme, türetme, oluşma, oluşturma” anlamında kullanılan “Genie” kavramı kapsamında düşünülmelidir. Böyle düşünüldüğünde, Kant’ın “güzel sanatlar, dâhilik sanatlarıdır” sözü daha kolay anlaşılabilir.

Her sanat, “kuralları gerektirir ve her şeyden önce bu kuralların temellendirimi üzerinden sanatsal diye nitelendirilen bir ürün olası olarak tasavvur edilir.” Buna karşın, güzel sanat kavramı, “bu sanatın ürününün güzelliğine ilişkin yargıyı, bir kavram tarafından belirlenen bir kuraldan türetmez.” Bundan ötürü, güzel sanat, “ürünü nasıl oluşturacağına ilişkin olarak kendisine bir kural koymaz.”

Bu saptamalar, yeri geldikçe irdelenen “sanatsal özgürlük”, “sanatsal öz-belirleyim” ya da “sanatsal özerklik” gibi kavramları anlam olarak daha da belirginleştirmektedir.

Bunlara ek olarak yukarıdaki bölümde “sanat yapıtının tekilliği/özgünlüğü” ya da “kendisinden başkasına benzemezliği” de açık bir anlatımla dile getirilmektedir. Dolayısıyla, sanatsal özgürlük ile sanatsal özgünlük arasında dolaysız bir ilişki olduğu da vurgulanmaktadır. Nitekim düşünürün aşağıda dâhiliğe ilişkin derinleştirici açıklamaları, söz konusu karşılıklı belirlenmişlik ilişkisini ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, önceden var olan bir kural olmaksızın, *“hiçbir ürün sanat olarak adlandırılmaz”*; dolayısıyla, *“doğa öznedesana kural koymak zorundadır.”* Buradan çıkan sonuç şudur: Güzel sanat, sadece *“dâhiliğin ürünü olarak olasıdır.”*

Dâhilik, *“belli bir kural konulamayan/kuralı olmayan yaratma yeteneğidir; belli bir kurala göre öğrenilemeyen beceri vergisidir.”* Dolayısıyla da *“özgünlük, onun ilk özelliği olmak zorundadır. Dâhilik; özgün saçmalıklar da olabileceği için, dâhiliğin ürünleri örnek olmak zorundadır.”* Dâhiliğin ürünleri, *“sanatsal yargılamanın kurallarının ölçütü olarak işlev görmek zorundadırlar; öykünmeden doğmuş olamazlar.”*

Dâhi(lik), *“ürünlerini nasıl oluşturduğunu/yarattığını ne betimleyebilir, ne de bilimsel olarak gösterebilir.”* Bunun yanı sıra dâhiler, *“bir doğa vergisi olarak kural koyar.”* Bu yüzden dâhiliğine borçlu olduğu *“bir ürünün ilk yaratıcısı, bu ürün için gerekli olan ideleri nereden aldığını da bilemez”*; bu tür kişilerin böyle bir şeyi *“rastlantısal ya da planlı olarak düşünerek bulduğunu söylemeleri, bunları kural duruma getirerek, benzer ürünleri üretebilmeleri için başkalarına iletme gücünden de yoksundur.”* Doğa, dâhilik ile bilime değil, *“sanata, hem de güzel sanata kural koyar.”*

Bütün bunların ışığında şunlar söylenebilir: Dâhi sanatçı, örneği bulunmaz bir sanat ürünü ortaya çıkardığı için, yarattığı sanat alanında çığır açar, dolayısıyla, gerçek sanat ürününün nasıl olması gerektiği konusunda “kural koyar”; ancak, dâhilik doğası gereği, başkalarına aktarılamaz, öğretilemez; sadece mutlak özgürlük ve özerklik içinde ortaya çıkar ve etkinleşir.

Özgün yaratımın öznesi olan dâhi, öykünmecinin; dâhilik de öykünmeciliğin karıştıdır. Öğrenme, öykünme değildir; en büyük öğrenme ya da öğrenebilirlik de dâhilik olarak görülemez.

Kişi kendi başına düşün ya da yazın yaratabilir; başkalarının düşünemediğini de düşünebilir. Hatta sanat ya da bilim için yeni şeyler de bulabilir; ancak, böyle bir buluş yapan büyük bir kişi bile, Kant'ın değerlendirmesiyle, "dahi/deha" olarak nitelendirilemez.

Böyle bir şey kurallara uygun olarak *"araştırma ya da düşünme yoluyla gerçekleşir ve öğrenilebilir."* Kant'ın anlatımı uyarınca, doğa felsefesinin ilkeleri üzerine olağan-üstü bir yapıtı olan Newton gibi *"büyük bir kafa"* bile, *"yazın sanatına ilişkin kurallar/kuramsal bilgiler ne denli ayrıntılı olursa olsun, önünde ne denli düzeyli yazınsal ürünler bulunursa bulunsun, yazınsal yapıt yaratmayı öğrenemez."*

Bunun nedeni, Kant'a göre, Newton'un *"geometrinin ilk öğelerinden en ince buluşlarına değin attığı bütün adımları, çok açık biçimde kendisinden sonra gelenlere gösterebilmesinde yatmaktadır."* Ancak, bir Homer ya da Wieland, *"imgelem zenginliği ve düşünce yoğunluğu taşıyan idelerini kafalarında nasıl bir araya getirdiklerini ve yarattıklarını gösteremezler"*; çünkü *"bunu kendileri de bilemediklerinden başkalarına da öğretemezler."*

Yukarıda da vurguladığım gibi, böyle bir yeti/beceri, insanın doğasında verili olarak bulunduğundan iletilemez de. Bir başka anlatımla, böyle bir yeti başkalarıyla paylaşılamaz. Sanata kural koyan doğa vergisi, bu kuralları yazılı kural olarak koyamaz. Böyle bir şey, güzele ilişkin yargının kavramlara göre belirlenebilirliği demektir. Bu da olanaklı değildir. Burada söz konusu olan kurallar, "eylemden", diyesi, başkalarının kendi yetilerini sınavabilecekleri kendilerine örnek alabilecekleri "üründen" çıkarımlanabilir.

Bu nedenle, *"güzel sanatların örnekleri, bunları gelecek kuşaklara aktarmak için, tek yönlendirici araçlardır."*

Kant, örnek yazınsal yapıtların bizzat kendilerinin gelecek kuşaklara aktarılması gerektiğini, bunların betimlemelerinin aktarılmasının dâhilik olmayacağını da ayrıca vurgular.

Kant estetiğine göre, “*güzel sanatlarda kurallara göre kavranılabilen ve üretilebilen mekanik şeyler yoktur*”; çünkü “*yaratım sürecinde bir şeyler bir amaç olarak düşünülür*.” Öte yandan bir kuralın işe karıştırılması, “*insanın kendisini kurtaramayacağı bazı kuralları gerektirir*.” Bunun yanı sıra, yeteneğin özgünlüğü, “*dâhiliğin öz-yapısını oluşturan tek parçası değil, ancak önemli bir parçasıdır*.” Dâhilik, güzel sanatlara “*yeterince malzeme sunar*”; bu malzemelerin işlenimi ve biçimi ise “*eğitim yoluyla edinilmiş bir yetenek gerektirir*.” Eğitim yoluyla edinilen bir yeteneği de kuramsal olarak herkes edinebilir.

Böyle bir olanağın varlığı, estetik beğenilerin tümelleşmesi ve uyuşumunun giderilmesine katkı yaparak, estetik yargı kargaşasını belli ölçülerde giderir.

Dâhilik ile Beğeni Arasındaki İlişki

Kant’ın öğretisine göre, güzel nesneleri yargılamak için beğeni, güzel nesneler yaratma anlamında güzel sanatı yargılamak için de dâhilik gerekir.

Kant dâhiliğe ilişkin açıklamalarını şöyle sürdürür: Dâhilik, “*güzel sanat yeteneği olarak görülebilir*”; böyle görüldüğü takdirde, dâhilik, “*güzel sanat yeteneğini oluşturan yeterliliklere bölünebilir*.”

Doğaldır ki, sanat yeteneğini kendisini oluşturan yeterliklere bölme işlemi, kavrayış yasalarına göre yapılan bir çözümleme denemesidir. Bu çözümleme denemesi, “*imgelem gücünün özgürlüğü ile kavrayışın yasallığı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır*.” Kant bu kapsamda “*yargılaması için önce salt beğeni gerekli olan doğa güzeli ile olabilirliği dâhilik gerektiren sanat güzeli arasındaki ayrımı kesin belirlemek gerektiğini*” vurgular.

Doğa güzeli, Kant’ın nitelendirimiyle, “*güzel bir şey*”, ya da “*güzel bir nesne*”dir; sanat güzeli ise, “*bir nesneye, bir şeye ilişkin güzel bir tasavvurdur*.” Bir başka anlatımla, sanat güzeli, doğa güzeline ilişkin insansal bir tasarım olmasının yanı sıra, aynı zamanda yargılama ya da güzeli düşünümlemedir.

Yazınsal yapıtlar da Kant'ın "sanat güzeli" olarak ulamladığı ürünler arasındadır. Ancak, yazınsal yaratımın malzemesi, resmin, mimarinin, heykelin, müziğin malzemesi gibi somut nesneler değil, soyut bir göstergeler dizgesi olan dildir. Bu nedenle, yazınsal yapıt, Kant'ın yukarıdaki "sanat güzeli" tanımlamasına dayanarak, yazarın dilden yola çıkarak, dilsel anlatı yetkinliğine ilişkin düşüncesinin dil dolayımıyla biçimlendirdiği özgün tasarımı olarak tanımlanabilir.

Doğa güzelini yargılamak için, Kant'ın yaklaşımı uyarınca, *"buna ilişkin daha önceden bir kavrama sahip olmak gerekli değildir. İnsanın özdeksel amaçsallığı (amacı) bilmesi gerekli değildir."* Doğa güzelinde salt "biçim", *"amacın bilgisi olmaksızın, kendi başına beğenilir."* Bunun yanı sıra, sanat ürününün nesnesi güzel olarak nitelendirilecekse, *"sanat, her zaman nedende (ve nedenselliğinde) bir amaç gerektirdiğinden"*, ilkin nesnenin ne olması gerektiğine ilişkin kavram temel alınmak zorundadır.

Kant, nesne ve nesnenin amaçsallığına ilişkin şu önermeleri geliştirir: Sanat açısından bakıldığında, *"bir nesnenin içsel belirlenimi bir amaçtır. Çeşitli olanın aynı şeyin içsel belirlenimine yönelik bir nesnede uyumultümelleşmesi ki bu içsel belirlenim nesnenin yetkinliğidir, sanat güzelinin yargılanmasında aynı zamanda nesnenin yetkinliği olarak hesaba katılmalıdır."* Sanat güzelinin böyle değerlendirilmesine karşın, *"doğa güzeline ilişkin yargılayımda böyle bir sorun söz konusu bile değildir."*

Kant, estetik beğeni ile ilgili savlarında edebiyata pek az yer vermesine karşın, yukarıdaki bölümde yazın sanatının nesnesi ya da malzemesine ilişkin ip-uçları belirlenebilir ve belirginleştirilebilir. Edebiyatın malzemesi ya da nesnesi olan dilin "içsel belirlenimi", aynı zamanda edebiyatın amacıdır. Dilin içsel belirlenimi, aynı zamanda dilin "yetkinliğidir." Dilin yetkinliği demek, dilin edebiyat üretmeye yatkınlığı ve yeterliliği demektir.

Sanat güzelinin değerlendirilmesinde, sanatsal etkinliğin amacını da belirleyen "içsel belirlenim" ve bununla özdeş olan ya da bunun bir türevi olan "yetkinlik", her dilin tözsel olarak edebiyat yaratmaya elverişli olduğu anlamına gelir.

Kant'ın “güzel sanat” diye adlandırdığı niteliğin edebiyat alanındaki karşılığı “nitelikli, derinlikli ve örnek oluşturunca”, dolayısıyla da “kural koyucu” yazınsal sanattır. Türkçe ile üretilen yazının/edebiyatın yetkinliği, yazarın yetkinliğinin bir türevidir ya da düzeyine koşuttur.

Kant estetiğinde güzel sanatın ayırıcı özelliği/yetkinliği, “doğadaki iğrenç ya da hoş olamayan nesneleri, güzel olarak betimlemesindedir.” Örneğin, çılgınlıklar, hastalıklar, savaşın yıkımları ve buna benzer şeyler, güzel sanatın yetkinliği nedeniyle, “zararlı şeyler olarak çok güzel betimlenebilir; hatta tablolaştırılabilir.” Böyle olmasına karşın, iğrençlik, Kant'ın söyleyişiyle, “doğaya özgü bir şey olarak tasavvur edilemez.” Burada doğaya özgülüğü, genele, genelliğe özgülük olarak anlamak gerekir.

İğrençliği doğaya özgü bir şey olarak tasarımılamak, “estetik beğeni”, dolayısıyla da “sanat güzelini yok eder.” Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: İğrençlik doğaya özgü bir şey sayıldığında, “insan söz konusu nesnenin doğasına ya da öz-yapısına ilişkin sanatsal tasavvuru öz tasavvurunda ayırımılaştırılmaz”; ayırımılaştıramadığı için de bu tasavvurun ya da duyumsayışın “güzel diye nitelendirilmesi olası değildir.”

Kant'ın bu önemli belirlemesini açımılamak yararlı olabilir: Bir şeyi, görüngüyü ya da gelişmeyi ayırımılaştırma, o şeyi, görüngüyü ve gelişmeyi öğelerine/belirleyenlerine ayırma, dolayısıyla da çözümleme demektir. Bu bağlamda sanatsal tasavvuru öz ya da bireysel tasavvurda ayırımılaştırma, aynı zamanda öz ile başkayı, iç ile dışı etkileşime sokma ve bu etkileşimin sonucunu özgülleştirme anlamındadır.

Ayrıca, bir nesnenin “güzel olarak tasavvuru”, aslında sadece “bir kavramın biçiminin betimlenmesidir.” Dolayısıyla, ayırımılaştırma, ayırımılaştırılan tasavvur içeriğinin biçimini, yazınsal söyleyişle, biçimini oluşturmaz.

Bu biçimsel betimleme ile “söz konusu nesne iletilir.” Ancak, güzel sanatın ürününe bu biçimi vermek için “sanatçı tarafından bazı sanatsal örneklerle göre geliştirilen salt beğeni gereklidir ve sanatçı, bu nesne üzerindeki zorlu denemeleri ve çalışmaları sonu-

cunda nesneye gerekli gördüğü biçimi kazandırarak, yapıt düzeyine yükseltir.”

Bu saptamaya göre, biçim ya da biçem hem araç, hem de erek-tir. Yazınsal açıdan biçem, bir şeyi, nesneyi ya da düşünsel bir motifi yazınsallaştırmanın, diyesi, estetik bir nesne durumuna getirmenin aracı ve ereğidir. Ayrıca, biçem, estetik bir nesne olan yazın yapıtını iletilirleştiren bir dolayımıdır; yazınsal yapıta iletilebilirlik niteliğini kazandırma sürecinin ereğidir.

Kant'ın “estetik tasavvurun öz tasavvur içinde ayırmaştırılmasına” ilişkin saptamaları uyarınca, her türlü çirkinlik ya da iğrençlik, örneğin, yazın yapıtlarında “güzel” olarak, “estetik” olarak betimlenebilir; bu betimleme tarzı, yazın sanatının “ayırıcı özelliği”ni oluşturur. Bu bağlamda önemli şey, betimlenen çirkinliğin topluma özgü bir şey gibi değil, tekil kişilere özgü bir şey olarak yazınsal figürler aracılığıyla betimlenmesidir.

Bu durumu biraz daha ayrıntılandırmak yararlı olabilir: Yazınsal yapıtlarda anlatılaştırılan her türlü ahlaksızlık, baskıcılık, sömürücülük, insanlık-dışılık, doğaya, doğa gibi tümel bir ortam olan topluma ya da insana özgü töz olarak tasarımlanamaz. Çirkinliklerin ya da olumsuzlukların tözselleştirilmesi, diyesi, değişmez gerçeklik olarak algılanması, insanın bu tözsel görüngüleri kendi tasavvurunda ayırmaştıramamasına, dolayısıyla da onları kendi bakışından bir kez daha değişmez gerçeklik durumuna getirmesine yol açar.

Bu tür iğrençlikler, üretim ve tüketim ilişkilerinin düzenleniş tarzına özgü olarak tasarımlanmalıdır. Olgu ve oluşların “estetik tasavvuru”, onların biçimlerinin betimlemesidir. Bir başka anlatımla, yazarın/şairin estetik olarak tasarımı yaptığı görünüşlerinin anlatımıdır.

Kant genel anlamda sanatsal biçimlendirme hakkında şu belirlemeleri yapar: Bir nesneye sanatsal güzellik kazandıran sanatsal biçimlendirme, “*sanatçının düşüncelerinin özgür oyununa zarar vermeksizin, yavaş, titiz düzeltmelerle gerçekleşir.*” Beğeni, bu bağlamda “*üretken bir yeterlilik değil, salt bir yargılama yeterliliğidir.*” Bu yargılama yeterliliğine denk düşen şey, “*güzel sanatın*

yapıtı değildir.” Yargılama yeterliliği, “*yararlı, mekanik bir sanat ya da öğrenilmesi ve uyulması gereken belli kurallara göre üretilmiş bilim ürününe de ait olabilir.*” Bu nesneye kazandırılan beğeniye ilişkin biçim ise, sadece “*iletilebilirliğin dolayımıdır.*”

Görüldüğü gibi, Kant, bir nesneye güzellik kazandıran sanatsal biçimlendirme edimini bir süreç olarak tasarımılamaktadır. Söz konusu süreç, belirgin olarak iki yönlü bir süreçtir.

Sürecin bir yönü ya da boyutu, “sanatçının düşüncelerinin özgür oyununa zarar vermemedir”; ikinci boyutu ise, “yavaş ve titiz düzeltmeler” ile biçimi, yazınsal deyişle, biçemi oluşturma ve belirginleştirmedir.

Birinci boyut, tümüyle sanatçının ya da yazıncının/şairin iç dünyası ile ilgilidir ve bu boyut, mutlak özgürlük ile olanaklıdır. Bu boyut ile ilgili şeyler özgür öznelin ürünleridir ve nesnel kurallara göre değerlendirilemez.

İkinci boyut, akıl, kavrayış ve bilgi/deneyim birikimi ile ilgilidir ve kavramsal kurallara dayanır. Bir başka anlatımla, kavrayış ve bilgi birikimiyle ilgili boyut, nesnelleştirilebilir niteliklidir. Nesnelleştirilebilirlik,olgucu bilim anlayışı ve yöntemleri ile çözümlenebilirlik demektir.

Kant’ın sanatsal biçimlendirme sürecinde beğeniye “yargılama yeterliliği” olarak tanımlaması şöyle yorumlanabilir: Bir sanatçının ya da yazarın beğeni düzeyi, betimlenen ya da anlatılaştırılan şeye güzellik kazandıran biçimin ya da biçimin estetik etkileyciliğini ve düşünsel derinliğini oluşturan “yargılama yeterliliğine” bağlıdır. Söz konusu yeterlilik ne ölçüde yüksek ya da gelişkin ise, estetik nitelik ve düşünsel derinlik o denli gelişkindir.

Dâhiliği Oluşturan Ruh Yeterliliği

Bazı sanat ürünleri, beğeni açısından sanatsal bir özellik taşımalarına karşın, düşünden/tinden yoksun olabilirler. Kant bu kapsamda yazın alanını örnek gösterir ve şöyle der: “*Birçok şiir çok iyi olabilir; ancak, düşünden yoksun olabilir.*” Kant, örneklemeyi düz-yazıyı da kapsayacak biçimde sürdürür: “*Bir öykü de çok düzgün, çok süslü olabilir; ancak, düşünden yoksun olabilir.*”

Peki, burada düşün diye adlandırılan şey nedir? Kant'a göre, estetik anlamda düşün, *"ruhun canlandırıcı ilkesidir."* Ruhu canlandıran bu ilke için *"kullanılan malzeme, ruhun güçlerini amaçsal olarak devindiren şeydir."*

Kant, bu ilkenin *"estetik ideleri betimleme yeterliliği"* olduğunu öne sürer. *"Estetik ide ise, imgelem gücünün düşünmeye yönelten tasavvurlarıdır."* Belli hiçbir düşünce, bir başka anlatımla, kavram bu tasavvurlara denk olamadığı gibi, *"hiçbir dil, bu tasavvurlara eksiksiz olarak ulaşamaz ve bunları anlatılabilirleştiremez. Estetik ideler, akıl idelerinin karşıtıdır."*

Kant'ın bu açıklamaları, yazın kuramında "sanatsal nitelik" ile "düşünsel içerik" arasındaki ilişkinin belirlenmesinde yol gösterici olabilir. Sanatsal derinlik açısından düşünüyü öne çıkaran düşünür bu sözleriyle, bir başına sanatsallığı ya da sanatsalı saltlaştırmaksızın, çok açık olarak sanatsal niteliğin düşünsel içerik ile tümlenmesi gerektiğini dile getirmektedir.

Kant, her türlü düşünceyi ve düşünümü kapsayan bir üst-kavram olarak tını ya da düşünüyü, "ruhun canlandırıcı ilkesi" olarak nitelemektedir. Bu tanım, tını ya da düşünüyü çok geniş bir etkinleşme alanı tanımaktadır. Tinsel ya da düşünsel, salt eleştirel bakış ya da eleştirel düşünme yeterliliği ile sınırlandırılmamaktadır. İnsan ruhunu/gönlünü devindiren ve canlandıran her şey, tinsellik kapsamı içinde değerlendirilmektedir.

Bu geniş tinsellik anlayışı uyarınca, düşünsel içerik, imgelem gücünü de içeren ruhun güçlerini, belirlenen amaç doğrultusunda devindiren her türlü etmendir. Bunun doğal bir türevi olarak, bir yazın yapısının dayandığı düşünsel içerik ne denli derin ve kapsayıcı ise, o yazın yapısının estetik ideleri anlatılaştırma yeterliliği o denli yüksektir.

Kant'ın "akıl idelerinin karşıtı olan estetik ide, imgelem gücünün düşünmeye yönelten tasavvurlarıdır" saptaması da yazınsal özgürlük, yazınsal yaratımın öz-belirlenmişliği bağlamında işlevsel bir açılmıdır. Burada açıklığa kavuşturulması gereken nokta şudur: Akıl idesi ve estetik idenin karşıtlığı, aklın ve estetiğin birbirini dışladığı ya da yok ettiği anlamında alınmamalıdır. Söz konusu karşıtlık, sanatsal üretimi özendiren ve geliştiren kaynaktır.

Bu kapsamda yazın kuramı açısından üzerinde durulması gereken bir başka nokta, hiçbir dilin tasavvurları eksiksiz olarak anlatamayacağı savıdır. Bu sav, en gelişmiş bir dilin bile, kişisel iç-dünyaların karmaşıklığını, çok-yönlülüğünü tümüyle anlatmaya yeterli olamayacağını, öznel içsellikğin yazınsal olarak asla tüketilemeyeceğini ortaya koyması bakımından verimlileştirmeye son derece elverişli görünmektedir.

Tasavvurları eksiksiz olarak anlatma, konuşanı ya da yazanı üretken ve yaratıcı dil kullanımına yönelir. Dolayısıyla dilleri geliştiren en önemli kaynaklardan biridir.

Kant'ın konuya ilişkin yaklaşımını belirginleştirmek amacıyla, “sanatsal bir yetenek” olarak nitelendirdiği dâhilik konusunda şunların altını çizmek gerekir:

Birincisi, “*dâhilik, sanatsal bir yetenektir.*”

İkincisi, sanat yeteneği olarak dâhilik, “amaç” anlamında ürüne ilişkin “belli bir kavramı”, dolayısıyla da bir kavrayışı ve “*belirsiz de olsa malzemeye ilişkin bir tasavvuru*”, bir başka deyişle, “*kavramın betimlenmesine ilişkin bir görüşü, bunun yanı sıra imgelem gücünün kavrayışa yönelik ilişkisini gerektirir.*”

Üçüncüsü, dâhilik, önceden belirlenen amacın belli bir kavramın betimlenmesinde yaşama geçirilmesinde olandan daha çok, “*seçilen erek doğrultusunda yeterince malzeme içeren estetik ideallerin anlatımında kendisini gösterir.*” Bu arada bütün özgürlüğü içerisinde (olan) imgelem gücü, “*söz konusu kavramın amaçsal olarak betimlenmesine yönelik olarak ortaya çıkar.*”

Dördüncüsü, “*ereksiz amaçsallık, kavrayış yasaları ile imgelem gücünün özgür uylaşımında öznenin doğasını ortaya çıkaracak ölçüde bir yeterlilik gerektirir.*”

Kant'ın dâhilik öğretisi kapsamında geliştirdiği bu dört önkoşula göre, dâhilik, “sanatsal yetenek”, “sanatsal tasarım”, “tasarımın betimlenmesine ilişkin belli bir görüş” ve “kavrayış ve imgelem gücünün uyuşum yeterliliği” olarak nitelendirilebilir.

Ayrıca, dâhilik, “öznenin bilme yeterliliğinin özgür kullanımı içerisinde ortaya çıkan, doğa-vergisinin “örnek özgünlüğü” olarak tanımlanabilir. Bunun sonucu olarak da bir dehanın ürünü, bir

öykünme örneği değil, “bir başka dehanın özgünlüğünü uyandıran” zincirin bir halkasıdır.

Güzel Sanatların Ayrımlaştırılması veya Anlatı Sanatı, İmgelem Gücü ve Kavrayışın Özgür Yaratımıdır

Kant “Güzel Sanatların Ayrımlaştırılması” bölümünde güzelliği, “estetik idelerin anlatımı” olarak adlandırır. Bu estetik ideyi devindiren de güzel sanattır.

Güzel sanatların bölümlenmesi, Kant’ın savı uyarınca, “*insanların konuşmada kullandıkları anlatım tarzı örneksenerek, kavramlar ve duyumsayışlara göre yapılabilir.*” Anlatım ya da ifade tarzı, kendisini üç tarzda ortaya koyar: Bu üç tarz Kant’a göre şöyle özetlenebilir: Anlatım tarzı, birincisi kendisini “*sözde*”; ikincisi, “*tavırda ya da beden dilinde*” (*Gebaerdung*); üçüncüsü ise, “*tonlamada*” gösterir.

Kant, güzel sanatların bölümlenmesinin ya da sanat türlerinin ayrımlaştırılmasının yöntemi olarak “örnekseme”yi seçmektedir. Sanat alanlarının ayrıştırılmasında “anlatım tarzlarının farklılığını” temel alan düşünür, örneksemeyi (analoji) bir yöntem olarak önermekte, bu yöntemle yapılacak ayırmanın “kavramlara ve duyumsayışlara” dayanması gerektiğini vurgulamaktadır. Kavramlara ve duyumsayışlara göre belirlenen anlatım tarzlarını çıkış noktası yapan düşünür, sanatı en genel anlamda bir “anlatım aracı”, bir “dışa-vurum” dolayımı olarak tasarlamaktadır.

Örnekseme, dil-bilimde de yeni sözcük ve kavram türetmede sık kullanılan oldukça verimli bir yöntemdir. Örneğin, Hamza Zülfikar’ın³¹ Türk Dil Kurumu’nca yayımlanan terim sorunlarına ilişkin kitabında “örnekseme” en verimli kavram türetme yollarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Kant, ton ya da tını kapsamında “*artikülasyon*” (*telaffuz etme, ekleme, boğumlama*), “*gestikülasyon*” (*el-kol-yüz devinimleriyle anlatma*), “*modülasyon*” (*modüle etme, kipleme, tarzlaştırma*) kavramlarını sayar.

Kant'a göre, bu üç anlatım tarzı, bir başka anlatımla, “*söz ile anlatım*”, “*beden diliyle anlatım*” ve “*ton ya da tını*” üçlüsünün birleştirilmesi ya da bütünleştirilmesi, konuşanın “*kendisini eksiksiz olarak iletmesini sağlar.*”

Kant, anlatım türlerinin bütünleştirilmesine ilişkin bu saptamasını şu gerekçeye dayandırır: “*Düşünce, görü ve duyumsayış*”, bu üç anlatım türü yoluyla “*birleştirilerek başkalarına aktarılır.*” Bu bağlamda bir sorunu vurgulamak gerekmektedir: Kant’ın açıklamalarından hangi anlatım tarzının, hangi sanat türüne denk düştüğünü anlamak pek olanaklı değildir; ayırım ölçütleri ve açıklamalar belirsizdir.

Bu durum ışığında Kant’ın anlatım ya da betimleme tarzları ile sanat türleri arasındaki bağı görmüş olması sanat kuramının gelişimi bakımından bir kazanımdır. Bunun yanı sıra, düşünürün anlatım tarzı ile sanat türü arasındaki bağa ilişkin açıklamaları, dizgesellik ve iç-tutarlılık bakımından sadece “ip-ucu” niteliği taşımaktadır.

Düşünür, bu üç anlatım türünü temel alarak, “güzel sanatları” üç ayrı türde öbeklendirir: “*söz sanatı*”, “*biçim-verici sanat*”³² ve “*duyumların oyunu sanatı.*”

Kant, aynı ayırımın, “*ikili bölü*” yöntemiyle, diyesi, salt ikiye ayırma yöntemiyle de yapılabileceğini belirtir. Bu yönetime göre, Kant’ın öbeklendirmesi uyarınca, “güzel sanat”, “*düşüncelerin ya da görülerin anlatım sanatına*”; düşüncelerin ve görülerin anlatım sanatı da “*duyumsayışın özdeği ve biçimine*” göre bölünebilir.

Kant’ın “*konusan sanatlar*” diye nitelendirdiği “söz sanatı”, güncel yazın-kuramsal kavramlaştırmayla “anlatı sanatı” anlamında yazın sanatına denk düşer.

Düşünür, “konuşan sanatları” dediği “söz sanatı”nı da kendi içinde ikiye ayırır: Kant’ın bu kapsamda kullandığı kavram, “*Beredsamkeit*”, Türkçeye “belagat” ya da “dil uzluğu” olarak aktarılabilir. Dil uzluğu, konuşma sanatı ya da geleneksel deyişle “retorik”, Kant’ın kavrayışı uyarınca, “*kavrayışla ilgili bir işi, imgelem gücünün özgür oyunuymuş gibi yapmaktır.*”

Kavrayışın ya da anlamamanın etkinliklerinin sonuçları kavramlar olduğundan, Kant’ın bu saptamasını, “kavramlarla ilgili anla-

tımları, imgesel anlatımlara dönüştürmek” olarak anlamak olanaklıdır.

Kant’tan Paul de Man’a Retorik Öğretisinin Evrimi

Bu bağlamda bir ayraç açıp, Kant’ın dil uzluğu kavramı ile asıl olarak dile getirmek istediği retorik kavramının Rus biçimciliği ile başlayan ve daha sonra özellikle yazın kuramcı Paul de Man tarafından sürdürülen ayrıntılandırılma ve dizgeleştirilme serüvenine değinmek isterim. Kant’ın temel aldığı dil uzluğu kavramı, kuramsal olarak Yeni-Kantçı çizgide gelişen “Yeni Eleştiricilik” kuramının en önde gelen temsilcilerinden biri olan Paul de Man³³ tarafından “yanaçların retorik”, bir başka anlatımla, “yazınsal anlatım araçlarının retorik” bağlamında geliştirilerek, daha dizgesel ve tutarlı bir temele oturtulmuştur.

De Man “Yanaçların Retorik”, diyesi, mecazların ya da yazınsal biçim araçlarının retorik adlı yazısında Nietzsche’den seçtiği metinler temelinde “*eleştirel bir okuma yöntemi*” geliştirir. Bu eleştirel yöntemle bir metnin “retorik düzeyinin” alttan alta mantıksal düzeyini nasıl etkilediğini hatta belirlediğini göstermeye çalışır.

Paul de Man, Nietzsche’nin (1872/73) retorik ile ilgili görüşlerinden yola çıkarak özellikle iki noktayı öne çıkarır: Birincisi, de Man’ın değerlendirmesi uyarınca, Nietzsche’ye göre, retorik ya da dil uzluğu/belagat, yanaçlara ya da yazınsal figürlere³⁴ bağlı olarak irdelenmelidir. Yazınsal figürler öğretisi, artık retorik bir parçası değil, temelidir.

Paul de Man’ın ikinci savı uyarınca, “yanaçlar” (tropeler), asıl anlamdan türetilen “*estetik süsler*” ya da “figüratif anlamlar” değildir. Onlar artık dilin “paradigmasıdır.” Dil, asıl olarak retordur; çünkü anlatımsal/dışa-vurumsal olarak ve sunumsal olarak bir anlam ya da dil dışı göndermeler ile bağlantılandırılmayacağından, artık dil sadece “bilgi aracı” olma niteliğini yitirmektedir.

Anılan yazın kuramcı, geliştirdiği retorik modelden yola çıkarak, gereklilik, hakikat, öznellik gibi metafizik kavramları da açık-

lamaya çalışır. Burada belirginleşen dil anlayışı uyarınca, dil, kendi işlev tarzı içinde nesneyi oluşturur. Dolayısıyla, dil kendisiyle oluşturulan şeyin orta noktasına oturur. Dilin metnin odağını oluşturması nedeniyle, metin kendisinden, yazardan ya da belirli konulardan yola çıkılarak kavranamaz.

Metni anlamak ve yeniden anlamlandırmak için, metnin içerdiği karşıtlıklara ve önemsizleştirdiği şeylere bakmak gerekir. Yanaçlar ya da retorik figürler, bir metnin düşünsel içeriğini/hakikatini sürekli olarak “*bozuma uğratma gizil gücünü*” içlerinde taşırlar. Bu varsayım, yapı-bozumcu yaklaşımın da başlıca çıkış noktalarından biridir.

Paul de Man, edebiyat kuramını dayandırdığı retorik öğretisini öncelikle “karşıtlıklara” (paradokslara) dayandırır. Karşıtlıklar, metnin “ikili öz-yapısından” doğarlar. Metinler, hem “mantıksal”, hem de “retorik” oluşturdurlar. Bu çalışma kapsamında yeri geldikçe anılan “Kültür ve Edebiyat Kuramı” adlı sözlüğün ilgili maddesinde yer alan bilgilere göre, sürekli olarak kullanılmak zorunda olan “retorik figürler”, metinde somutlaşan düşüncenin mantıksal özüne, içeriğine ya da boyutuna nüfuz eder.³⁵

Bir metnin retoriği ya da metnin gerekçelendiriminin dilsel biçimi, anlamlandırma ereğine karşı direnir. Retorik anlatım araçlarının anlama ya da anlamlandırmaya karşı direnmeleri, salt kurgusal metinlere özgü bir durum değildir; kurgusal olmayan metinlerde de değişik yoğunluklarda bu eğilim görülebilir. Metin, böylece anlamı bakımından içerdiği “*göstergelerin sınırlı oyunu*” olmaktadır. Dolayısıyla, göstergelerin/anlamaların oyunu, mantıksal olarak tek-anamlılılaştırma ya da anlamı belirginleştirme ereğini güçsüzleştirir ve anlamsal belirsizlik yaratır. Yazınsal metni çekici ve zaman üstü kılan da bu anlamsal belirsizliktir.

Paul de Man, bu iç karşıtlığı ya da direnişi, epistemolojik olarak “Blindness and Insight” (Körlük ve İçgörü) diyalektiği bağlamında açıklar. Deneyim görüngülerine yönelik “içgörünün” hakikat savı, metni yapılandıran retorik öğelerce belirsizleştirilir. Dolayısıyla metinde somutlaştırılan içgörünün hakikati, sadece çeşitli konumlardan kaynaklanan görecelik ve kültürel geleneğin

içkin önyargılarınca sorunlaştırılmaz. Metne içkinleştirilmek istenen hakikat, kültürel görüngülerle bağlantılı olan dilsel anlatım perspektifine sızan “ilkesel bir körlük” ile özsel ve ayrılmaz olarak iç içe geçmiş olarak görülür.

Yukarıda da vurgulandığı gibi, dil, işlev tarzı ya da retorığı yoluyla ilkin nesnesini oluşturduğundan, her zaman gözler önüne sermek istediği şeylerin görülmesini zorlaştırır. Metinlerin belirli yönleri “*kendi perspektifinin kör-noktaları*” ile oluşur. Bu nedenle, de Man şu çelişkili çıkarımı yapar: “*Bir konumun en büyük bilgi zayıflığı noktası, aynı zamanda onun en büyük güçlülük noktası olabilir.*” Düşünürün bu belirlemesine göre, bilgi bir bakıma kendi “ereğine karşı” işler. Bütün dilsel anlatımların belirgin özelliği “iki yönlülük” olarak nitelendirilebilir.

Metin çözümlemeleri, bu iki yönlülüğü ortaya çıkardığı takdirde başarılı sayılabilir. Paul de Man’ın da savunduğu “organik sanat yapısı kuramı”, yukarıda betimlenen nedenle “*üretken kör noktanın yorumsal edimi*” olarak tanımlanabilir. Bu yorumsal edim, metnin içerdiği “*ironi ve paradoks gibi organik olmayan öğeleri*” görmeyi/anlamayı ve ortaya çıkarmayı erekler.

Paul de Man’ın yaklaşımının dayandığı bir başka önemli nokta şudur: De Man’a göre, “dil ile anlam”, “retorik ile özgünlük” arasındaki kopukluk/kırılma, yazınsal söylemde “bilinçli” olarak düzenlenir. Yazınsal metinler kurgusal öz-yapıları ve yazınsal oluşturu konumları nedeniyle daha baştan, “*kavrama yönelik saf-gerçekçi yazım tarzlarının*” hakikat ve bilgi savlarına karşı daha dirençlidirler.

Bu yüzden edebiyat, öncelikle “*dilsel dünya bağıntısının kırık doğasından türeyen körlüğü*” konulaştırdığından, diğer söylem biçimlerinden “*daha az kördür.*” Yazınsal metinler, “*tek anlamlı okumaya karşı direniş eğilimi*” gösterdikleri ve “*her sözcenin anlamı, o sözcenin göstermelik saydamlığına nüfuz ettiğinden*”, yazınsal metinler “*okumanın alegorilerine*” (Allegories of Reading) dönüşürler. Paul de Man bu gerekçeyle dayanarak, “*yapı-bozumcu enerjisini*” öncelikle “*ontolojik olarak yanlış eğilimli*” olan edebiyat eleştirisi ve felsefe ile ilgili metinlere yöneltir.

Bu kapsamda Paul de Man ve “Yale Critics” yaklaşımının edebiyata “*ayrıcalıklı bir konum*” vermek ve “*metin kavramını bütün kültür dünyasını kapsayacak*” biçimde genişletmekle eleştirildiğini de belirtmek gerekir. Bununla birlikte, söz konusu eleştirilerin Paul de Man’ın metinlerin çelişkili çok-anlamlılığının ya da anlamsal belirsizliğinin dilin öz-yapısından doğduğunu vurgulayarak, “yapı-bozumcu” çalışmalarla ideolojik “hakikat savlarını” bozduğu gerçeğini ortadan kaldırmaya yetmediğini de belirtmek gerekir.

Yapı-çözüm kuramı bağlamında büyük ölçüde amerikan bakışını sergileyen Paul de Man’ın yanı sıra, bu çalışma içinde daha önce görüşlerine verdiğim Cezayir asıllı Fransız Jacques Derrida’nın da katkılarını anmak gerekir. Derrida’nın katkıları edebiyat kuramı açıdan yoğun tartışılmaktadır. Derrida’ya göre, “*her yazınsal yapıt kendini aşar.*” Yazınsal yapıtların “öz-aşım” niteliği içkin bir niteliktir.

Anlatı Sanatı, İmgelem Gücünün Özgür Bir Oyununu Kavrayışın Bir İş Olarak Gerçekleştirir

Anlatı sanatı ise, Kant’ın tanımı uyarınca, “*imgelem gücünün özgür bir oyununu kavrayışın bir işi olarak gerçekleştirmektir.*”

Kant, oylumu ya da kapsamı bakımından da çok kapsamlı bir yapıt olan “Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi”nde “edebiyat/şiiir sanatı” (Dichtkunst), “edebiyat sanatı” ya da güncel anlatımla “anlatı sanatı” kavramını yapıtın sadece bu bölümünde açılar. Filozof, o dönemlerde edebiyatın bütününü anlatmak için kullanılan “Dichtkunst” kavramıyla asıl olarak “şiiir sanatını” anlatmak ister; çünkü roman o zaman henüz başat bir yazınsal tür durumuna henüz gelmemiştir. Dolayısıyla, bu adlandırma, Kant’ın yaşadığı dönemin edebiyata bakışını büyük ölçüde yansıtır.

Düz-yazıya özgü anlatı sanatının başat türü olan romanın o günlerde henüz yaygın bir yazınsal tür olmadığı önemli edebiyat bilimcilerce de dile getirilmiştir. Örneğin, Terry Eagleton’un ya da Jonathan Culler’ın “Edebiyat Kuramı” adlı çalışmalarında da ortaya koyulduğu gibi, roman türü uzun erimli bir anlatı sanatı olarak

kentleşmeyle ve sanayileşmeyle, diyesi, insanların daha yoğun olarak bir arada yaşamaları ve üretmeleriyle giderek başatlaşan bir yazın türü olarak edebiyatta başatlaşmıştır.

Edebiyat biliminin ya da kuramının tarihsel gelişim süreci düşünüldüğünde, bu durum son derece olağandır; çünkü o dönemlerde edebiyat denilince, yaygınlığı nedeniyle ilk önce şiir akla gelirdi. Kant, şiir sanatı ya da güncel ve geniş anlamıyla anlatı sanatına ilişkin yukarıdaki bir tümcelik tanımında “imgelem gücü”, “özgür oyun”, “kavrayış” ve “gerçekleştirme” ya da “edimselleştirme” kavramlarına yer vererek, anlatı sanatı olarak edebiyat kavramının güncel anlamının başlıca belirleyenlerini adlandırmıştır.

Söz konusu kavramların hemen tümü, daha önce Kant’ın oluşturduğu bağlamlarda kendilerine yüklenilen anlamlar bakımından irdelenmiştir. Bu yüzden sadece “özgür oyun” ve “gerçekleştirme” ya da “edimselleştirme” kavramı üzerinde durulabilir.

Kant, yukarıda da belirginleştirmeye çalıştığım gibi, sanatı tümüyle imgelem gücü kapsamında özgür bir oyun ve edimsel bir etkinlik, sanata ilişkin her türlü kuramsal değerlendirmeyi de bilimsel etkinlik olarak nitelendirir. Özgür oyun benzetmesi ya da eğretilmesi, sanatın en geniş özgürlüğü ve kendiliğindenliği gerektirdiğini ve özgün yasaları olduğunu anlatmak için kullanılagelmıştır.

Mutlak özgürlük ve özerklik gerektiren sanat, düşünüre göre, gerek yaratım süreci, gerekse bu sürecin somut sonucu bakımından edimseldir. Yukarıda kısaca değindiğim gibi, nasıl ki, oyun salt özgürlük ve doğallık gerektirirse, sanat ya da sanatsal edim de aynı oyun gibi salt özgür olmalıdır.

Ancak şu gerçeği de unutmamak gerekir ki, her oyunun da son çözümlemede kuralları vardır. Dolayısıyla, sanatsal/yazınsal yaratım da söz konusu ürünün ait olduğu türün kurallarını ve isterlerini karşılaması gerekir.

Kant aynı bağlamda konuya ilişkin irdelemesini şöyle sürdürür: Söylevci ya da konuşmacı, “*önce konuşmasıyla bir işi duyurur; sonra da dinleyicileri eğlendirmek amacıyla, o işi salt idelerin bir oyunuymuşçasına gerçekleştirir.*”

Kant'ın anlatımı uyarınca, anlatı sanatını simgeleyen yazıncı ya da düşünürün kullandığı kavram ile “şair”, “*idelerle eğlendirici bir oyunu*” duyurur. Bu sırada şair ya da yazıncı “*salt kavrayışın işini yapma ereği güdüyormuşçasına bir izlenim doğar.*”

Bu belirleme uyarınca, şairin yarattığı somut yazınsal ürün şiir olduğuna göre, şiir “idelerle eğlendirici bir oyunun” dilsel olarak dışa-vurumundan başka bir şey değildir. “İdelerin eğlendirici oyunu” anlatımı, aynı zamanda bir sanatsal yaratım alanı olan edebiyatın işlevlerinden biri olarak nitelendirilen “eğlendirme” boyutunu da dile getirmektedir.

Kant, bu kapsamda “iki bilme yeterliliğinden” söz eder: Bunlar, “duyusallık” ve “kavrayış”tır. Kavrayış daha önce açıklandığından, burada “duyusallık” ya da Sarp Erk Ulaş'ın “Felsefe Sözlüğü”ndeki veriliş biçimiyle “duyarlık” kavramını açıklamak yararlı olabilir. Anılan Felsefe Sözlüğü'ne göre, “duyusallık” ya da “duyarlık” Kant estetiğinde uzamsal/zamansal deneyimlerden görüler sağlayan “*duyusal algılama yetisi*” olarak belirlenebilir.

Duyusallık, Kant'ın estetik beğeni yargıları bağlamında “kavrayış” ya da “kavrama yetisi” ile birlikte kullandığı en temel kavramdır. Burada andığım felsefe sözlüğünde “kavrama yetisi” için “anlık” kavramının kullanıldığını da belirtmek isterim. Sanatsal tasavvur ve tasarımların oluşmasında “duyusallık”, “anlık”tan önce gelir.

Kant'a göre, bu iki “bilme gücü”, diyesi, “duyusallık/duyarlık” ve “kavrama yeterliği” ya da “anlık” her türlü estetik, dolayısıyla da yazınsal yaratım sürecinde zorunlu olarak birbirini gerektirir; ancak, bu güçler, “*zorlama ve karşılıklı kopukluk olmaksızın birleştirilemez.*”

Bu söylem uyarınca, kavrayışa kavramlaştırması ya da söze dökmesi için görüler sağlayan duyusallık ile kavrayış arasındaki kopukluk, istençsel müdahale ile sağlanmak zorundadır; ancak Kant'ın anlatımıyla, “*bu iki bilme gücünün ilişkilendirilmesi ve uyuşumu, ereksiz ve kendiliğinden oluyormuş gibi olmak zorundadır.*” Görüldüğü gibi, bu iki belirleme birbiriyle çelişmektedir. Bu paradoks ya da çelişki, sanatın özüyle ilgilidir. Birinci söylem

zorunluluğu, ikincisi ise, “ereksizliği ve kendiliğindenliği” öngörmektedir.

Sanatın, dolayısıyla da anlatı sanatının bu çelişkiselliğini açıklayabilmek için, Kant’ın şu saptamaları yararlı olabilir: Bütün güzel sanatlar gibi, bir güzel sanat dalı olan edebiyat da “erekli ereklilik” ve “kendiliğindenlik” özelliği taşır. Nitekim Kant’ın aynı bağlamda vurguladığı gibi, erekli ereksizlik ve kendiliğindenlik olmaksızın, “güzel sanat” olmaz.

Bu bölümdeki irdelemelerini edebiyat sanatı bağlamında sürdüren Kant’a göre, güzel sanat, iki anlamda “özgür sanat” olmak zorundadır.

Birincisi, güzel sanat, *“belli bir ölçüye göre yargılanan, zorla yaratılan ya da ücretlendirilen bir iş, ücretli iş değildir. Başkaca bir amaç gütmeksizin gönlün/ruhun uğraştığı, doyuma ulaştığı ve uyandırıldığını duyumsadığı bir etkinlik ya da iştir.”*

Bu belirlemede dikkat çeken “güzel sanat dolayısıyla da edebiyat, bir amaç ve ilgi gütmeksizin, ruhun doyuma ulaştığı bir etkinliktir” anlatımıdır. Edebiyatın özü böyle belirlenince, şair, Kant’a göre, amaç ve ilgi gütmekten salt ruhunu uyarmak ve doyuma ulaştırmak için, *“büyük sözler vermez; idelerin katıksız bir oyununu duyurur; ancak, bir işe yakıştır bir şey yapar; oyun oynarcasına kavrayışa besin sağlar ve imgelem gücüyle kavramlarına yaşam verir.”*

Kant’ın anlatımlarını somutlaştırmak için şu açıklamalar yararlı olabilir: Yazar ya da Kant’ın deyişiyle, şair, “idelerin katıksız oyununu duyurur” saptaması, değişik bölümlerde belirtildiği gibi, yazarın somut olarak ortaya koyduğu yazınsal üründen başka bir şey olamaz; çünkü yazarın ya da şairin duyurdıkları veya sözelleştirdikleri şey, okurlarla paylaştıkları yapıtlarıdır.

Yazar/şair, yazın sanatının gereklerine ya da niteliklerine uygun ürünler vermelidir. Yazın sanatının bu gerekliliğini “kavramlara yaşam vermek” anlatımı, Kant’ın söz konusu ettiği şeyin yazınsal yaratımın sonucunda ortaya çıkan somut yazınsal ürün olduğunu daha açık olarak ortaya koymaktadır.

Güzel Sanatların Estetik Değerinin Karşılaştırılması veya Sanatlar Arasında Edebiyatın Değeri Nedir?

Kant “Güzel Sanatların Estetik Değerinin Karşılaştırılması” bölümünde anlatı sanatına ilişkin şu önermeleri dile getirir: *“Sanatlar arasında en üst değere sahip olan şiir sanatı, neredeyse tümüyle varlık nedenini ya da kökenini dâhiliğe borçludur.”* Düşünür, şiir sanatının katıksızlığını ve özsellliğini şöyle açıklar: *Öbür sanatlara göre şiir sanatı, “kurallara en az izin veren, hiçbir örnek ile yönlendirilmek istemeyen sanat dalıdır.”*

Anlatı sanatı ya da Kant’ın deyişiyle, şiir sanatı, *“imgelem gücünü özgürleştirdiği için, ruhu genişletir.”* Ayrıca, şiir sanatı, *“verili kavramın sınırları ve bununla uyumlu olan olası biçimlerin sınırsız çeşitliliği içerisinde ruhun betimlenimi ile düşünsel çoklukla bütünleşen ve yükselerek estetik idelere dönüşen biçimleri”* anlatılaştırır.

Kant’ın şiir ya da yazın sanatının temel nitelikleri ya da tözsel özellikleri olarak dile getirdiği “şiir sanatı, varlık nedenini tümüyle dâhiliğe borçludur” saptaması, edebiyatın, üst düzeyli imgelem ve yaratım gücü gerektirdiği anlamındadır. Burada dâhi(hilik) kavramının öncelikle romantik felsefe ve edebiyat akımı kapsamında geliştirildiğini belirtelim. Aydınlanma filozofu olan Kant’ın Aydınlanmanın eksik yönlerine tepki olarak ortaya çıkan romantik akımın en belirleyici kavramını öne çıkarması, bir çelişki olarak görülebilir. Söz konusu durumu açıklayabilmek için, Aydınlanmanın sanat ve edebiyat anlayışının sınırlılıklarını, Kant’ın ortaya koyduğu estetik felsefesiyle aşmaya çalıştığını vurgulamak gerekir. Ayrıca, bu anlatım, şairlere, dolayısıyla da yazıncılara “dâhilik” nitemi atfederek, onların düşünsel-yaratımsal etkinliklerine ve ürünlerine önem ve değer kazandırmaktadır.

Öbür yandan, bu söylem, güncel yazın kuramında “öz-göndergesellik” ile anlatılmak istenen düşünceyi de dolaylı olarak içermektedir. Şöyle ki: Yazın kuramında gönderge, gösterge ile onun gösterdiği nesne arasındaki ilişkiyi, nesneyi ya da göndermede bulunanı simgeler. Gönderge, nesneyle ilişkilendirme eylemini de nitelendirir.

Ayrıca, gönderge bir anlatımın kavramsal/anlamsal çekirdeği ile ve bu anlatımın asıl anlamı ile de bir ve özdeş tutulur. Nesneyle bağıntılandırma ya da ilişkilendirme, doğal olarak dilsel göstergelerle yapılır. Bu yönden Kant'ın "şiir sanatı, varlık nedenini tümüyle dâhiliğe borçludur" belirlemesi, hem şiirin tümüyle bir dâhice bir yaratım olduğunu, hem de bu niteliği nedeniyle bütün göndergelerini özünde taşıdığını dile getirmektedir.

Tümüyle yazarın/şairin özgür imgelem gücü, kavrayışı ve estetik biçimlendirim yeterliliğine dayanan yazınsal süreç ve ürün, öz-göndergeseldir. Yazın sanatının "kurallara en az izin vermesi" ve "örnekseme gerektirmemesi" de, yazınsal ürünlerin öz-göndergeselliğinin yanı sıra, özgün "kurgu" ve özgünlük anlamında "ayrıklık" gibi niteliklerine de işaret etmektedir.

"Olası biçimlerin sınırsız çeşitliliği içinde iç-dünyanın betimlenmesi ve düşünsel çoklukla bütünleşen ve yükselerek estetik idelere dönüşen biçimleri" anlatımı, kanımca, yazın kuramının yazınsal metinlere ilişkin en temel dayanakları olan "anıştırı zenginliği" ve "çok-anlamlılık" kavramları için derin bir felsefi açıklama olanağı sunmaktadır.

Bu anlatım, ayrıca yazınsal metinlerin çok-yönlülüğünü, her yazınsal yapıt özerk ve özgün bir tasarımın ürünü olan bir tümlük olsa da, yazınsal yapıtların oluşturmunda "tarihsel-kültürel" birikimin zenginliğinden yararlanıldığını duyumsatması bakımından da ilgi çekicidir. Yazınsal metinlerin kendilerinden önce yazılmış ve tarihsel-yazınsal birikime katılmış metinlerin ve içinde olduğu kültürün çeşitliliğinin izlerini taşıdığı savı, yirminci yüzyılın ilk yarısında Rus düşünür, dil ve yazın bilimcisi Mikail Bakhtin tarafından "söyleşimsellik" kavramı temelinde tutarlı bir yaklaşımla kuramlaştırılmıştır. Bakhtin'in kuramı giderek artan ölçüde yazın-kuramsal tartışmada kabul görmekte ve verimleştirilmektedir.

Burada hemen belirtmek gerekir ki, Kant, söz konusu görüşlerini, güncel yazın terminolojisi açısından içeriği ve kapsamı kesin olarak belirgin yazın-kuramsal kavramlarla anlatmaz. Ayrıca, böyle bir beklenti ya da düşünce, yazın-kuramının terminolojik boyutunun tarihsel olarak geliştiğini göremeyen anakronik bir yaklaşımdan öte bir anlam taşımaz.

Kant, yukarıda Paul de Man bağlamında açışladığım yazınsal metinlerin çok-anlamlılığı ve dilin bu çok-anlamlılığının anlatmadaki yetersizliğini şöyle açıklar. “*Dil, söz konusu düşünsel çokluğ/zenginliğı anlatmaya yetmez.*” Bu saptamayı biraz daha belirgin olarak ve Kant’ın söyleyişini gözeterek, şöyle formüle etmek olanaklıdır: Şiirsel metinlerin içerdığı düşünsel çokluğu ya da zenginliğı anlatmaya “*hiçbir dilsel anlatım tümüyle yetmez.*”

Kant, şiirin insan ruhunu özgürleştirici ve rahatlatıcı işlevine ilişkin sav-sözlerini şöyle dile getirir: Şiir veya anlatı sanatı, ruha “*özgür, özerk ve doğa belirleniminden bağımsız yeterlilik olduğunu duyumsatmak, bir görüngü olarak doğaya farklı görüşlere göre bakmak ve yargılamak suretiyle*” ruhu güçlendirir.

Kant’ın “düşünsel çeşitliliğı ya da çokluğu, hiçbir dilsel anlatım eksiksiz olarak betimleyemez” belirleyimi, daha önce de değindiğim gibi, yazın-kuramı açısından en azından iki türlü okunabilir. Birinci okuma denemesi, yazınsal ürünün üretim süreciyle ilgilidir. Hiçbir yazar ya da yazıncı, içinde yaşadığı doğanın, toplumun, kültürün ve tarihin dilde somutlaşan birikimini ve dilin kendisine sunduğı bu birikimin içerdığı çokluğu bütün yönleriyle ve eksiksiz olarak yazınsallaştıramaz.

Her yazınsallaştırma denemesi, geneli özelleştirme veya tümeli tikelleştirme edimidir. Genel, doğal, toplumsal ve tarihsel-kültürel, dolayısıyla da yazınsal birikimin kapsayıcı evrenidir. Bu kapsayıcı birikimi taşıyan ve aktaran güç ya da dizge ise dildir. Dil olarak ortaya çıkan söz konusu “geneli” yazınsal düzlemde özelleştirme ya da yazınsal anlatımla tekilleştirme ise, yazıncının söz konusu genelden türettiğı öznel tasarımıdır.

Dolayısıyla, hem kültürel birikimi, hem de nesneler dünyasını da içeren ve dilde biriken doğal evreni, bir yazarın ya da şairin bütün yönleriyle anlatılaştırması olanaksızdır. Böyle bir şeye ne yazınsal yetenek ve dâhilik, ne de bireysel imgelem gücü ve anlatım kapasitesi yeter.

Kant, aynı saptamada yer alan “yazın ya da anlatı sanatı, ruha özgür, özerk ve doğa belirleniminden bağımsız bir yeterlik olduğunu duyumsatır” anlatımıyla, edebiyatın işlevine işaret etmektedir.

Bu belirlemeye göre, birey, bir başına duyumsayan, imgeleyen ve kavrayan bir yeterliliktir. Yazın, insanın bu niteliğini anlatılaştırarak, özgün yönlerini belirginleştirme ve yetkinleştirme olanağı yaratmalıdır.

Doğaya farklı bakış açılarından bakmak ve değerlendirmek, hem bireyin kendi sınırlılığını aşması ve bakış açısını genişletmesi bakımından, hem de doğal dünyaya ilişkin tekil bir yargı oluşturarak bireyliğini sağlamlaştırmak bakımından önemlidir.

Kant, aynı bağlamda şu değerlendirmeyi yapar: *Şiir/anlatı sanatı, "keyfince seçtiği ve bir sonuca yol açtığı görünüşle oynar; bu oyunla aldatmaz; çünkü yazın sanatı, işinin salt oyun amacına yönelik olduğunu açıklar. Bu oyun, kavrayış ve kavrayışın işi tarafından amaçlı olarak kullanılabilir."*

Yukarıdaki bölüm, yazın sanatının işleyişinin ya da edimselleştirilmesinin, Kant'ın "oyun" ve "oynamak" sözcükleri ile dile getirdiği "salt özgürlük" temelinde olabileceğini vurgulamaktadır. Yazınsal yaratım sürecinin "oyun" kavramı ile benzeştirilmesi, daha sonra Freud'un da kullandığı bir yaklaşımdır. Bu benzetmenin nedeni, oyun kavramının özgürlük, kendiliğindenlik ve öz-belirleyim gibi ilkelere dayanmasıdır. Böylece söz konusu ilkeler sanatsal/yazınsal yaratım süreçlerine uyarlanmıştır.

Anılan açıklama yöntemi, yazarın ya da şairin içerik ve malzeme ile ilgili her türlü yeğlemesini ve seçimini keyfince belirlediğini, ancak söz konusu keyfi belirlemeleri ya da seçimleri, kavrayış kurallarına göre düzenleyerek anlatılaştırdığını açığa vurmaktadır.

Kant'a göre, yazın/anlatı sanatı her şeyin imgelem gücüyle bağlantılı, ancak biçimsel olarak kavrayış yasalarına uygun olarak salt eğlendirici bir oyun olduğunu açıkladığı için, duyuusal betimleme ile kavrayışın üstünü örtmediği için, yazın sanatında *"her şey düzgün ve dürüstçe olur."*

Bunların dışında yazın sanatı, Kant'ın nitelemesiyle, şiir sanatı, *"düşünmek için geriye bir şeyler bırakır. Böylece, geçici de olsa, ruhu çok çeşitli biçimde devindirir. Bu nedenle, anlatı/şiir sanatı, sıkça değişiklik ister; can sıkıntısı yaratmamak için yinelemelere katlanamaz."*

Yukarıdaki saptamalar, her sanat dalı gibi, edebiyatın da “güzel duyumsatarak eğlendirmek” ve duyusal betimleme ve kavrama yeteneği arasındaki dengeyi bozmadan “düşündürmek” ya da Kant’ın nitelemesiyle, “düşündürmek için geriye bir şeyler bırakmak” gibi işlevleri bulunduğunu bir kez daha ve açıkça ortaya koymaktadır.

Yine aynı saptamalarda yer alan “şiir sanatı düşünmek için geriye bir şeyler bırakır” anlatımı, şiirsel/yazınsal metnin okunurluğunun başlıca koşulu olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, söz konusu anlatım, aynı kitabı okuyan okuyucuların, kitaba ilişkin yorum farklılığının da kaynağını imlemektedir.

Şiirin/edebiyatın düşünmek için geriye bir şeyler bırakması, Paul de Man ve “yeni eleştirici” akımın mantıksal anlam ve retoriksel figürler karşıtlığının metnin anlamını belirsizleştirdiği yolundaki savları açısından da irdelenebilir. Retorik figürlerle kurgulanan yazın, tözü gereği “anlam belirsizliğini” sürekli olarak üretmektedir. Edebiyatı çekici kılan da budur.

Öte yandan, asıl üzerinde durmak istediğim “düşünmek için geriye bir şeyler bırakmak” anlatımının içerdiği yorum zenginliğidir. Bu anlatım, yukarıda da vurguladığım gibi, modern yazın kuramında yazınsal yapıtların “anlam açıklığı”, “çok-anlamlılık” ya da daha teknik bir kavramla “tek-anlamsızlık” niteliğine işaret etmektedir. Bilinmelidir ki, hiçbir yazınsal yapıt, doğayı, toplumu, insanı ve tarihi tümüyle betimleyemez ve hiçbir okuyucu da bir yazınsal yapıtı tümüyle düşünümleyemez ve alımlayamaz.

Her yazınsal yapıt geriye betimlenecek bir şeyler bırakır; her alımlayıcı da yazınsal yapıtı ancak güncel koşulların belirlediği öz-sınırlılığı içinde yorumlar. Bir başka anlatımla, okuyucu, yazınsal yapıtı bütün yönleriyle alımlayamaz. Bir yazınsal yapıtın her okunuşunda yeniden ve değişik biçimde değerlendirilmesinin nedeni budur.

Anlatı sanatının “değişiklik” ya da “yenilik” istemesine gelince: Her yapıt, konusuna temel olan içeriğin özgün bir biçimlendirim gerektirmesi nedeniyle tekil bir tümdür. Tekil tümlük, içinde barındırdığı özellikler dolayısıyla hem “kendisinden başkasına

benzememe”, hem de “bütünlüklü bir yapıya sahip olma” demektir.

Kant, aynı bölümdeki irdelemesini şöyle bitirir: Yazın/şiir sanatının “genel olarak iletilen çekiciliği şuna dayanır: Her dilsel anlatım, bütünlük içerisinde bir tona/tınıya sahiptir. Bu ton az ya da çok konuşanın anlık heyecanını yansıtır ve dilde anlatılan ideyi okuyucuda yaratır. Ton içinde yer alan tarzlaştırma (modülasyon), her insan tarafından anlaşılabilen duyumsayışları anlatır.”

Kant’ın burada belirttiği dilsel anlatımın bütünlük içinde bir tona/tınıya sahip olması ve bu ton ya da tınıda bulunan “tarzlaştırma”, hem bir farklılaştırmaya, hem de bu farklılaştırmanın sonucuna işaret etmektedir. Tarzlaştırmanın sonucu yazınsal/şiirsel metinde somutlaşan özgün anlatım tarzı, güncel yazınsal-kuramsal kavramlaştırmada “biçem” olarak adlandırılır. Bu bağlamda “tını” için aynı zamanda yapının “özgün sesi” veya müzikalitesi de denilebilir. Dolayısıyla “özgün seslerin” taşıyıcısı olan sözcüklerle oluşturulan yazınsal yapıtlar, aynı zamanda “özgün sesler” toplamı olarak da nitelendirilebilir. Yazınsal yapıtların özgün sesler olduğu görüşü, Mikail Bakhtin’in ve onu izleyen Julia Kristeva’nın da temel kuramsal dayanaklarını oluşturur.

“Tarzlaştırma” kavramıyla karşıladığım “modülasyon”, Kant’ın nitelemesiyle, üç anlatım türünden biridir. Yukarıda da belirtildiği gibi, diğer ilk iki anlatım türü, “artikülasyon” ve “gestikülasyon”dur. Bu filozofun sözünü ettiği “ton içinde yer alan tarzlaştırma, her insan tarafından anlaşılabilen duyumsayışları anlatır” belirlemesi, yazınsal iletişim açısından önemlidir. Yazarın estetik ürününü tikellemesi anlamında “tarzlaştırma”nın en uç sınırı, okuyucu ile yazar arasındaki estetik iletişim tarafından belirlenir. Bir başka anlatımla, yazar, yapıtını okuyucu ile dilsel-tinsel iletişim kuramayacak ölçüde tarzlaştırmaz, diyesi, başkalaştıramaz. Kant’ın deyişiyle, bir estetik veya yazınsal ürününün her insan tarafından anlaşılır olması, dilsel iletişimin, estetik-tinsel alış-verişin gerçekleşebilmesinin zorunlu önkoşuludur. Ayrıca, bu koşul, tikel bir estetik yargının tümellemesini de olanaklı kılar.

Estetik Yargı Gücünün Diyalektiği veya Ahlaksallığın Simgesi Olarak Güzellik ve Anlatılaştırma

Yazınsallaştırma edimi açısından belirleyici önemde olan etmenlerden biri de simge ve simgeleştirmedir. Kant, “Estetik Yargı Gücünün Diyalektiği” ara-başlığı altında bu sorunsalı irdeler. Düşünüre göre, kavramları açıklamak, görüleri gerektirir. Görgün kavramlar söz konusu olduğunda, “görüler” örneklerdir. Bir başka anlatımla, görgün kavramlar, örnekler ile açıklanır.

Kant’a göre kavrayış kavramlarını anlatmak için kullanılan görüler de “şemalar”dır. Bunun yanı sıra, *“akıl kavramlarının nesnel gerçekliği olan ideleri anlatmak ise olanaksız bir şeydir”*; çünkü *“idelere denk olan ve bunları anlatan görüler yoktur.”*

Kant estetiğinin, daha açık anlatımla, idealist estetik kuramının en sorunlu yönü, “ideleri anlatmanın olanaksızlığı” savıdır. Her anlatma, bir dilselleştirme olduğuna göre, “akıl kavramlarının nesnel gerçekliği” olarak ulamlanan “ide”lerin anlatılamazlığı, bir yandan Ulaş’ın Felsefe Sözlüğü’nde belirtildiği gibi, “Orta Çağ Hristiyan düşünürlerin, idelerin Tanrı’nın zihninde var-olan öncersiz ve sonrasız ilk örnekler olduğu” görüşünü anımsatmaktadır. Öbür yandan da insanın tözsel niteliklerinden biri olan “dil yetisi” ile donanmış bir varlık olduğu gerçeğine uymamaktadır.

Dil yetisiyle donanmış insanın, düşünmesi ve tinsel uğraşıyla ideyi geliştirmesi koşuluyla, ilkesel olarak anlatamayacağı, bir başka anlatımla dilselleştiremeyeceği hiçbir ide yoktur. İnsanın anlatma yeteneğinin sınırlı olması başkadır; akıl kavramlarının nesnel gerçekliği olan ideleri anlatmanın olanaksızlığı başka şeydir.

Kant’ın yukarıdaki bağlamdaki çıkarımları uyarınca, her türlü anlatılaştırma, bir *“duyusallaştırmadır.”* Duyusallaştırma anlamında anlatılaştırma da iki yolla gerçekleştirilir: Birinci yol, *“şematik”* (kalıpsal) anlatılaştırmadır. Kant’a göre, *“kavrayış ile kavranılan bir kavrama uygun düşen bir görüş önsel olarak verildiğinde, bu anlatılaştırma, kalıpsal anlatılaştırmadır.”*

Kant’ın “duyusallaştırma” olarak adlandırdığı şey, özünde genel bir şeyi öznellik içinde anlatılaştırmadır. İletişimi sağlayan ve

herkes için geçerli olan dil dizgesinin kendisi en “genel” olandır; çünkü dilsel göstergeler, “nedensizlik” ve “uzlaşımsallık” gibi nitelikler temelinde genel dil dizgesinin bir parçası durumuna gelirler. Edebiyatta da dâhil, dilsel her türlü etkinlik, öznellik ve tikellik niteliğini içinde barındırır.

Öte yandan, tekil konuşucu ya da yazıncı, dil yeterliliğinin düzeyine koşut olarak, genel dil dizgesinden yararlanır ve ona bireysel katkılar yapabilir; ancak iletişimi sağlayabilmek için, asgari düzeyde genel dil dizgesinin kurallarına uymak zorundadır.

Bu durum, anlatımda sözcüklerin, anlamların, belli kalıpların yerleşmesinin ve böylece dilin kalıcılığının başlıca nedenidir. Söz konusu dilsel kalıplar, her türlü yaratıcılıklarına karşın, yazıncılar için de geçerlidir. Her yazar, özgün bireysel dil beğenisi ve kullanımıyla, standart/ölçünlü dile katkı yapmakla birlikte, asgari iletişim sağlayabilmek için, dilin kapsayıcı kurallarına uymak zorunda kalır. Kanımca, Kant’ın “kalıp anlatım” dediği durum budur.

Ne var ki, yazınsal yaratıcılık, Kant’ın sözünü ettiği kalıpsal anlatılaştırma ile yetinemez; yazınsal yaratımın kalıpsal anlatılaştırma kurallarının dışına çıkarak, özerkleşmesi ve özgünleşmesi zorunluluktur. Genel iletişimin özgün bir alanı olan yazınsal iletişim, bir yönüyle dil kullanımını benzeştirmeyi, diyesi, kalıp anlatımları dayatır; öbür yönüyle de yazarın iletişimi sağlamak koşuluyla, anlatısını genel kalıp anlatımlardan ayırıksılaştırmasını gerektirir.

Kant’ın sözünü ettiği ikinci yol, “simgesel” anlatılaştırmadır. Kant’ın anlatımı uyarınca, “*Sadece aklın düşünebileceği ve duyusal bir görünümün denk olamayacağı bir kavramın temelinde böyle bir görü yatıyorsa, simgesel anlatılaştırma yolu geçerlidir.*”

Duyusal görü ile yargı gücünün yolunun/yönteminin uyduğu simgesel anlatılaştırmada “*salt örnekseme*” (*analoji*) ilkesi geçerlidir. Bir başka anlatımla: Örnekseme ilkesine dayanan bu anlatılaştırma türünde “*görünümün kendisi değil, yöntemin kuralı*”, dolayısıyla “*düşünümün içeriği değil, biçimi*” öne çıkar.

Yazınsal anlatılaştırma açısından daha çekici ve daha uygun görünen simgesel anlatılaştırma yöntemi ise, Kant’ın yaklaşımı

nedeniyle, yazın-kuramsal açıdan sorunlu görünmektedir; çünkü Kant, simgeleştirmeyi, duyuşsal görü alanından çıkarıp, aklın alanına sokmaktadır. Güncel yazın kuramında simgeleştirmeyi açıklayabilmek için, felsefede “simge”den ne anlaşıldığına bakmak yararlı olabilir:

Ulaş’ın sözünü ettiğim “Felsefe Sözlüğü”nde ilgili madde kapsamında şu görüşlere yer verilmiştir: Simge, *“belli bir topluluğun yerleşik anlamlandırma düzeni içinde toplumsal, kültürel ve dilsel uzlaşımlara bağlı olarak kendisine bir anlam yüklenen bir imdir.”*

Aynı yerde simge, *“yerleşik felsefe dilinde kendisiyle doğal ve doğrudan ilişkisi olmayan başka bir düşünceyi, nesneyi ya da kavramı göstermek yoluyla belli bir anlam taşıyan; görülmez bir gerçekliği zihinde canlandıran, kendisinden başka bir şeyi yansıtarak ya da temsil ederek görünebilir kılan; biçimsel yapısı aracılığıyla kendinden daha karmaşık bir anlamı, niteliği, soyutlamayı çağrıştıran, anıştıran ya da düşündürten; kendisinden başka bir kendiliğin varlığını anlamlandıran her türden biçime, nesneye, betiye, ime ya da göstergeye verilen ortak ad”* olarak tanımlanır.

Bu geniş ve ayrıntılı felsefi tanım denemesinden de görüldüğü gibi, *“üst düzeyli düşünsel bağıntılara gönderme yapan imgesel gösterge”*³⁶ anlamında simge, hem somut bir nesne ya da varlıkla ilgilidir, hem de o nesne ile ilişkilendirilen yan-anlamlar ve anıştırtıların toplamıdır. Bu nitelikleri nedeniyle, simge hem duyuşsal görü alanıyla, hem de kavrayış ya da aklın alanıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla, simgede duyuşallık ile tinselliğin bireşimlendiği söylenebilir.

Öte yandan simgenin kullanımı anlamında simgeleştirme, yazınsal alanda da vazgeçilemeyecek düzeyde önemli bir anlatılaştırma aracıdır. Dolayısıyla, Kant’ın simge ile ilgili açıklamalarının tümüne katılmak olanaksızdır.

Kant’ın estetik kuramında “simgesel” sözcüğü ya da simgeleştirme edimi, *“iç-güdüsel tasavvur türlerinden biri”* anlamında kullanılır. İç-güdüsel tasavvur ise, *“kendi içinde “şematik (kalıpsal) ve simgesel” olmak üzere, ikiye ayrılır. Şematik ve simgesel tasavvur türleri “anlatılaştırmalardır.”* Bir başka deyişle: Bunlar, *“nesnenin*

görüsüne ilişkin hiçbir şey içermezler, kavramları adlandırmaya yarayan ve onlara eşlik eden duyusal göstergelerdir.” Bu duyusal göstergeler, Kant’ın yaklaşımı uyarınca, “*sadece imgelem gücünün çağrışım yasalarına göre, dolayısıyla da öznel erek içerisinde yeniden üretim araçları*” olarak işlev görürler. Söz konusu duyusal göstergeler, “*ya sözler/sözcükler, ya görülebilen (jest ve mimik ile ilgili) göstergeler, ya da kavramların anlatımlarıdır.*”

Kant, “iç-güdüsel tasavvur türlerinden biri” olarak nitelendirdiği simge ve simgeleştirmeye ilişkin bu bölümdeki anlatımlarıyla, kuramsal bakımdan henüz tümüyle ayırtlaştırılmış ve bütünlüklü bir simge kavramına sahip olmasa da, simge ve simgeleştirme hakkında güncel yazın-kuramsal kavramlaştırma eğilimine yakınlaşmaktadır.

Söz konusu yakınlaşma, simgesel anlatım türünün “*adlandırmaya yarayan duyusal göstergeleri*” temel aldığı saptamasında biraz daha belirgindir. Duyusal göstergeler olarak simgelerin öznel ereklere uygun olarak yeniden üretilmesi, başta din, siyaset ve kitle iletişim araçları olmak üzere, birçok toplumsal kültürel alanda sıkça rastlanan bir durumdur. Bu durum, bir yazınsallaştırma aracı olarak edebiyata da yansımaktadır ve hemen her yazınsal yapıtta sayısız simge bulunabilir.

Kant duyusal göstergeler olarak simgelere ilişkin açıklamalarını sürdürür: Yukarıda simgeye ve simgeleştirmeye ilişkin olarak söylenenlerden dolayı, “*önsel olarak kavramlara temel yapılan bütün görüler, ya şemalar ya da simgeler*” olabilir. Şemalar, “*kavramlara ilişkin dolaysız; simgeler ise dolaylı anlatılaştırmaları içerirler.*” Şemalar bunun “*gösterisel*” olarak, simgeler ise “*örnekseme dolayımıyla*” yaparlar.

Örnekseme, Kant’ın deyişiyle, “*iki işi birden görür*”; bunlardan biri, “*bir nesneye ilişkin kavramı duyusal bir görüye*” uyarlamadır. İkincisi ise, söz konusu görüye ilişkin “*düşünümün katıksız kuralı üzerinden tümüyle başka bir nesneye uyarlanmasıdır.*”

Bu bağlamda örnekseme hakkında dilbilimsel bir açıklama yararlı olabilir. Örnekseme, dilde daha önce var olan bir sözcüğü ya da sözcük yapım olanağını temel alarak, yeni sözcük ya da kav-

ram üretme yoludur. Örneğin, “yapmak”tan “yapım”, “yaşamak”tan “yaşam” sözcüğü türetildiğine göre, “özerkleşmek”ten “özerkleşim” kavramı türetilir.

Kant, simgenin ikili işlevine ilişkin açıklamasıyla, simge kavramı konusundaki güncel bilgi birikiminin felsefi temellerini ortaya koymaktadır. Buna göre, önemli bir retorik araç ya da anlatı olanağı olan simge, bir yandan somut bir nesneye ilişkin bir kavramın duyuşsal bir görüye uyarlanması; öbür yandan da görüye ilişkin düşüncenin başka bir nesneye uyarlanmasıdır.

Simgeye ve simgeleştirmeye ilişkin bu ikili işlev, siyasal-kültürel alanda en belirgin olarak Türkiye’de hala süren türban konusundaki güncel tartışmada görülmektedir. Türban, bir yandan somut bir nesneyi, öbür yandan da siyasal bir tutumu ya da konumu imlemektedir. Aynı bağlamda karşıt örnekler de verilebilir.

Kant, “*bir nesneye ilişkin bir kavramı bir görüye uyarlama*” edimini simge olarak tanımlar. Düşünür bu saptamasını şöyle bir örnek ile açıklar: “*Bir monarşik devlet, halkını iç yasalarına göre yönetiyorsa, o monarşik devlet, canlı bir beden*”; yok eğer halk, “*tek kişinin salt istencine göre*” yönetiliyor ise “*bir makine (örneğin, bir el değirmeni) gibi ve simgesel olarak*” tasavvur edilir.

Kant’ın ironik açıklamasına göre, bu simgesel tasavvur, “*despotik bir devlet ile el değirmeni arasında bir benzerlik bulunmamasına karşın, despotik devlet ile el değirmenine ve bunların her ikisinin nedenselliğine ilişkin düşünümün kuralı arasında benzerlik bulunmasından kaynaklanır.*”

Bu açıklamalar, yöntem olarak analogi ya da örneksemeyi saltlaştırmakla birlikte, simgenin iki yönlü anlam içeriğini biraz daha belirginleştirmektedir.

Simgeler ve simgeleştirme konusunun yeterince araştırılmadığını belirten Kant, dilin bu tür dolaysız anlatımlarla dolu olduğunu, bu dolaysız anlatımların/anlatılaştırmaların bir “örneksemeye” göre oluşturulduğunu, örnekseme yoluyla da “*kavrama ilişkin asıl şemayı değil, düşünüme ilişkin simgeyi*” içerdiğini vurgular.

Kant’a göre, sıkça söz ettiği örnekseme, “*kavrama ilişkin asıl şemayı değil, düşünüme ilişkin simgeyi içerdiğinden*”, “*neden*”

(*dayanak, temel*); “*bağlı olmak*”, (*sadık olmak, izlemek yerine*), “*bir şeyin içinden çıkarak akmak*”; “*töz*” ve benzeri sayısız sözcük şematik değil, “*simgesel*” anlatılaştırmalar ya da anlatımlardır. Bunun nedeni söz konusu anlatımların “*dolaysız bir görüş yoluyla kavramlara ilişkin anlatımlar değil, sadece bu görüşle kurulan örnekseme yoluyla oluşturulan anlatımlar*” olmasıdır.

Bir başka deyişle, bu anlatımlar, “*görü*”nün kavramına ilişkin düşünümün tümüyle başka bir kavrama aktarımı ile yapılan anlatımlardır. Eğer katıksız tasavvur türüne bir bilgi denecek olsa, diye sürdürür Kant irdelemesini, “*Tanrı’ya ilişkin bütün bilgiler simgesel olurdu.*”

Bu bölüm, Kant’ın simge kavramını belirginleştirmektedir ve simgenin bir anlatı aracı olarak yazınsallaştırma ediminde de verimli kullanılabileceğini ortaya koymaktadır.

Kant, ahlaki temel olarak güzele ilişkin şöyle toparlayıcı bir belirleme yapar: “*Güzel, ahlaksal bakımdan iyi olanın simgesidir.*” Sadece ahlak açısından, “*herkese için doğal olan ve herkesin bir başkası için de bir yükümlülük olarak algıladığı bir ilişki içerisinde, güzel beğenilir.*” Güzelin böyle beğenilmesi, ilgili bölümde ayrıntılı olarak irdediğim “*herkesin uyuşumu savının*” temelini oluşturur.

Bu beğenme sırasında ruh/gönül, “*sadece duyuusal izlenimlerden kaynaklanan hoşlanma duyarlılığının üzerine çıkan bir saflaşma ve yücelme yaşantılar ve yargı gücünün ölçütlerine ilişkin başka değerlerin de bilincine varır.*”

Kant’ın “*güzel ahlaksal bakımdan iyi olanın simgesidir*” ve “*güzel, karşılıklı yükümlülük ilişkisi içinde beğenilir*” biçiminde özetlenebilecek bu değerlendirmeleri, üzerinde uzlaşılabilen yazınsal yapıtlara ilişkin bir ortak temelin ölçütlerinin belirginleştirilmesine ortam hazırlamaktadır.

Düşününün “*herkesin uyuşumu*” anlatımı ile söylemek istediği de budur. Kant’ın önermesine göre, “*ahlaksal olan*” herkes için yararlıdır ve iyidir; dolayısıyla “*ahlaksallık*” bir uylaşım ya da uzlaşım ölçütüdür.

Bu ölçüt, yazınsal yapıtların değerlendirimi için de geçerlidir. Böylece, öznel bir yargılama edimi olan yazın eleştirisi için de bir ölçüt ortaya koyulmaktadır: Yazınsal eleştirinin “öznel genellik” niteliği kazanabilmesi için, ahlaksallık ölçütüne uygun olması gerekir.

Kant, örneksemeye dayanan simgesel anlatılaştırma bağlamında “güzel”e ilişkin şu önermeleri geliştirir:

1. “Güzel, dolaysız olarak beğenilir.” Bu ilke, salt “düşünümsel görüde” geçerlidir.

2. “Güzel, herhangi bir ilgi olmaksızın beğenilir. Ahlaksal-iyi, doğası gereği bir ilgi ile bağlantılıdır; ancak, bu ilgi, hoşlanmaya ilişkin yargılardan önce giden bir ilgi değil, tersine bunun sonucu olarak yaratılan bir ilgidir.”

3. *İmgelem gücünün özgürlüğü, (dolayısıyla da duyusallığın yeterliliği), “güzelin yargılanmasında kavrayışın yasallığı ile uygunluk içerisinde tasavvur edilir. Ahlak yargısında istencin özgürlüğü, genel akıl yasalarına göre kendisiyle uyuşum içerisinde düşünülür.”*

4. Güzeli yargılamanın öznel ilkesi, “genel olarak”, diyesi, herkes için geçerli, ancak genel kavramlarla belirlenemeyen bir şey olarak tasavvur edilir. Bunun yanı sıra, “ahlakın nesnel ilkesi de genel nitelikli olarak açıklanır.” Bir başka deyişle: Bu ilke, “bütün özneler ve öznelerin davranışları açısından genel bir kavram ile belirlenen bir şey olarak düşünülür.”

Kant bu örneksemeye/analojiye dayanarak, “ortak kavrayış” açısından genellikle, doğanın ya da sanatın güzel nesnelere, yapılara, davranışlara, hatta renklere bile adlar verildiğini belirtir. Bu adlandırmalar ya da nitelendirmeler, ilişkilendirildikleri nesnelerin ya da soyut şeylerin duyumsayışları uyarmasından, uyarılan bu duyumsayışlar, “ahlaksal yargıların yol açtığı bir ruh durumuna ilişkin bilinç ile kurulan örnekseyici şeyler içermesinden” doğarlar. İmgelem gücünü kendi özgürlüğü içerisinde kavrayış açısından “amaçsal” olarak belirlenebilir diye tasavvur eden beğeni, bu süreçte duyusal uyarıdan davranışsal ahlaksal ilgiye geçiş yaparak yükselir.

Beğeninin Yöntemi veya *Güzelin Bilimi Olabilir mi?*

Yöntem, Kant'ın kuramı uyarınca, bilimin öz-yapısal özelliklerinden biridir. Dolayısıyla, ancak bir bilim alanının yöntemi olabilir. “Güzel”in ise, bilimi yoktur ve olamaz. Bu nedenle güzelin yöntemi de yoktur. Bu sözler, Kant'ın estetik kavramının “güzelin bilimi” olarak kullanılmasına karşı çıktığını somut olarak ortaya koymaktadır.

Güzel kapsamında değerlendirilen beğeni yargısı da “*ilkelerle belirlenemez.*” Bir sanat alanında “bilimsel” olan ise, Kant'ın deyişiyle, “*ancak o sanat alanının nesnesinin betimlenmesindeki hakikat*” ile ilgilidir. Sanat nesnesinin betimlenmesindeki hakikat ile ilgili olan bilimsel öge, “*güzel sanatın kaçınılmaz koşuludur; ancak, sanatın kendisi değildir.*”

Bu nedenle, güzel sanatlarda bir “tarz” vardır; bir “*öğretim yöntemi*” yoktur. Kant'ın yukarıdaki saptamaları uyarınca, tümüyle özgür ve öznel olan yazınsal yaratım sürecinde “bilimsel olan”, yalnızca yazınsal nesnenin ya da tasavvurun betimlenmesindeki hakikat” ile ilintilidir.

Burada hemen şu soru akla gelebilir: Peki, yazınsal nesnenin betimlenmesindeki hakikat nasıl belirlenebilir? Ya da daha kesin bir anlatımla, yazınsal betimlemenin hakikati olabilir mi? Kant estetiği, özellikle yazın alanında bu ve benzeri sorulara doyurucu yanıtlar verebilecek kuramsal yetkinlikten büyük ölçüde yoksundur.

Bununa birlikte, Kant'ın “sanat alanının nesnesinin betimlenmesi” bağlamında bilimsellikten söz etmesi, dolaylı olarak edebiyat ürünlerini betimleyen bir bilimin, diyesi, edebiyat bilimin olabilirliğini kabul etmesi olarak değerlendirilebilir. Yazınsal metinleri betimleyen bir bilim alanı olarak edebiyat bilimi varsa, böyle bir disiplinin bilim olma koşullarını da yerine getirmesi gerekir. Daha açık anlatımla, edebiyatın bir bilim olabilmesi için, “kuramının”, “terminolojisinin”, “yöntemlerinin” ve “çıkarımlarının” olması gerekir. Bu çalışmanın başlıca amacı da öncelikle edebiyatın kura-

mının ve terminolojisinin belirginleşmesine, dolayısıyla da Türkiye’de bir bilim dalı olarak belirginleşmesine katkı yapmaktır.

Kant’ın bu bölümün devamında yer alan sözleri de yazınsal alana ilişkin yukarıdaki sorulara yanıt oluşturacak türden değildir; çünkü söz konusu açıklamalar, asıl olarak yazın sanatını değil plastik sanatları içermektedir: Kant’a göre, “*sanatta usta, öğrencisine bir sanat ürününü nasıl yaratacağını yaparak gösterir.*” Ustanın yapış tarzını gösterdiği “*genel kurallar, nasıl yapılmasına ilişkin kural koymazlar*”; sadece sanatsal üretimin yol ve yordamını anımsatırlar. Sanatsal edimde, tam ulaşılamasa da, sanat öğrencisinin “*imgelem gücünün uyandırılması, bir ülküdür.*” İmgelem gücünün uyarılması, “*verili bir kavram ile uygunluk*” ve “*sanat idesinin anlatımındaki yetersizlik*” gibi konuları anımsatmaya yöneliktir. Kavram, “*ideye ulaşamaz*”; çünkü ide “*estetiktir.*”

Görüldüğü gibi, Kant, estetik idenin tümüyle ya da eksiksiz olarak anlatılabileceği kanısında değildir. Sanat idesini anlatma yetersizliği sürekli var olan bir sorundur. Bu konu yukarıda irdelendiğinden burada üzerinde ayrıca durmak gereksizdir.

Kant sözlerini şöyle sürdürür: Bunun yanı sıra, “*açık eleştiri ile sanat öğrencisinin önüne koyulan örnekleri hemen ‘ilk imgeler’ ve ‘öykünme aracı’ olarak değerlendirmesi belki önlenebilir.*” Ters bir durumda, bir başka deyişle, daha önce yaratılan ve örnek olarak görülen sanat ürünleri bir “öykünme aracı” olarak kullanıldıkları takdirde, “*dâhilik ve onunla birlikte imgelem gücünün özgürlüğü boğulur.*” Dehalik ve imgelem gücünün özgürlüğü olmaksızın da ne güzel sanat, ne de “*onu doğru yargılayan öz-beğeni olabilir.*”

Kant’ın bu söylemi, daha önce yaratılan sanat, dolayısıyla da yazın yapıtlarının bir öykünme aracı olarak değil de, özgür biçimlendirme için gerekli olan bir gelişim aracı olarak kullanılabileceğinin altını çizmektedir. Burada ikinci, belki de daha önemli olan nokta şudur: Daha önce yaratılmış olan sanat yapıtlarına öykünme, dâhiliği ve imgelem gücünün özgürlüğünü yok eder. Düşününün “*dâhilik ve imgelem gücünün özgürlüğü olmaksızın, ne güzel sanat, ne de onu doğru yargılayan öz-beğeni olabilir*” sapması, bu durumun anlatımıdır.

Ayrıca, Kant'ın yukarıdaki saptamasına göre, yazınsal yapıtı yargılama amacını güden yazın eleştirisi ya da eleştirmeni, iki önemli nitelik taşımalıdır: Bunlar, "dâhilik" ve "doğru yargılayan öz-beğeni"dir. Burada hemen vurgulamak gerekir ki, dâhilik kavramı gibi, "doğru yargılayan öz-beğeni" anlatımı da belirsiz ve öznelidir. Ancak, belli birbirikime sahip bir yazın eleştirmeninin gelişkin ve doğru yargılamayı amaçlayan bir öz-beğeniye sahip olduğu ya da olması gerektiği var-sayılabılır. Bunun yanı sıra, her yazın eleştirmeni doğru yargılama için gerekli ön-koşul olan dâhilik ölçütünü karşılayamayabilir.

Kant'ın yazınsal yaratım için gerekli gördüğü dâhilik, yazın eleştirisi için de ön-koşul durumuna getirildiği takdirde, kuramsal bir edim olan yazın eleştirisi, estetik ve edimsel bir etkinlik olan yazınsal yaratımla özdeşleştirilmiş olur. Böyle bir şey, yazın eleştirisinin olanaksızlaştırılması demektir. Nitekim Kant'ın kendisi de bir sanat olarak yazınsal yaratımı edimsel; buna karşın, yazınsal yapıtlara ilişkin değerlendirmeyi de kuramsal olarak nitelendirmiştir. Edimsellik, sanatsal yaratımın tözsel niteliği, kuramsallık ise, eleştiriye de içeren yazınsal değerlendirmenin tözsel ölçütüdür.

Kant'a göre, *"yetkinliğinin en üst düzeyine ulaşmış güzel sanatlarda kurallar değil, ruh güçlerinin kültürü"* önem kazanır. Ruh kültürünün *"ön-bilgilerine de humaniora (insancılık)"* denilir. Kant, "insan ruhunun ya da gönlünün kültürü" anlatımını, ruhun sanatsal algılama ve yargılama düzeyinin yükseltilmesi ve yetkinleştirilmesi anlamında kullanır.

Ruh kültürünün incelenmesi ve yetkinleşmesine "humaniora" ya da "insancılık" denmesinin nedeni, Kant'a göre, belki de "insancılığın" bir yönüyle insana özgü duyarlılığı paylaşma anlamında *"genel katılım duygusu"*; öbür yönüyle de kişinin kendisini *"en içten ve genel olarak iletebilme yeterliliği"* anlamına gelmesidir.

Her türlü anlatma ya da iletme, dil dolayımıyla gerçekleşen bir olaydır. Birçok kez vurgulandığı gibi, bir anlatı sanatı olan edebiyatın malzemesi ve dolayımı da dildir. Bu nedenle, insanın kendisini anlatması ya da iletmesinin genel insansal bir yeterlilik olması demek, aynı zamanda insanın tözsel ve ilkesel olarak edebiyat

yaratma yeterliliği ile donanmış bir varlık olduğu anlamında yorumlanabilir.

Ne var ki, Kant, insanın bu tözsel niteliğini yazınsal yaratım için tek başına yeterli saymaz. Bu yeterliğin, doğuştan gelen dâhilik ile bütünleştirilmesi gerektiğini öne sürer. Doğuştan gelen “dâhilik”, yazınsal yaratımın oluşturucu ilkelerinden biri durumuna getirilince de, edebiyat üretme yeterliliğinin eğitim yoluyla kazandırılmayacağını kabul etmek gerekir. Dolayısıyla, Kant temel alındığında, Türkiye’de de son dönemlerde yaygınlaşan “yaratıcı yazarlık” öğretimi ya da öğrencelerinin işlevsiz olduğu sonucuna varılabilir.

Kant’a göre, bu iki özelliğin birlikteliği, diyesi, “genel katılım ya da paylaşım duygusu” ile “kişinin kendisini en içten ve genel olarak iletebilme yeterliliğinin” bir araya gelmesi, “*insan soyuna uygun düşen mutluluğu*” oluşturur ve insan soyunu “hayvan soyundan” ayırır.

Kant, düşüncelerini şöyle açılar: “*Kalıcılışmak için toplum-sallığa ulaşma uğraşlarında büyük zorluklarla boğuşmak zorunda kalan halklar, bu zor görevi, ‘özgürlük ve eşitlik’ ile ‘zorlamayı’ bütünleştirme görevini başarmak zorundadırlar.*” Kant, zorlama sözcüğünü “*korkudan çok, yükümlülük anlayışından dolayı daha fazla saygı ve uyma*” anlamında kullanır.

Kant’a göre, “*özgürlük ile zorlamayı bütünleştirme gibi zor bir görevin üstesinden gelen bir yüzyıl ve bir halk, iyi eğitilmiş halk kesimi ile ham halk kesimi arasında idelerin karşılıklı iletim sanatını; birincisinin genişlemesini ve yetkinleşmesini; ikincisinin de doğal yalınlığına ve özgünlüğüne dönüşmesini*” özendirmeli ve kararlılıkla sürdürmelidir. Böylece, halk, “*yüksek kültür ile yetingen doğa arasındaki bağı ya da aracı bulabilir. Bu bağ ya da araç, genel insan duygusu anlamında beğeni için de doğru, genel kurallara göre belirlenmiş ölçütü oluşturur.*”

Özgürlük ve zorlama, bir başka söyleşiyle, sorumluluk kavramlarını diyalektik bir bağımlılık ilişkisi içinde tasarımılayan Kant, iyi eğitilmiş halk kesimi ile eğitilmemiş halk kesimin karşılıklı etkileşimini sağlamada sanatın aracı işlevi görmesi gerektiğini düşünür.

Romantik edebiyat anlayışını simgeleyen “tümel sanat yapısı”, eğitilmişler ile eğitilmemişleri bütünleştirmelidir. Bu karşılıklı etkileşim, bir halk ya da ulusun düşünsel ve duysal bakımından yetkinleşmesinin başlıca kaynağıdır ve yüksek bir estetik/sanatsal beğenin yaygınlaşmasının da güvencesidir.

Beğeni, Kant’ın sıkça vurguladığı gibi, özünde “*ahlaksal idele- rin duysallaştırılmasının yargılama yeterliliği dolayısıyla gerçekleştiğinden, ahlaksal idelerin duysallaştırılmasından türetilen etki- lenime/alımlamaya açıklık duygusu*” olarak nitelendirilebilir ve bundan çıkarımlanan şeyler, örneğin, hoşlanma doğal olarak beğeni için de geçerlidir.

Beğeni için de geçerli olan bu hoşlanma, “*insan türüne özgüdür; dolayısıyla tek bir insanın özel duygusu değildir.*” Bu nedenle, beğeni ancak “*ahlaksal idelerin gelişimi*” ve “*ahlaksal duygu kültürü*” ile gerekçelendirilebilir; çünkü eğer ahlaksal duygu “*ahlak- sallıkla uyumlulaştırılırsa, hakiki beğeni belli, değişmez bir biçim kazanabilir.*”

Yukarıdaki saptamada beğenin yetkinleşmesi için iki kaynak gösterilmektedir: Birincisi “*ahlaksal idelerin gelişimi*”; ikincisi de “*ahlak duygusu kültürünün gelişimi.*” Ahlaksal idelerin gelişimi, soyut düşünsel yetkinleşme ile ahlak duygusu kültürü ise, ahlak ilkelerini edimselleştirme, diyesi, günlük yaşamda ve ilişkilerde işlevlileştirme ile ilgilidir.

Beğenin bu iki boyut üzerinde gelişebilmesi, birincisi bireysel uğraş; ikincisi ise, toplumsal-kültürel duyarlılık ile olanaklıdır. Yazınsal beğenin gelişmesi de aynı şekilde yetkinleşmeye yönelik bireysel etkinlik ve bireysel yetkinleşme çabasına uygun ortam oluşturan toplumsal-kültürel duyarlılıktır.

Ernst Cassirer Açısından “Yargı Gücünün Eleştirisi” veya Gerçek Olan, Biçimdir

Cassirer, “Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi”³⁷ adlı yapıtında Kant estetiğinin birçok yönünün daha iyi anlaşılmasına katkı yapacak düşünceler geliştirmiştir. Kant’ın eleştirilen kavramlarından biri

olan amaç(lılık) için Cassirer şu saptamayı yapar: *“Amaçta varolma ve oluşma, biçim ve özdek, düşünsel dünya ve duyuşsal dünya birleşmiş olarak görünürler; tikel belirlenimler olarak bütün bu karşıtlıkları içinde barındıran hakiki somut gerçeklik görünür.”*

Cassirer’e göre, sanat yapıtı kendisini oluşturan etmenleri gözetten bir tümel görüş içinde *“evrenin bağıntısının dayandığı iç biçimin tekil ve göze batıcı belgesidir.”* Sanat yapıtının *“yapısı ve bölümlenmesi, dünyayı bir bütün olarak yansıtan şeyin görülebilir tekil anlatımdır.”* Estetik görü, *“parçalardan oluşan bir çokluk olarak dünyada biçim verici güçlerin iç-içe-geçmişliğinin”* ayrımına varır. Söz konusu iç-içe-geçmişlik, *“hem güzelin olanağının/olabilirliğinin, hem de yaşamın olanağının”* kaynağıdır; çünkü *“hem güzellik, hem de yaşamsal görünüş, biçimlendirmenin tekil temel görünüşü içindedir.”*

Bu kapsamda metafizik anlayış uyarınca, nedenini *“mutlak kavrayışta gösterebildiği takdirde, tümelde ve onun parçalarında, genelde ve tikelde gerçek olanı ortaya koyan biçimlenmişlik”* anlaşılabilir bir olaydır. Ayrıca, *“gerçek olan biçimdir; biçimi olandır; çünkü onun arka alanında biçim verici bir düşün/tin ve en üst biçim istenci durmaktadır.”*

Cassirer, “Yargı Gücünün Eleştirisi”nin temelinde *“gerçek olanın bireysel biçimlendirmesinin”* yattığını, bu yapıtın *“terminolojik belirlenimini amaçlılık”* kavramının oluşturduğunu vurgular.

Cassirer’e göre, amaçlılık kavramı, *“çağdaş dil duygusu”* açısından *“temel sorunun içeriğini nitelendirmek için pek uygun değildir.”* Çağdaş dil beğenisi ya da anlayışı uyarınca, *“belli bir oluşturunun amaçlılığı, bilinçli olarak amaca yönelik olanı, bilerek üretilmiş olana ilişkin düşünceyi”* anlatır.

Buna karşın, 18. yüzyıl dil anlayışı, ya da dil kullanımı, *“amaçlılık”* kavramını daha *“geniş anlamda”*, *“çeşitli olan bir şeyin parçalarının uyumlulaşarak bir birlik oluşturmaları”* anlamında algılar. Söz konusu uyumlulaşmanın hangi nedenlere dayandığı ve hangi kaynaklardan çıktığı önemli değildir.

Düşünürün bir başka yerde söylediği gibi, anılan yüzyılda *“doğanın biçimsel amaçlılığı, anlık/kavrayış açısından rastlantısal-*

dır”; ancak bu amaçlılık, “özel yasaların, özel biçimlerin bağıntılı bir bütüne dönüşmesi” anlamında birleşme sürecinde gerçekleşir.

Kant, Cassirer’in değerlendirmesi uyarınca, sorunlu olan “amaçsız amaçlılık” anlatımını “*estetik ögenin bütün alanını nitelendirmek için*” kullanmıştır. Amaçlılık, yukarıda da vurgulandığı gibi, “*tümel bir biçimi kendi içinde ve yapısında gösteren bireysel biçimlendirmeden*” başka bir şey değildir. Amaç ise, “*bu tümel biçimin dışsal belirlenimidir.*” Buna göre, Cassirer’in nitelemesiyle, “*amaçlı bir oluşturu, ağırlık noktasını kendi içinde, amaçsal oluşturuysa kendi dışında taşır.*” Amaçlı oluşturunun “*değeri varlığında, öbürününkiye sonuçlarındadır.*”

İnsan, Beğeni Yargısını Tümelletştirmek İster

“İlgisiz hoşlanma” kavramının, bu hususu “*öznel yönden betimlemekten başka görevi yoktur.*” Kant’ın her türlü ilgiyi dışlayan anlayışı, “*bütün alanı, imgelem gücünün devinimine bırakmayı*” amaçlar. Kant’ın “*edilgin dinginlik*” olarak nitelendirdiği estetik ideal/ülkü kavramına karşı, Romantik akımın düşünsel birikimine kalıcı katkılar yapmış olan Herder ve Schiller, “*canlı biçim*” olarak adlandırdıkları “*devingen/dinamik güzellik idealini*” geliştirmişlerdir.

Kant, imgelem gücünün özgürlüğünü anlatmak için “*özgür oyun*” kavramını tartışmaya sokmuştur. Oyunun özgürlüğü, “*duygunun bütün içsel tutkulu devinimliliğini*” içerir. Bunun yanı sıra, şiddetli duygu (affekt) “*özdeksel temelinden kopar.*” Bu nedenle, duygunun kendisi değil, “*oyunun öğeleri bilincin temel işlevlerini oluştururlar.*” Bilincin temel işlevlerinden de “*psikolojik tekil içerik doğar.*” Estetik durumun/halin “*genel bildirilebilirliği, bu genellikten doğar.*” Genel bildirilebilirlik ilkesi gereği, “*beğeni yargısına herkes için geçerlilik özelliği yükleriz.*” Ancak, savlanan bu genel bildirilebilirlik, kavramlara dayandırılmaz ve kavramlardan türetilemez.

Cassirer’in saptamasıyla, “*estetik durum, salt özne ve onun yaşam duyguyla ilgilidir ve bu duyguyu bütün anlarının/öğelerinin*

bütünlüğü içinde alır.” Bütünün yankılarının “*tikelde ve tekilde bulunduğu yerde, biz de oyunun özgürlüğü içinde bulunuruz ve bu özgürlüğü duyumsarız.*” Kişi, ancak bu duyumsama yoluyla “*öznelliğini*” tümüyle kazanabilir. Tekil birey ya da “ben” için tek bir yol vardır: O yol da duyusal algılarını “*başka benlere bildirmektir.*” Bu kapsamda görülen “renk”, işitilen “ton” bilen öznelere “*ortak varlığıdır.*”

Cassirer’in bu açıklamaları, Kant’ın estetik yargının özsel özelliğini anlatmak için oluşturduğu “*özel genellik*” kavramını belirginleştirmeye yöneliktir. Bu özel genellik anlatımı, “*öznelliğin genelliği savı ve istemidir.*” Burada kullanılan “özel öge” ya da “özellik” nitelemesi, “*estetik ögenin geçerlilik savının sınırlandırılması değil, tersine genişletilmesidir.*”

Öte yandan genellik, “*özel ögenin önünde durmaz*”; çünkü her özne “*tasavvur gücünün özgür oyunu*”nu gerçekleştirebilir. Bu, bütün öznelere tözsel anlamda temel işlevidir. Cassirer’in söyleşiyle, “*ben’i gerçek anlamda ben yapan bu işlev*” nedeniyle bütün ben’ler birbirine benzerler.

Sanatsal duygu, “*ben duygusudur*” ve böyle kalır. Sanatsal duygu, ben duygusu olmasından dolayı, aynı zamanda “*genel bir dünya ve yaşam duygusudur.*” Ben olarak nitelendirilen “öz”, “*estetik fantezinin bir oluşturusunda somutlaşmak suretiyle, tekil-liğinden kopar.*”

Bununla birlikte, “öz”ün bireysel ve tekil devinimliliği söz konusu “*oluşturu*” içinde yok olup gitmek yerine varlığını korur ve böylece aktarımı ve “*etkileşimi yoluyla kendisini algılayacaklara bildirir.*” Bu kapsamda özne “*genel bir dolayım*” içinde bulunur. Öznelere kendilerini algılayanlara bildirmeleri, benzer nitelikli ben’lerin evrenini oluşturur. Bu evrende her özne ve özellik yerini alır.

Böylece, Cassirer’in nitelemesiyle, “*estetik bilinç*”, çelişkili bir görevi yerine getirerek, “*geneli bireyselin karşısı olarak değil, salt eşdeşi*” olarak ortaya koyar; çünkü genel, bireyselin dışında hiçbir yerde “*karşılığını ve anlatımını bulamaz.*” Böylece, “*genel kanıtlanabilirliğe gerek duymayan genel iletilebilirlik sorunu çözülür.*”

Alman felsefe ve edebiyat tarihinde Aydınlanma ile Romantik arasında bir ara halka ya da geçiş olan “Zorlama ve Akım” deviminin başlıca temsilcileri olan Goethe ve Schiller, yazınsal yaratımlarına içkinleştirdikleri “deha” kavramı, Kant estetiğinin kalıcılaştırdığı bir kavramdır.

Dâhiyane Yapıtlar, Kural Koyucudur

Kant, bu kavramı ortaya atmadan önce, Cassirer’in anlatımıyla, klasik sanat yapıtlarından *“sanatsal yaratıma nesnel kural koyabilecek genel bir kural var mıdır? Yoksa sanatta hiçbir dış norma bağlanmayan imgelem gücünün özgürlüğü mü egemendir?”* sorusuyla irdelemiştir. Aydınlanma’nın düşünür-yazarı Lessing, edebiyat eleştirisi alanında bu soruyu *“açık, kesin ve diyalektik bir formüle”* bağlamıştır: *“Deha ile kural arasındaki, imgelem gücü ile akıl arasındaki savaşım”* anlamsızdır; çünkü *“dehanın üretimi, kendisi kural olduğundan dışardan kural kabul etmez.”* Dehanın üretiminde *“kendisini sadece somut yazınsal yapıtlarda anlatan ve her yönüyle geliştiren bir iç yasallık ve amaçlılık”* ortaya çıkar.

Kant, Lessing’in deha konusundaki düşünsel geliştirisini ya da atılımını üstlenir ve dizgeleştirir. Kant’a göre, deha ve yaratımında *“en üst bireysellik ve en yüksek genellik, özgürlük ve gereklilik, katıksız yaratıcılık ve katıksız yasallık ayrılmaz bir biçimde”* harmanlanır. Dolayısıyla, dehanın yazınsal yaratımının bütün yönleri *“özgün/orijinal”* ve *“örnek oluşturunucudur.”* Deha, bireysel alana dalıp giderek, *“genel iletilebilirliğin gücünü ve gizemini”* bulur. Her büyük sanat yapıtı, bu *“temel gücün somutlaşmasının”* anlatımıdır. Bildirimin bu en üst biçimi, *“dehanın buyruğunda olan tek bildirim biçimidir.”* Bu bağlamda, bir kural doğal olarak *“eğer varsa, ancak somut sanat yapıtından”* çıkarımlanabilir.

Deha kavramı kaçınılmaz olarak *“yaratıcının kişiliğini”* öne çıkarmıştır. Büyük sanatsal yaratıcıların ürünleri, *“değerlerini niteliklerinden”* kazanırlar.

Bütün bu nedenlerle, Kant'ın "deha öğretisi", deha kavramının Romantik akım kapsamında kazandığı geniş boyutların çıkış noktasını oluşturmuştur.

Kant estetiği, Cassirer'in yerinde belirlemesiyle, Baumgarten'dan etkilenecek, "Sanatçı" adlı şiiriyle *"güzeli mükemmele bağımlılaştıran"* Schiller için hem bir eleştiri, hem de yol göstericidir.

Sanat yapıtında gerçekleşen "amaçsız amaçlılık" anlatımı, aslında "yarar" ve "mükemmellik/yetkinlik" kavramlarını geçersizleştirmeye yöneliktir. Kant'a göre, her türlü yetkinlik, *"sanat yapıtıyla ilişkilendirilen ve karşılaştırılan nesnel bir ölçüt gerektirir ve yetkinliğin biçimi anlamında biçimsel ve nesnel bir amaçsız amaçlılık gerçek bir çelişki olur."*

Bu nedenle, Kant'ın estetik öğretilerinde amaç, *"nesnel olarak etkisini gösteren ve şeylerde bulunan bir doğa gücü değil, yargılamaları görüngülerin tümelliğine yaklaştıran düşünsel bir bağlantılandırma ilkesidir."*

Amaç, böyle bir ilke olarak, *"hem biçimsel amaçlılık düşüncesinde hem de estetik amaçlılıkta doğruluğunu kanıtlamıştır."* Biçimsel amaçlılık, *"doğanın bölümlenerek, tikel yasalar dizgesine ve tikel doğa biçimlerine dönüşmesi"* olarak ortaya çıkar.

Amaçlılık düşüncesinin ayırıcı özelliği, *"çeşitli öğelerin birliğinin yeni bir türü"*, *"biçimlendirilmiş bir bütünün tekil parçalarıyla olan yeni ilişkisi"* olmasıdır. Amaçlılık ile ya da amaçsız amaçlılık ile "yarar" ya da "yararlılık" kavramları arasında hiçbir ilişki ya da benzerlik yoktur. Doğanın amaçlılığı deyince, *"yapının amaçsal"* oluşu anlaşılmalıdır. Bu kapsamda Cassirer, haklı olarak "öz-amaç"tan söz eder.

Öz-amaç, daha açık bir anlatımla, bir şeyin başlı başına amaç olması, Kant etiğinde ortaya koyulduğu gibi, *"doğanın alanını değil, özgürlüğün alanını"* anlatır. Öz-amaç düşüncesi, aynı zamanda "öz-değer" demektir ve ahlaksal olanla, istencin öznelliğiyle sınırlıdır. Ancak bu kavram, nesnel varlık alanında *"organizmanın görünüşünde simgesel karşıt imgesini"* bulur. Organizmanın bütün parçaları, bir merkeze yöneliktir; ancak *"bu merkez kendine dayanır ve adeta kendisiyle ilişkilendirir."*

Cassirer'in çok yerinde olarak öne çıkardığı, öz-amaç ve öz-değer kavramları, yazınsal ve yazınsallığı özgüleştiren önemli bir başka kavrama temel oluşturmaktadır. Bu, "öz-gönderge" kavramıdır.

Cassirer'in simgesel karşıt imge olarak adlandırdığı "öz-gönderge", yukarıda hem nesnel, hem de eğretilene anlamında okunabilecek "organizma" ve "merkez" kavramlarında somutlaşmaktadır.

Bu kavramların yerine yazınsal metin ya da yazınsal yapıt koyulabilir. Böyle yapıldığında, yazınsal yapıt bir bütünü, merkezi oluşturur ve yazınsal yapıtı oluşturan bütün parçalar, öğeler ya da retorik araçlar ve dilsel kurallar, yazınsal yapıta yönelirler. Bu yönelik oluş nedeniyle, merkezi konuma gelen yazınsal yapıt, salt kendisine dayanır ve kendisiyle ilişkilendirir.

Cassirer, anılan kitabının "Giriş"inin hemen başında Goethe'nin Kant'ın sözünü izleyerek, *"her türlü felsefe, eğer yaşam için anlam kazanmak istiyorsa, sevilme ve yaşamak zorundadır"* dediğini belirtir.

Goethe'nin bu sözleri, yalın, ancak yalın olduğu denli de bilgece ve düşünsel bakımdan derinliktir. Bir öğreti ya da düşünce dizgesi anlamında felsefe, kalıcılışabilmek için, sevilme, bir başka anlatımla benimsenmek zorundadır. Benimsenmeyen hiçbir düşünce, kuram, felsefe ya da öğreti, yaşayamaz.

Kant, geliştirdiği dizgesel, evrenselci ve barışçıl felsefe dolayısıyla salt Almanya'da değil, dünyanın birçok yerinde sevilmiştir, sevilmektedir. Sevildiği, benimsendiği için de hala yaşamaktadır; çünkü Kant felsefesi, insancıl, barışçıl ve kapsayıcı niteliği nedeniyle güncelleştirmeye elverişlidir.

Kant'ın felsefi yaratım sürecinin olgunluk döneminin ürünü olan "Yargı Gücünün Eleştirisi" de birçok yönden eleştirilmesine, hatta Schiller'in eleştirel bir değerlemeye tabi tutmasına ve Hegel'in kendi deyişiyle, çürütmeye çalışmasına karşın, içerdiği aşılama-yan düşünce ve belirleyimlerden dolayı bugün de güncelleştirilebilir ve güncel irdellemeleri özendirir.

"Yargı Gücünün Eleştirisi", Cassirer'in anılan yapıtındaki sözleriyle, Kant'ın da ummadığı bir şekilde hem yazıldığı dönemin

düşünsel-estetik yaşamını, hem de estetiğin, dolayısıyla da edebiyatın evrim ya da birikim sürecini etkilemiştir.

Örneğin, Kant'ın çağdaşları olan ünlü yazar-şairler Goethe ve Schiller, her biri kendi tarzında ve özgün yolunda ilerlerken, Kant'a karşı "içsel bir ilişki" geliştirmişlerdir. Söz konusu içsel ilişkiyi, bu düşünür-yazar-şairler, Kant'ın estetik öğretisini yapıtlarına yansıtarak somutlaştırmışlardır.

Bu kapsamda hem Kant, "*Goethe'ye özgü edebiyat/yazın kavramını oluşturmaktan*" söz etmiş, hem de Goethe, "*Yargı Gücünün Eleştirisi*"ne içten bağlanmıştır. Goethe'yi bu yapıta bağlayan, Cassirer'in deyişiyle, salt anılan yapıtın "içeriği" değil, "*yapısı, nesnel konumu*"dur.

Kant'ın "*Yargı Gücünün Eleştirisi*"nde geliştirdiği "deha", "imgelem gücü", "özgür öznellik" gibi kavramlar Goethe'yi büyülemiş olmalı ki, bu düşünür-yazar-şair, söz konusu yapıtı "*en yüksek düzeyde şen bir yaşam dönemi*" anlatımıyla nitelendirmiştir.

Cassirer'in aktarımı uyarınca, Goethe'ye göre, "*Yargı Gücünün Eleştirisi*", "*sanat ve doğa ürünlerini aynı biçimde ele almıştır; estetik ve teleolojik yargı gücü, karşılıklı olarak birbirini aydınlatmıştır.*" Goethe son derece içsel bir tutumla, yapıttan şöyle söz etmiştir: "*Beni sevindiren, ikisi de aynı yargı gücüne tabi olan yazın sanatı ile karşılaştırmalı doğa bilgisinin birbirine bu denli yakın oluşudur.*"

Dönemin en önde gelen yazar-şairlerinden Goethe ve Schiller'i bu denli etkileyen Kant'ın anılan yapıtta, Cassirer'in anlatımıyla, "*biçimler dünyasının görüngülerde malzemenin oluşunu düzenleyen ve yönlendiren amaçlı güçlerin bir bütünü olarak bulunduğunu*", böylece "*özdek ile biçim karşıtlığını, tikel ile genel karşıtlığını dengeye sokan Aritoteles'çi gelişim kavramı dizgesini*" belirginleştirmiş olmasıdır.

Bütün bu niteliklerinden dolayı, Kant'ın "*Yargı Gücünün Eleştirisi*" yeni düşüncüler geliştirmeyi, sanatsal, dolayısıyla da yazınsal tartışmayı derinleştirmeyi ve boyutlandırmayı bu gün de özendirmektedir.

Kant'ın "Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı yapıtında geliştirdiği estetik kuramı içinde yazın estetiği açısından güncelleştirilebilir ya da işlevselleştirilebilir bölümleri seçmeye yönelik gezide ya da taramada belirleyebildiğim savları, sav-sözleri ve önemli saptamaları böyle özetleyebilirim. Söz konusu savları, sav-sözleri ve saptamaları, güncel yazın-kuramsal birikim kapsamında işlevlileştirmeye ve eleştirel değerlendirmeye çalıştım.

Bu eleştirel değerlendirmede yazınsal estetik ya da yazın kuramının güncel terminolojisini kullanmaya özen gösterdim. Anlaşılabilirliği sağlamak amacıyla, Kant'ın özgün anlatımlarını Türkçeleştirirken de aynı yolu izledim.

II

FRIEDRICH SCHILLER

II. 1. Friedrich Schiller³⁸: “Trajik Sanat”³⁹

Şiddetli Gönül Devinimi, Eğlendirici Öğeler İçerir

Tiyatro kuramı ve edimi hakkındaki yapıtlarıyla da ünlenmiş olan Schiller’in belirlemesiyle, “*şiddetli gönül devinimi*” veya şiddetli duygusal tepki (Affekt) durumu bir başına, “*konusunun/nesnesinin ilişkisinin bizim iyileşmemiz veya kötüleşmemizden*” tümüyle bağımsız olarak “*eğlendirici öğeler*” içerir. İnsan, bazı özveriler gerektirmesine karşın, kendisini “*böyle bir duruma sokmak*” için uğraşır. Alışılmış eğlencelerin temelinde “*şiddetli duygusal tepkinin (veya içsel deviniminin; OBK) arzulamaya veya nefret etmeye yönelik olup olmadığı*” veya bu şiddetli duygunun “*doğası gereği hoş veya acı verici olup olmadığı*” düşüncesi yatar. Böyle olmasına karşın, bu düşünce “*pek önemsenmemektedir.*”

Deneyimler, “*hoş olmayan şiddetli duygunun (veya duygusal tepkinin) daha büyük bir çekicilik*” taşıdığını göstermektedir. Dolayısıyla, “*şiddetli duygudan hoşlanma*” ile bu hoşlanmanın “*içeriği, ters orantılıdır.*” Schiller’in deyişiyle, “*üzücü olanın, korkunç olanın ve tüyler ürpertici olanın, karşı durulmaz bir büyüyle kendisine çekmesi*”, insanın doğasından kaynaklanır. “Feryat ve dehşet”, insanı hem çeker, hem de iter. Örneğin, bir “*cinayet öykü-*

sü anlatan”, bütün ilgiyi üzerinde toplar; *“tüyleri ürperten mace-racı hayalet masalları”* arzusuyla dinlenir.

Bu tepki veya heyecan, *“gerçek görünümün nesneleri”* söz konusu olduğunda *“daha canlı olarak”* kendisini dışa-vurur. *“Bütün filo-yu yutan bir deniz akımı”*, sahilden görüldüğünde, *“duyumsayan kalpleri öfkeliendirdiği kadar, fanteziyi eğlendirir.”* Schiller’in aktarımıyla, Lucrez’in öne sürdüğü gibi, *“bu doğal hoşlanmanın kendi güvenliğimiz ile ilgili algılanan tehlikeden kaynaklandığına”* inanmak zordur.

Schiller’in belirlemesi uyarınca, *“ne giderilmiş adalet sevgisinin verdiği eğlence, ne de doyurulmuş öç alma arzusunun yarattığı iğrenç hoşlanma”* bu görüngüyü açıklayabilir. Çoğu durumda okuyucunun veya izleyicinin *“gözünü kulağını acının anlatımına yöneltme”* merakı artar. Eğitilmiş ve duyguları zarifleşmiş insanın bu konuda *“bir istisna”* oluşturmasının nedeni, *“bu güdünün”* onda olmaması değil, *“merhametin acı verici şiddetinin”* başatlaşması veya *“görgü kuralları”* tarafından sınırlandırılmasıdır. *“İnce insancılık duygusunun denetlemediği”* doğanın ham evladı *“sakınmaksızın kendisini bu güçlü çekime bırakır.”* Dolayısıyla, söz konusu şiddetli duygunun kaynağı, *“insan gönlünün yaratılışının kökeni”* olabilir ve *“genel psikolojik bir yasayla”* açıklanabilir.

Schiller’in bu belirlemeleri, tiyatro ile ilgili konuların tümünün insan doğasından kaynaklandığı savına dayanmaktadır. Bu filozof/yazarın savı uyarınca, acı çekme, acıyı paylaşma, sevinç, yaşam, ölüm, onur, erdem gibi en genel anlamıyla insan ile ilgili konular, tiyatro yapıtlarında (dramanın) işlenir ve insanlar bunları büyük bir ilgiyle izler.

Öte yandan, diye sürdürür Schiller açıklamalarını, *“bu ham doğa duygusu ile insan doğasının onuru”* bağdaşmadığı ve bu duygudan *“bütün insan türü için geçerli bir yasa”* türetilmediği için, *“can yakıcı duygulanımlardan duyulan eğlencenin genelliği ve gerçekliği”* konusunda yeterince deneyim vardır. *“Karşıt eğilimlerin ve yükümlülüklerin acı verici savaşımları”*, bu savaşımları deneyimleyenler için, *“acı ve sefaletin kaynağıdır”* ve bunu izlemek, birçok insanı eğlendirmektedir. İnsan çoğu kez *“giderek artan bir hoşlan-*

ma (veya haz duyma; OBK) ile uçurumun dibine değin düşen bir tutkunun, şanssız kurbanını da” oraya sürükleyişini izler.

Eğlencenin Dereceleri, İnsanın Ruhsal Durumuna Göre Farklıdır

İnsanı “fiziksel bir acının görüntüsünden veya ahlaki bir acının fiziksel anlatımından alıkoyan” ince duygu, “katıksız ahlaki acı ile sempatiye bize daha tatlı bir hoşlanma duyumsatır.” Bu tür konuları betimlemeye duyulan “ilgi” geneldir. Doğaldır ki, bu “bildirilen veya duyumsanan şiddetli duygu (veya içsel devinim)” için de geçerlidir; çünkü “köken olarak bizim bahtiyarlık güdümüzün içinde bulunduğu yakın ilişki, öz-yarardan uzak olarak sağladığı hazza olanak yaratmak için”, insanı etkiler ve uğraştırır.

Gerçekten “acı verici bir tutkuya” kapılan insanda “acı (çekme) duygusu” başattır; bu yüzden de dinleyenizleyen/okuyanın “ruh durumunun betimlenimi” heyecan verebilir. Öte yandan, “acı verici şiddetli duygunun kökeni”, bu duyguya kapılanlar açısından “eğlenceden/eglendiricilikten” tümüyle arınmış değildir; sadece bu “eğlencenin dereceleri, insanın ruhsal yaratılmışlığına göre farklıdır.”

Eğer “telaşta, kuşkuda ve saygıyla karışık korkuda” bir tat alma olmasaydı, “kumar oyunlarının pek çekiciliği” olmazdı; “insanlar kendilerini gözü dönmüş bir cesaretle tehlikeye” atmazdı; “sempati bile yabancıların acısıyla özellikle de en yüksek yanılsama anında ve iki ayrı şeyi birbirine karıştırmanın en şiddetli derecesi” en canlı biçimde eğlendiremezdi. Bununla birlikte burada söylenenler, “hoş olmayan şiddetli duyguların da haz vereceği” anlamına gelmez. Dolayısıyla, “eğlencenin bu türlerine” özellikle açık olan veya bunları özellikle arzulayan gönüller/ruhlar, “hoş olmayan bu koşullarla daha kolay uzlaşacaktır ve tutkunun şiddetli akıntılarında özgürlüklerini tümüyle yitirmeyecektir.”

Bunun yanı sıra, “hoş şiddetli içsel tepkilerde duyumsanan hoşlanma”, konunun/nesnenin insanın duyusal ve töresel yeterliliğine yönelik ilişkisidir. “İtici şiddetli içsel devinimlerde duyumsanan” hoşlanmamanın kaynağı da aynıdır. “Şiddetli duygularda koruna-

bilen özgürlüğün derecesi”, bir insanın töresel doğasının, o insanın “duyusal doğası” ile bulunduğu ilişkiye göre ayarlanır. Schiller’in deyişiyle, “ahlaki öğede” seçim gerçekleşmez; aklın yasa koyuculuğuna bağımlı olan duyusal güdü ise, insanın gücüdür veya gücü olmalıdır. Bu yüzden, “öz-yarar ile ilgili olan bütün şiddetli iç devinimlerde eksiksiz özgürlüğü korumak ve bu iç devinimlerin ulaşması gereken derecenin üstesinden gelmek olanaklıdır.” Söz konusu içsel devinim veya duygusal tepki, “bir insanda ahlaki bahtiyarlık güdüsü ne ölçüde başatlaşırsa ve genel akıl yasasına karşı kendi bireysel benine öz-yararcı bağlılık ne ölçüde azaltılırsa”, o ölçüde güçsüzleşir.

Dolayısıyla, Schiller’in anlatımı uyarınca, böyle bir insan “şiddetli duygu durumunda konunun kendi bahtiyarlık güdüsüyle ilişkisini çok az duyumsar” ve bunun sonucu olarak da “bu ilişkiden kökenlenen hoşlanmamayı daha az” deneyimler. Öte yandan, bu konunun kendi “töreselliği” veya ahlaksallığı ilişkisini daha fazla önemser ve tam da bu nedenle “töresel (veya ahlaksal) ile ilgili ilişkiyi sıkça töreselliğin acı verici edilgenliğine katan hoşlanmaya” daha açık hale gelir. Böyle bir gönül yapısı, Schiller’in söyleyişiyle, “merhametin zevkinin tadına varmaya ve kökensel şiddetli duyguyu merhametin sınırları içinde tutmaya en yüksek düzeyde yeteneklidir.”

Eğlence ve Haz, Özgürleşmiş ve Öz Yarar Duygusundan Arınmış Gönüllerde Daha Yüksektir

Bu yüzden, “sürekli genel yasaları işaret ederek bireyliğe yönelik duyguyu güçsüzleştiren ve küçük benliğimizi yitirmeyi öğreterek, yabancılara gösterdiğimiz tavrı kendimize de gösterecek duruma getiren” yaşam felsefesinin “yüksek değeri” buradan kaynaklanır. Bu tür zihniyete sahip olanlar “kendilerinden ayrılmaya yeteneklidirler ve kendilerine katılım ve kendi acılarını yumuşak bir sempati görüntüsüyle duyumsama konusunda öncelik hakkına sahiptirler.” Buraya değin olan açıklamalar, şiddetli duygunun ve “özellikle de üzüntü verici şiddetli duygunun”, eğlencenin kaynağı

olduğunu göstermeye yeterlidir. Bu eğlence veya zevk, ahlaken özgürleşmiş ve “öz-yararcı güdüden bağımsızlaşmış” gönüllerde daha yüksek olabilir. Aynı şekilde “öz-sevginin incitildiği acı verici şiddetli duygularda, öz-sevgi gereksinmesinin giderilmesini gerektiren neşeli şiddetli duygulardan” daha güçlüdür. Sonuç olarak söz konusu eğlence veya zevk, “öz-yararcı güdünün hakarete uğradığı yerde büyür; bu güdünün özendirildiği yerde azalır.”

Schiller’in açıklamasına göre, eğlencenin başlıca iki kaynağı vardır: Bunlar, “*bahtiyarlık güdüsü ve ahlaki yasaların karşılanmasıdır.*” İnsanın ahlaki doğasından/yaratılışından kaynaklanan hoşlanma sayesinde “*bildirimdeki acı verici şiddetli duygu*” eğlendirir; bazı durumlarda “hoş” bir duygu yaratır. Bu duruma ilişkin çeşitli açıklama denemeleri bulunmaktadır. Fakat hala “*sıkıntı, kökensel acı ve merhamet ile ilgili konulardır.*” Bununla birlikte, insanı niçin çok güçlü biçimde çektiği sorusu tam olarak yanıtlanamamıştır.

Schiller’e göre, “*fantezimizde uyandırılan tasavvurların canlılığı ve şiddeti, acı çeken kişilerin töresel yetkinliği ve başkasının acısını paylaşan (veya merhametli; OBK) öznenin kendine geri bakışı, duygulanmaların verdiği hoşlanmayı yükseltebilir*”; ancak bunlar, söz konusu hoşlanmanın yarattığı “sonuç” değildir. Zayıf bir ruhun “acı çekmesi” ve “*kötü bir kimsenin acısı*”, insana elbette bu tadı vermez; çünkü bunlar, “*acı çeken bir kahraman veya savaşım veren erdemli bir kişi*” kadar insanın merhametini veya başkasının acısını paylaşma duygusunu uyandırmaz.

Dolayısıyla, dönüp dolaşıp aynı soruya gelinmektedir: “*Neden salt acı çekmenin derecesi, bir duygulanmadaki sempatik hoşlanmanın derecesini belirlemektedir?*” Schiller, kendi sorusunu şöyle yanıtlar: Öncelikli koşul, “*duyusallığımıza saldırıdır.*” Bu, “*gönlün sempatik acı çekmeden duyulan hoşlanmanın etkinliğini üreten gücünü canlandırır.*” Bu güç ise, “*akıldan başkası değildir*”; dolayısıyla, “*gönlün ahlaki/töresel davranışta kendisini tümüyle bağımsız ve özgür hissettiği ölçüde, saltık öz-etkinli*” anlamında aklın “özgür” etkinliğidir.

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, “*salt bildirilen (veya başkasıyla paylaşılan) şiddetli duygunun eğlendirici yönleri vardır*”;

çünkü bu duygu “*etkinlik güdüsünün gereksinmesini giderir*”; üzücü şiddetli duygu “*yüksek dereceli bir etki bırakır*”; çünkü “*bu güdünün gereksinmesini daha yüksek bir derecede giderir*.”

Öte yandan, Schiller’in söyleyişiyle, gönül, “sadece eksiksiz özgürlüğünde ve yalnızca akli doğasının bilinci içinde en yüksek etkinliğini” dışa-vurur; çünkü gönül tek başına “*bütün dirençlerden daha üstün bir güç uygular*.” Bir başka anlatımla; betimlenen durumda gönül öncelikle “*söz konusu yüksek etkinliği uyandıran*” bu gücü kendi bildirimine ulaştırır. Gönülün bu durumu, “*akıl taşıyan bir varlık için en amaca uygun olandır ve etkinlik güdüsü için en üst düzeyde gereksinme giderendir*.” Dolayısıyla, “*yüksek düzeyde hoşlanma duygusuyla bağlantılı olmak zorundadır*.” İnsanı bu duruma sokan etmen ise, “*üzüntülü şiddetli duygudur*” ve bu üzüntülü şiddetli duygudan hoşlanma, “*töresel yeterliliğin duyusal yeterlilikten yüce olduğu ölçüde, neşeli şiddetli duyguları aşmak zorundadır*.”

Acıyı Paylaşmanın Eğlencesini Amaç Edinen Sanat, Trajik Sanattır

Schiller’in anlatımıyla, sanat, “*amaçlar dizgesinin bütünü içinde sadece bağımlı bir üye olanı, bütünlükten ayırabilir ve asıl amaç olarak izleyebilir*.” Doğa için “dolaylı” bir amaç olan eğlence, “*sanat için en yüksek amaçtır*.” Bu yüzden, özellikle sanatsal amaçla “*üzüntü veren duygulanıma içkin olan yüksek eğlence*” ihmal edilemez. Burada sözü edilen ve “*özellikle acıyı paylaşmanın eğlencesini kendisine amaç edinen*” sanat, genel anlamda “*trajik sanattır*.” Schiller’in bu açıklamalarına göre, sanat hem eğlendirmelidir, hem de insanı, insansal, doğal ve toplumsal-kültürel konular üzerine düşünmeye yöneltmelidir. Sanat için tek başına eğlendirme ve düşündürme amaç değildir.

Schiller konuya ilişkin açılımını şöyle sürdürür: Sanat, “*eğlenmenin gerçeklikte olanaklı olduğu koşulları karşılamak suretiyle*”, doğaya öykünme sayesinde amacını yerine getirir. Bu amaca ulaşmak için, “*doğanın dağınık işlerini, doğanın kendisi için yan*

amaç durumuna getirdiği şeye, sonal amaç olarak ulaşmak” için, akli uygun bir plana göre birleştirir. Dolayısıyla, trajik sanat, “öncelikle acı uyandıran şiddetli duyguyu uyandırma yeterliliği taşıyan davranışlarda” doğayı taklit eder.

Bundan dolayı, trajik sanatın “yöntemini belirlemek için, her şeyden önce alışılmış deneyime göre duygulanım eğlencesini en kesin ve en güçlü olarak türetebilen koşulları bilmek ve aynı zamanda duygulanım eğlencesini sınırlandıran hatta yok eden koşullara” da dikkat çekmek gerekir. Schiller’in anlatımı uyarınca, deneyimler, “iki karşıt nedenin duygulanımlardan doğan eğlenceyi engellediğini” göstermektedir: Eğer acıyı paylaşma veya merhamet “ya çok zayıf veya paylaşılan şiddetli duygu herhangi bir asıl şiddetli duygunun canlılığına dönüşecek denli güçlü olarak uyarılırsa”, söz konusu duygulanım eğlencesi engellenir.

Acıyı paylaşma, ya “asıl acıdan edinilen izlenimin/etkinin zayıflığından kaynaklanabilir”; o durumda kalp “soğuk kalır ve ne acı, ne de eğlence” duyumsanır veya “duyumsanan izlenimi alt eden daha güçlü duyumsamalardan” kökenlenebilir ve “ağırlığı sayesinde gönülde acıyı paylaşmanın eğlencesini zayıflatır veya tümüyle boğar.” Trajik konulardan duyumsanan eğlencenin nedeni ile ilgili şeyler, “trajik duygulanımda amaç karşıtlığı tasavvurdur”; bu amaç karşıtlığı tasavvuru, eğer “duygulanımın eğlendirici olması istenirse, her zaman daha yüksek bir amaca uygunluk tasavvuruna” yönlendirir. Bu iki karşıt tasavvur ilişkisinde “önemli olan”, “bir duygulanımda hoşlanmanın mı yoksa hoşlanmamanın mı göze batması gerektiğidir.”

Schiller’in çözümlemesi uyarınca, “amaç karşıtlığı tasavvuru, karşıtından daha canlıysa veya zedelenen amaç, ulaşılan amaçtan daha büyük bir önem taşıyorsa, böyle durumlarda her zaman hoşlanmama başatlaşır.” Bu nesnel olarak bütün “insan türü” için veya “salt öznel tikel bireyler” için geçerli olabilir. Eğer “bir felaketin nedenine ilişkin hoşlanmama gereğinden fazla güçlü olursa, acı çekene acımayı (acıyı paylaşmayı) güçsüzleştirir.” Birbirinden tümüyle farklı “iki duyumsama, aynı anda yüksek düzeyde gönülde var olamaz.” Acıyı “ilk yaratana ilişkin isteksizlik, egemen şid-

detli duyguya” dönüşür ve böyle olunca da “diğer her türlü duygu” bu şiddetli duygunun önünden çekilmek zorunda kalır. Bu “acıyı paylaşmamız gereken mutsuz kişi, bağışlanmaz suçlulukla kendisini bozuma bırakırsa veya elinden gelmesine karşın, akıl kıtlığı ya da korkaklıktan dolayı kendisini bozumdan çıkarmasını bilemezse, katılımımızı zayıflatır.”

Örneğin, “nankör kızları” tarafından istismar edilen “çocuksu yaşlı” Kral Lear’in, akıllı kıt bir şekilde tahtını bırakması ve “sev-gisini anlaşılmaz bir şekilde kızları arasında dağıtması”, onun durumundan etkilenilmesine yol açar. Öte yandan, “masum özve-risine acımamız gereken bir felakete yol açan bir kişinin ruhumu-zu tiksintiyle doldurması da” aynı şekilde acımayı zayıflatır. Bir trajik yazar/şair, eğer “kötü kahramansız edemez ve acının büyüklüğünü kötülüğün büyüklüğünden türetmeye zorlanmış ise”, bu durum, o yazarın “yapıtının en yüksek yetkinliğini parçalar.” Shakespeare’in “Jago” ve “Lady Machbeth”i ve “Rodogune”de Cleopatra, “Haydutlar”da Franz Moor, böyle durumlar için örnek gösterilebilir.

Schiller’in deyişiyle, “kendi asıl avantajını bilen” bir yazar, “felaketi, felaket yaratmayı amaçlayan kötü bir istenç (kişi/kahra-man) veya ondan daha az olarak kavrayış noksanlığından değil, durumlara bağımlı olan zorlamasından” türetir. Aynı şey “ahlaki kaynaklardan” değil de, “ne istenç taşıyan, ne de bir istence bağımlı olan dışsal şeylerden” kökenlendiği takdirde, acıma (veya acıyı paylaşma) “daha katıksız” olur ve “en azından hiçbir ahlaki amaç-dışılık tasavvuru” tarafından zayıflatılmaz.

Fakat bu durumda “acıyı paylaşan” izleyici, “doğadaki amaç-dışılık” ile baş başa bırakılamaz. Söz konusu amaç-dışılığı ancak “ahlaki amaca-uygunluk” kurtarabilir. Hem acı çeken, hem de acıya yol açan, “acımanın konusu olduğunda, acıma çok daha yüksek düzeylere yükselir.” Ancak bu, acıya yol açan izleyicide “ne öç, ne de aşağılama duygusu” uyandırdığında, “eğilimine karşı, felakete yol açan” durumuna sokulduğunda olabilir. Alman edebiyatında Goethe’nin “İphigenia”sındaki “üzgün kralın, Orest’in ve muhteşem bir güzellik olan kız kardeşinin arzularını

engelleyen tek kişi olması”, asla izleyicinin saygısının yitimine yol açmaz, tersine ona karşı sevgi uyandırır.

Schiller’e göre, duygulandırıcı yazınsal tür, *“felaketin nedeninin sadece ahlaksallığa karşıt olmadığı, hatta ahlaksallık sayesinde olanaklı olduğu yerde ve karşılıklı acı çekmenin salt acı uyandırıldığı tasavvurundan türetildiği yerde”* diğer türler tarafından aşılar. Peter Corneille’in *“trajik sahnenin usta yapıtı”* olan “Cid”inde Kseminen ve Roderich’in durumu, bu türden bir durumdur: Söz konusu durum, *“olayların karmaşıklaşması bakımından çekişmesizdir.”* Roderich, *“eş sevgisi ve çocuk yükümlülüğü”* nedeniyle, sevgilisinin babasına karşı silahlanır ve onu alt eder; ancak aynı şekilde *“eş sevgisi ve çocuk yükümlülüğü”*, bu kez öldürülen adamın kızı olan Ksimenen’i Roderich’in *“korkunç”* karşıtına dönüştürür. Her iki kahraman da *“eğilimlerine karşı davranır.”*

Dolayısıyla her ikisi de *“bizim saygımızı kazanır”*; çünkü *“eğilimleri pahasına ahlaki yükümlülüğü yerine getirir.”* Her ikisi de *“en yüksek düzeyde acıma duygusunu alevlendirir”*; çünkü *“gönüllü olarak ve kendilerini saygın duruma getiren bir devindirici nedenden dolayı acı çeker.”* Burada acıma, *“karşıt duygularla”* bozulmak bir yana, yoğun ateşle canlandırılır. Sadece *“büyük bir saygınlıkla mutluluğu, mutsuzluk idesi ile bağdaştırmak, sempatik hoşlanmayı”* gölgeleyebilir. İsteksizliğin *“en zararsız yerde gereklilikten türetilmesi”* ile ne kazanıldığı konusunda *“yazgıya körü körüne bağımlılığın, özünü belirleyen bir varlık için onur kırıcı ve incitici”* olacağı açıktır. Yunan sahnelerinin *“en yetkin parçalarında (oyunlarında; OBK)”* bile yokluğu duyumsanan budur; çünkü bu parçalarda *“en sonunda gerekliliğe çağrı yapılır”* ve akıl için *“istemde bulunan”* akıl açısından geride *“her zaman çözülmemiş bir düğüm kalır.”*

Öte yandan, *“ahlaki olarak eğitilmiş insanın tırmanabileceği ve duygulandırıcı sanatın yükselebileceği en yüksek ve en son aşamada”* bu düğüm çözülür ve onunla birlikte *“hoşlanmamanın her türlü gölgesi”* de yok olur. Bu, *“yazgıdan hoşnutsuzluk ortadan kalktığında ve şeylere ilişkin teleolojik bir bağlantının, yüce bir düzenin ve iyi bir istencin bilincine”* karışarak yitip gider. Sonra

“ahlaki bir uyuşumdan duyulan eğlenceye doğadaki eksiksiz amaçlılığın iç açıcı tasavvuru ve bunun bazı durumlarda acı uyardırıcı görünüşteki zedelenmesi, genel yasalarda bu tikel durumu meşrulaştırmaya yönelen akıl için bir dikene dönüşür.”

Duyusallık ile Ahlaksallık Ters Orantılıdır

Schiller’in anlatımıyla, Yunan sanatı, *“işte bu katıksız duygulanıma”* ulaşmamıştır; çünkü ne *“halk dini, ne de Yunanların felsefesi”* onların önünü aydınlatmıştır. Felsefeden *“katıksız malzeme”* kazanan yeni sanat, bu *“en yüksek istemi”* yerine getirme ve böylece *“bütün sanatın ahlaki onurunulsaygınlığını açıklama”* şansına sahiptir. *“Şiir için uygun olamayan”* Yunan sanat birikimi, *“töresel/ahlaksal öğelere”* dayanan trajik sanat için uygundur. Çağdaş kültür, sanata verdiği zararı, klasik Yunan birikimini gözetmek suretiyle giderebilir.

Schiller’in betimlemesi uyarınca, *“trajik duygulanım, karşıt tasavvurların ve duyguların işe karışmasıyla zayıflar ve böylece bundan duyulan hoşlanma azaltılır.”* Aynı şekilde bunun tersi olan *“kökensel şiddetli duyguya yönelik büyük bir yaklaşımla”* söz konusu hoşlanma *“acıyı başat duruma getiren”* derecede taşkınlılaşır. Hoşlanmamanın *“şiddetli duygularda konusunun duyusallık ile ilişkisine”* ve hoşlanmanın *“şiddetli duyguda töresellik/ahlaksallık ile ilişkisine”* bağlı olduğu düşünülünce, *“duyusallık ile töresellik”* arasında belirli bir ilişki öngörülür. Söz konusu ilişki, *“acı verici duygulanımlarda hoşlanmamanın hoşlanma ile ilişkisini belirler”* ve nasıl ki *“duygulanımlarda hoşlanma ve hoşlanmama duygusu tersine döndürülemez veya karşıtına dönüştürülemezse”*, bu ilişki de değiştirilemez veya tersine çevrilemez.

Buradan şu çıkarım yapılabilir: *“Duyusallık ne denli canlı olarak uyarılırsa, töresellik/ahlaksallık o denli güçsüzleşir.”* Bunun tersi de doğrudur. Duyusallık ne ölçüde gücünü yitirirse, töresellik o denli güç kazanır. Dolayısıyla, *“gönüllerde duyusallığı başatlaştıran şey, kaçınılmaz olarak töreselliği/ahlaksallığı sınırlandır-*

dığı için, söz konusu töresellikten doğan duygulanımların verdiği eğlenmeyi azaltır.” Öte yandan, “acı çekmenin tasavvurları, canlılığın böyle bir derecesine yükseldiği zaman, duyusallık, söz konusu başatlığa gerçekten ulaşır.” Fakat bunun için söz konusu canlılık derecesi, “paylaşılan şiddetli duygunun kökensel bir şiddetli duygudan, öz ben’in acı çeken öznenen ve hakikatin kurgudan” ayırt edilmesi olanağını vermesi gerekir.

Schiller’in savı uyarınca, duyusallık, *“konuları yığıldığında ve bunun hakkında heyecanlı bir imgelem gücünü yaygınlaştıran göz kamaştırıcı ışık”* ile beslendiğinde de başatlaşır. Duyguların bulaıklığını neşeli bir ufka yükseltmek için, *“baskılanan aklın dayandığı duyu-üstü ve töresel idelerden oluşan dayanakları desteklemek”* yerine, duyusallığı kendi sınırları içine çekmek daha akıllıca bir iştir. Dramatik diyalogda doğru yerlere serpiştirilen *“genel hakikatleri ve ahlaki/töresel sözlerin uygar halklar için büyük çekiciliği ve Yunanların bunu abartılı kullanmalarının”* nedeni budur. Ahlaki bir gönül için *“duyuların hizmete hazırlığından doğan salt acı çekmenin uzun süren durumundan sonra öz-etkinliğe uyarılmaktan ve yeniden özgürlüğüne kavuşturulmasından”* daha iyi bir şey olamaz.

Duyumsama, İmgelem Gücünün Özgür Oyununu Özendirir

Peki, acımayı özendiren ve duygulanımdan hoşlanmayı güçlendiren koşullar nelerdir? Schiller’e göre bu soru şöyle yanıtlanabilir: *“Her türlü acıma, acı çekme tasavvurlarını gerektirir”* ve acı çekmenin *“canlılığı, hakikati, eksiksizliği ve süresi”*, acımanın derecesini etkiler:

Tasavvurlar ne denli canlıysa, *“gönül o denli etkinliğe çağrılır; o denli duyusallık uyarılır; o denli töresel/ahlaksal yeterlilik direnç göstermeye özendirilir.”* Acı çekmeye ilişkin tasavvurlar, *“izlenimin canlılığı için aynı şekilde uygun olmayan”* iki yoldan korunur. Schiller’in anlatımıyla, *“öyküde ve betimlemede tanık olunan acılar değişik yoğunlukta”* duygulandırır. Duyumsanan acılar, *“imgelem gücünün özgür oyununu ortaya çıkarır”* ve

“duyusallığı dolaysız olarak ilgilendirdikleri için, en kısa yoldan kalbe ulaşır.” Buna karşın, öyküde *“tikel önce tümele yükseltilir ve tümelden tikel tanınır.”* Dolayısıyla, *“kavrayışın bu gerekli işlemden dolayı izlenim gücünden çok şey yitirir.”* Zayıf veya güçsüz bir izlenim ise gönlü saramaz ve *“etkisini azaltan ve dikkati dağıtan yabancı tasavvurlara alan bırakır.”* “Öyküleyici anlatım”, insanı çoğunlukla eylemli kişilerin *“gönül durumundan çıkarıp, öyküleyenin gönül durumuna sokar.”* Öyküleyenin gönül durumu, *“acıma için gerekli yanılısamaya ara verir veya koparır.”* Öyküleyicinin, *“kendi kişiliğinde kendisini öne çıkardığı sıklıkta eylemde/konuda, bir duraksama oluşur”* ve bu yüzden, izleyicinin veya okuyucunun *“katılımcı şiddetli duygusunda da kaçınılmaz olarak duraksama ortaya çıkar.”* Bu, dramatik yazar *“diyalogda kendisini unutsa dahi ve soğuk bir izleyicinin becerebildiği bakışları, konuşan kişinin ağzına koysa bile vuku bulur.”* Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, *“Fransız tragedyalarının (ağlatıların) kural durumuna getirdiği bu hatalara”,* çağdaş Alman tragedyalarında da rastlanılabilir. Bu nedenle, *“dolaysız şimdilik ve duyusallaştırma, acı çekme tasavvurlarına daha yüksek derecede duygulanım istediği gücü kazandırmak”* gereklidir.

Öte yandan, Schiller’in deyişiyle, *“görülür ölçüde acıma duygusuna yol açmadan bir acının en canlı izlenimleri, bu izlenimlerde hakikat yok ise”,* korunabilir. Katılım için acının *“daha önce”* insanda var olan bir şeylerle örtüşmesi gerekir; çünkü *“acımanın olanağı/olasılığı bizim ile acı çeken özne arasındaki bir benzerlik koşuluna veya algılamasına dayanır.”* Bu benzerliğin kendisini gösterdiği veya var olduğu *“her yerde”* acıma gereklidir; benzerliğin olmadığı yerde acıma *“olanaksızdır.”* Dolayısıyla, benzerlik *“ne kadar gözle görülür ve ne kadar büyük ise”,* acıma o kadar canlıdır; ne kadar az ise, *“o kadar zayıftır.”* Bir başka anlatımla, *“bir başkasının şiddetli duygusunu duyumsayabilmemiz için, bu şiddetli duygu için gerekli olan içsel koşullar bizde var olmak zorundadır.”* Ancak böylece söz konusu içsel koşullarla birleşerek o şiddetli duyguyu oluşturan *“dışsal neden, bizim üzerimizde de*

aynı etkiyi gösterebilir.” İzleyici, kişiliğini acı çeken ile değiştirme konusunda “kendisini zorlamaksızın”, o anda kendisini acı çekenin “*yerine koyma yeteneğine sahip olmak zorundadır.*” Peki, diye sorar Schiller, “*insan, daha önce başkasında kendisini bulmaksızın, kendisinde başkasının durumunu duyumsayabilir mi?*” Bu benzerlik, “*tümel (veya genel; OBK) ve gerekli olduğu ölçüde gönlün bütün temeline yayılır.*” İnsanın ahlaksal/töresel doğası, “genelliği ve gerekliliği” içerir. Duyusal yeterlilik, “*rastlantısal nedenlerle başka türlü belirlenebilir*”; bilme yeterliliği bile “*değişebilir koşullara bağlıdır.*” Yalnızca “*töresellik/ahlaksallık kendisine dayanır ve bu yüzden de bu benzerliğin genel ve kesin ölçütünü oluşturmaya en uygun şeydir.*” Dolayısıyla, “*kendi düşünme ve duyumsama biçimimizle uyuşan, kendi düşünce dizimizle belli bir akrabalık içinde olan, gönlümüz tarafından kolaylıkla kucaklanan*” bir tasavvuru, “hakiki” tasavvur olarak adlandırırız. Eğer bu benzerlik, “*gönlün özgün yönüyle ilgiliyse*”, bir başka anlatımla, “*tümel insan karakterinin tikel belirlenimleriyle*” ilgiliyse, o tasavvur “hakikati” içerir. Eğer benzerlik, “*bütün insan türünde var olduğu var sayılan tümel ve gerekli biçim ile ilgiliyse*”, bu durumda söz konusu hakikat “nesnel gerçeklik” ile aynı değerdedir. Schiller’in aktarımı uyarınca, Romalılar için “*Brutus’un yargısı ve Cato’nun intiharı öznel hakikattir.*” Bu “*iki adamın eylemlerinin kökenlendiği*” tasavvurlar ve duygular, insan doğasının “tümel” belirlenimlerinden değil, “tikel” belirlenimlerinden doğar. Onlarla bu duyguları “*paylaşabilmek için, Roma zihniyetine sahip olmak veya anlık katılıma yetenekli olmak gerekir.*” Öte yandan, “*bir Leonidas’ın kendisini feda etmesinden, bir Aristid’in dingin teslimiyetinden, bir Sokrates’in gönüllü ölümünden ötürü yüksek bir duygulanıma girmek için veya bir Darius’un şansının korkunç şekilde dönmesinden dolayı gözyaşlarına boğulmak için*”, salt insan olmak yeterlidir. Bu tür tasavvurlara “nesnel gerçeklik” atfedilir; çünkü bunlar “*her öznenin doğasıyla uyuşurlar ve böylece sanki her türlü öznel koşuldan bağımsızlarmış gibi, belirgin bir tümellik ve gereklilik kazanırlar.*”

Trajik Sanatın En Verimli Malzemesi, İnsana Özgü Şeylerdir

Ayrıca, diye yazar Schiller, “özel hakiki betimleme, rastlantısal belirlenimlere yayıldığı için, istençsel belirlenimler” ile karıştırılmamalıdır; çünkü son çözümlemede özel hakikat de “*insan gönlünün genel yapısından*” kaynaklanır. Örneğin, “*Cato’nun son kararı, insan doğasının genel yasalarına ters olsaydı dahi*” özel hakikat olmazdı. Fakat bu sonuncu türden anlatımlar, “*genel belirlenimler dışında başka belirlenimler gerektirdiği için, daha dar bir etki(nlik) dairesine sahiptir.*” Bu nedenle trajik sanat bu tür anlatımları, “*dışsal etkiden vazgeçmek koşuluyla, daha büyük ve daha yoğun bir etkinlik kullanabilir.*” Bununla birlikte, “*insan ilişkilerindeki salt insansal öğeler*”, trajik sanat için “*her zaman en verimli malzeme olacaktır*”; çünkü trajik sanat, “*izlenimin gücünden vazgeçmek zorunda kalmaksızın*” sadece söz konusu insansal öğelerin “genelliğinden” kesin olarak emindir.

Schiller’in açılımına göre, trajik betimlemenin canlılığına ve hakikatine “eksiksizlik” veya yetkinlik de eklenmelidir. Gönlü amaçlanan yönde devinime sokmak için, “*dışarıdan verilmek zorunda olan her şey, rol yapmada tüketilmiş olmalıdır.*” Schiller burada yine Cato örneğini verir: Romalı tiyatro izleyicisi, “*bu cumhuriyetçinin (Cato’nun) ruh durumunu*” ve sonal kararını benimseyebilmek için, bu kararın temelini “*yalnızca Romalının ruhunda değil, durumlarda da görmelidir*”; böylece Cato’nun “*içsel ve dışsal durumu bütün bağıntıları ve kapsamı içinde*” gözler önüne serilmelidir. Bu kahramanın son kararının dayandığı belirlenimler zincirinin “*hiçbir halkası eksik olmamalıdır.*” Öte yandan, eksiksizlik, hakikatin de ortaya çıkmasının güvencesidir. Sadece tümüyle görülmesi gereken durumların benzerliği, “*duyumsamaların benzerliği hakkındaki yargıyı haklı çıkarabilir*”; çünkü “*iç ve dış koşulların birleşmesinden şiddetli duygu*” doğabilir. İzleyicinin, “*Cato’nun yerinde olsaydım onun gibi mi davranırdım?*” sorusunu yanıtlatabilmesi için, düşünce olarak kendisini her şeyden önce Cato’nun “*bütün dışsal durumuna sokmalıdır.*” Ancak bundan sonra kendi duyumsamalarını Cato’nun duyumsa-

malarının karşısına çıkarabilir; *“benzerlik konusunda bir çıkarım yapabilir ve benzerliğin hakikati hakkında bir yargıya varabilir.”* Betimlemenin bu *“eksiksizliği, birbirine karşı neden ve sonuç ilişkisi içinde olan bulgumuz için bir bütün oluşturan birçok tekil tasavvurların ve duyumsamaların bağlantılandırılmasıyla olanaklıdır.”* Bütün bu tasavvurların, *“eğer canlı bir duygulandırma ve duyusalılık üzerine dolaysız bir etki yapması beklenirse, anlatıcı biçim bu izlenimiletkiyi zayıflattığı için”* anlık eylemlerle yaratılmalıdır. Dolayısıyla, trajik betimlemenin eksiksizliği, *“trajik eylemde bütünleşen bir dizi duyusallaştırılmış eylem”* gerekli kılar.

Eğer *“acı çekme tasavvurlarının yüksek derecede duygulanım uyandırması”* bekleniyorsa, bu tasavvurların *“bizi etkilemesi”* gerekir. *“Yabancı acıların bizde yol açtığı şiddetli duygu, bizim için hızla kurtulmaya çalıştığımız bir zorlama durumudur ve acıma için vazgeçilmez olan yanılsama çabucak yitip gider.”* Bu nedenle, gönül, *“bu tasavvurlara zorla bağlanmalıdır ve yanılsamadan kısa sürede kendisini kurtarabilmesi için, özgürlüğünden yoksun bırakılmalıdır.”* Duyularımıza *“saldıran”* tasavvurların canlılığı ve izlenimlerin/etkilenimlerin şiddeti, *“bunun için yeterli değildir”*; çünkü *“duyumsama yeterliliği ne yoğunlukta uyarılırsa, ruhun geriye doğru etki yapan gücü, bu etkilenimi alt etmek için, o denli şiddetli olarak dışa-vurur.”* Öte yandan, *“bizi duygulandırmak isteyen yazar/şair, bu öz-devinimli gücü zayıflatmamalıdır”*; çünkü *“üzücü duygulanımların bize verdiği yüksek haz, bunların duyusallığın acısıyla verdikleri savaşımından kaynaklanır.”* Dolayısıyla, eğer gönül, *“kendi karşıt amaçlı öz-devinimine bakmaksızın”*, acının duyumsamalarına bağlanıp kalacaksa, *“artan bir güçle geri dönmek ve ilk etkileniminin canlılığını daha sık yenilemek için, söz konusu duyumsamalara, dönem dönem ustaca ara vermek zorunludur.”* Duyumsamaların değişimi veya değiştirilmesi, *“gevşemeye ve alışkanlığın etkilerine karşı en güçlü araçtır.”* Bu değişiklik, *“yorulan duyusallığı yeniden tazeler”* ve etkilenimlerin derecesi, *“öz-devinimli yeterliliği orantılı bir direnç göstermesi için”* uyarır. Öz-devinimli yeterlilik, *“duyusallığın zorlamasına karşı kendi özgürlüğünü koruyabilmek için”* durmadan işlemelidir. Ancak bu

yeterlilik, “sondan önce üstün gelmemelidir ve savaşımında yenik düşmemelidir.” Sondan önce üstün gelince, “acı”; savaşımında yenik düşerse, “etkinlik” zarar görür; çünkü sadece bu ikisinin birleşmesi duygulanımı yaratır. Schiller’in deyişiyle, trajik sanatın “*en büyük gizemi, bu savaşımın ustaca yürütülmesinde gizlidir.*” Bunun için de “*bir dizi değişen tasavvur*”, bir başka deyişle, birçok tasavvurun amaçlı ilişkilendirilmesi ve bu tasavvurlara uygun, “*ereklenen trajik etkiyi eksiksizleştiren temel konunun, bir işe dolanmış yumak gibi, bağlandığı ve gönlü kopmaz bir ağ ile ören konular*” gereklidir. Sanatçı, “*trajik amacının aracı durumuna getirdiği konunun tekil ışıklarını ekonomik olarak*” biriktirir ve bu tekil ışıklar, sanatçının elinde “*bütün kalpleri tutuşturan yıldırma*” dönüşür.

Schiller, yukarıdaki açıklamalardan şu çıkarımları yapar:

“*Acımanın konusu sözcüğün bütün anlamıyla insan türüne özgü olmalıdır ve katılmamız beklenen eylem, ahlaki bir eylem olmalıdır.*” Bir başka deyişle, bu eylem “*özgürlüğün alanı içinde olmalıdır.*”

Acı, “*acıının kaynakları ve derecesi, ilişkilendirilmiş olaylar dizisi içinde eksiksiz olarak paylaşılmalıdır.*”

Acı, kaynakları ve derecesi “*duyusal olarak şimdileştirilmeli, betimlemeyle dolaylı olarak değil, dolaysız olarak konuyla anlatılmalıdır.*”

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, “bütün bu koşullar, sanatı tragedyada birleştirir” ve sanatın gereğini yerine getirir. Böyle bir yaklaşım açısından tragedyaya “*bize insanları acı durumunda gösteren ve bizde acıma duygusu uyandırmayı amaçlayan bütünlüklü bir olaylar dizisinin (eksiksiz bir konunun) yazınsal/kurgusal taklididir.*”

Biçim, Bir Yazınsal Türü Amacına Ulaştıran Araçların Bağlantısıdır

Schiller, üç ana yazınsal türden biri olan dramının bir alanı olan tragedya konusunda şu belirlemeleri öne çıkarmıştır:

Tragedya, bir eylemin/konunun taklididir. Taklit etme veya öykünme, tragedyayı, *“edebiyat sanatının salt öyküleyen veya betimleyen diğer türlerinden ayırır.”* Trajedilerde (ağlatılarda) *“tekil olaylar/olgular oldukları anda, dolaysız olarak üçüncü bir kişinin müdahalesi olmaksızın, şimdi olarak inceleme gücünün veya duyuların önüne koyulur.”* Buna karşın, *“destan, roman ve yalın öykü, konuyu/olayı biçimine göre uzak geçmişe götürür”;* çünkü bu yazınsal türler, *“anlatıcıyı, okuyucu ile konulaştırılan kişilerin arasına sokarlar.”* Bilindiği üzere, *“uzaklaştırılan şey, geçmiş olan, etkilenmeyi ve katılımcı şiddetli duyguyu zayıflatır; şimdi olan ise bunu güçlendirir.”* Bunun yanı sıra, bütün anlatıcı biçimler/türler, *“şimdi olanı, geçmiş olana”* dönüştürmesine karşın, bütün dramatik türler *“geçmiş olanı şimdileştirir.”*

Tragedya *“bir dizi olaya, bir konuya öykünmedir.”* Bu dramatik tür, *“salt duyumsamaları ve trajik kişilerin şiddetli duygularını değil”,* bunların kaynaklandığı ve neden olması sonucu kendisini ortaya çıkaran olayları *“öykünerek (taklit ederek) anlatır.”* Tragedyayı, *“ lirik edebiyat türlerinden ayıran”* budur. Gerçi lirik yazınsal türler de *“aynı şekilde gönlün belli durumlarını şiirsel olarak taklit ederler; ama konuları taklit etmezler.”* Schiller’in söyleyişiyle, bir ağıt, bir şarkı/türkü veya bir od, *“tikel durumlar yardımıyla yazarın/şairin koşullu ruh yaratılışını (ister kendi öz kişiliğinde veya ülküsel kişilikte) öykünerek, gözler önüne sererler.”* Bu açıdan veya bunu yaptıkları ölçüde anılan yazınsal türler de *“tragedya kavramı altında toplanabilir”;* ancak bu yazınsal türler, sadece bu yüzden *“tragedya kavramını oluşturamazlar”;* çünkü *“kendilerini salt duyguların anlatımıyla sınırlandırmazlar.”* Dolayısıyla, *“asıl ayrımlar, bu yazınsal türlerin farklı amaçlarında”* gizlidir.

Schiller’in anlatımıyla, tragedya *“eksiksiz bir konunun (veya eylemin; OBK) taklididir.”* Tekil bir olay, *“ne denli trajik olursa olsun, tragedyayı oluşturamaz.”* Neden ve sonuç olarak *“kendi içinde yapılanmış birçok olay, birbiriyle amaçlı bir bütün oluşturacak şekilde ilişkilenecek zorundadır”;* fakat bunun için, *“hakkatin ortaya çıkabilmesi için”,* bir başka deyişle, *“tasavvur edilen şiddetli bir duygunun, karakterin veya buna benzer şeylerin, katı-*

limumuzun esas olarak dayandığı ruhumuzun doğasıyla” uyuşması gerekir. İzleyici veya okuyucu *“aynı durumlarda benzer şekilde acı çekerdim ve aynı şekilde davranırdım”* duygusuna kapılmadığı sürece, “acıma”, acıyı paylaşma veya merhamet duygusu asla uyandırılmaz. Dolayısıyla, asıl önemli olan, *“tasavvur edilen eylemin/konunun kendi bütünlüğü içinde izlenmesi”* ve bu konuyu *“ilk sahibinin ruhundan dışsal etkilemenin doğal bir derecesiy-le ortaya çıktığının”* görülmesidir. Örneğin, “Oedipus’un merakı” ve “Othello’nun kıskançlığı” böylece izleyicinin “gözü önünde ortaya çıkar, büyür ve tümlenir.” Yine böylece *“masum bir ruhun barışı ile bir caninin vicdan azapları arasındaki ve mutlu birinin gururlu güvenliği ile onun korkunç çöküşü arasındaki, kısacası, okuyucunun baştaki dingin ruh hali ile konunun/eylemin sonundaki yoğun heyecan duyumsaması arasındaki büyük mesafe böyle doldurulabilir.”* Gönül devinimlerinde bir “değişiklik” yaratabilmek için, *“birbiriyle bağlantılı birçok olayın”* oluşturduğu bir olaylar dizisi gereklidir. Söz konusu gönül devinimi değişikliği, *“tinin her türlü yeterliliğinin sunduğu dikkati yoğunlaştırır, gevşeyen etkinlik güdüsünü canlandırır ve ötelenen doyum ile etkinlik güdüsünü daha şiddetli şekilde ateşler.”* Gönül, *“duyusallığın acılarına karşı, ahlakilikten veya töresellikten başka bir yerde çare aramaz.”* Dolayısıyla, trajik sanatçı, ahlakiliği daha ivedi şekilde ortaya çıkarmak için, *“duyusallığın çektiği eziyetleri uzatmak zorundadır.”* Öte yandan, *“ahlakiliğin zaferini daha da zorlaştırmak ve onurlu duruma getirmek için”,* ahlakiliğe de “doyum” sağlamalıdır. Bunun her ikisi de *“bilge bir seçimle bu amaç için ilişkilendirilmiş bir eylemler (veya konular) dizisi”* sayesinde olanaklıdır.

Tragedya, Acıma Değer Bir Konunun Şiirsel Taklididir

Schiller’in adlandırmasıyla, tragedya *“acımaya değer bir konunun/eylemin şiirsel taklididir.”* Tragedya bu sayede *“tarihsel öykünmenin karşısına çıkarılır.”* Tragedya, *“tarihsel bir amaç izlediği zaman, tarihsel bir amaca yöneldiği zaman ve olmuş şeylerden*

ve olmuş olayların oluş türü hakkında bilgilendirme yaptığı zaman", tarihsel öykünme özelliği kazanır. Böyle durumlarda "tarihsel doğruluk" ilkesine sıkı sıkıya sarılmalıdır; çünkü tragedya "yalnızca gerçek olayın sadık bir anlatımını" başardığı zaman amacına ulaşır. Öte yandan, tragedya "şiiirsel (veya yazınsal) bir amaç taşır." Bir başka deyişle, tragedya "duygulandırmak ve duygulanım yoluyla eğlendirmek için", bir olayı anlatır. Dolayısıyla, "verili bir malzemeyi" bu amacına göre işlediği veya konulaştırdığı takdirde, "öykünmede özgürleşir; güç, hatta tarihsel hakikati, edebiyat sanatının yasalarına bağımlılaştırma ve verili malzemeyi kendi gereksinmesine göre işleme bağlayıcılığını kazanır." Fakat amacı "duygulanım" uyandırma olan tragedya, "doğanın yasalarıyla en yüksek uyuşum koşuluyla bu amacına ulaşabileceği için, kendi tarihsel özgürlüğü zarar görmeksizin", en katı şekilde "doğa hakikati yasasına" veya ilkesine bağlıdır. Söz konusu doğal hakikat, tarihsel hakikatin tersine "şiiirsel/yazınsal hakikat" olarak adlandırılır. Bu nedenle, tarihsel hakikat, bazen "yazınsal/şiiirsel hakikati" gölgelemesine karşın, "tarihsel hakikatin kaba ihlali", yazınsal hakikati kazançlı çıkarır. Öte yandan, trajik yazar/şair, "hatta her yazar/şair, sadece şiiirsel hakikat yasasına/ilkesine" bağlı olduğu için, tarihsel hakikatin kesin gözlemi bile, yazarı/şairi, "asla yazarlık/şairlik yükümlülüğünden kurtarmaz; yazınsal hakikatin çiğnenmesi ve ilgi azlığı (veya yokluğu), asla özür sayılamaz." Söz konusu nedenlerden ötürü, trajik sanatı, daha doğrusu edebiyat sanatı kapsamında trajedi, yazarını/şairini "tarih mahkemesi önüne çıkarmak" ve asıl işi veya yükümlülüğü, "duygulandırmak ve eğlendirmek" olan yazardan/şairden tarihsel bilgi istemek, yazınsal bilgi eksikliğinden başka bir şey değildir. Yazar/şair, "korkak bir boyun eğme" ile tarihsel hakikat adına "kendi sanatçı öncelik hakkından" vazgeçse ve ürünü hakkında tarihin "yargılamasını" kabul etse bile, sanat ondan kendisini tarihin yargıçlığından kurtarmasını talep eder. Eğer sanat bu sınavı kazanamasaaydı, "kostüme, halkın ve dönemin öz-yapısına kesin uyulmasına karşın", bir "Hermann'ın Ölümü", bir "Minona" yalnızca "orta halli trajediler" olabilirdi.

Tragedya, “biz insanları acı çekme durumunda gösteren bir konunun/eylemin taklididir.” Buradaki “insanlar” anlatımı, Schiller’in deyişiyle, “tragedyanın konu seçimindeki sınırlarını” göstermeye yarar. Yalnızca insanlar gibi, “duyusal ve ahlaksal varlıkların acı çekmesi”, insanda “acıma” duygusu uyandırabilir. Dolayısıyla, “kendilerini her türlü ahlakilikten uzak sayan halkın batıl inancı veya yazarların/şairlerin imgelem gücünün resimlediği korkunç canavarlar veya onlara benzeyen insanlar”, daha da ötesi, “duyusallığın zorlamasından kurtulmuş katıksız entelektüeller ve insani zayıflığın izin verdiği ölçüde kendilerini bu zorlamanın dışına çıkarmış insanlar, tragedya için aynı ölçüde uygun değildir.” Acı çekme kavramı ve “katılmamız gereken bir acının” kavramı, “sözcüğün bütün anlamıyla sadece insanların acının konusu olabileceklerini” belirler; ancak “katıksız entelektüeller, acı çekemezler.” Bu katıksız entelektüeller topluluğuna alışılmış derecede yaklaşan bir “insani özne, ahlaki/töresel doğasında zayıf duyusallığın acılarına karşı hızlı bir koruma bulduğu için, asla yüksek derecede pathos uyandıramaz.” Öte yandan, “ahlakilikten yoksun” duyusal özne ve “bu duyusal özneye yaklaşan benzerleri, gerçi duyusallıkları başat etki gösterdiğinden, acının en korkunç derecesine yeteneklidirler; ama hiçbir ahlaki duygu onları ayağa kaldırmadığı için, bu acının kurbanı olurlar.” İnsan, “bir acıdan, genellikle umarsız bir acıdan, aklın saltık edilgenliğinden tiksintiyle uzaklaşır.” Bu yüzden, trajik yazar/şair, “haklı olarak karışık karakterlere öncelik verir”; onun kahramanlarının ideali/ülküsü, “tümüyle iğrenç olan ile eksiksiz olan arasında aynı uzaklıkta” bulunur. Tragedya, “acıma duygusuna yol açan şiddetli duyguyu uyandırmak için”, yukarıda sayılan özellikleri birleştirmesi gerekir. Trajik yazarın/şairin “yaptığı şeylerden birçoğu”, diğer amaçlara da uygundur; örneğin, ahlaki, tarihsel vb. gibileri için de kullanılabilir; ancak trajik yazar/şair, “özellikle diğer bir amacı değil de bu amacı edinmesi, onu bu amaçla bağlantılı olmayan diğer bütün istemlerden kurtarır.” Bununla birlikte, onu “şimdiye değin koyulan kuralların her tikel kullanımında bu sonal amaca yönelmeye” yükümlendirir. Belirli bir yazınsal tür ile koyu-

lan kuralların ilişkilendiği “son neden”, söz konusu yazınsal türün “amacıdır.” Bu kapsamda *“bir yazınsal türün amacına ulaştığı araçların bağlantısına ise ‘biçim’ denir.”* Yazınsal Kurgulamayla belirginleşen amaç ve biçim, Schiller’in adlandırmasıyla, *“birbiriyle kesin bir ilişki içinde bulunur.”* Biçim, *“amaç tarafından belirlenir ve gerekli koşul olarak görülür”*; gerçekleşen amaç ise *“başarıyla gözlemlenen biçimin bir sonucudur.”* Her yazınsal tür kendi özgün amacını güttüğü için, *“kendine özgü biçimi ile diğer türlerden ayrılır”*; çünkü biçim, bir yazınsal türün *“amacına ulaştığı araçtır.”* Yine bir yazınsal tür, *“diğerlerinden ayırıcı şekilde başardığı şeyi, sahip olduğu ayırıcı yapı(lanmışlık) sayesinde başarmak zorundadır.”*

Bir Yazınsal Ürünü/Yapıtı Eksiksiz Yapan Nedir?

Tragedyanın amacı, “duygulanım”; biçimiyse *“acıya yol açan bir eylemin/konunun taklididir.”* Birçok yazınsal tür, tragedya ile aynı/benzer olayı, diyesi, *“temel amaç olarak izlememek koşuluyla”* duygulanımı konulaştırabilir. Tragedyanın *“ayırıcı yönü, biçimin amaç ile olan ilişkisinde yatar.”* Bir başka söyleyişle, tragedyanın ayırıcı özelliği, *“konusunu amacı yönünden nasıl işlediğinin ve konusu sayesinde amacını nasıl gerçekleştirdiğinin yolu ve yordamıyla”* ilgilidir. Tragedyanın amacı, *“acıyı paylaşma ruhu yaratan şiddetli duyguyu uyandırmak”* ve biçimi amacını gerçekleştirdiği araç olduğu için, “duygulandırıcı bir eylemi” taklit etmektir. Schiller’in belirlemesiyle, tragedya *“acıyı paylaşan şiddetli duyguyu en güçlü şekilde uyandıran koşulların toplamı”* olarak adlandırılabilir. Eğer bir yazınsal türün ürününde *“o yazınsal türün asıl biçimi, kendi amacına ulaşmak için en iyi şekilde kullanılmış ise”*, o ürün veya yapıt “eksiksiz” olarak nitelendirilir. Dolayısıyla, “trajik biçim”, diyesi, *“duygulandırıcı bir eylemi taklit etme, acımayı yaratan şiddetli duyguyu uyandırmak için, en iyi şekilde kullanılmış ise”*, o tragedya “eksiksizdir.” Uyarılan acımının *“malzemesinin etkisinin en iyi şekilde kullanılan trajik biçimin etkisinden daha az olduğu”* trajik yapıt, “en eksiksiz” traged-

ya olarak adlandırılabilir. Bu ilke, tragedyanın ölküsü için geçerlidir. Birçok ağılatı (Trauerspiel), yüksek şiirsel “güzellik” taşımakla birlikte, “dramatik yönden kusursuzdur”; çünkü bu ağılatılar, “tragedyanın amacına trajik biçimin en iyi şekilde kullanımı sayesinde ulaşmaya uğraşmazlar.” Yine bazı ağılatılar da dramatik bakımdan kusursuzdur; çünkü bunlar “trajik biçim sayesinde tragedyanın amacının dışında başka bir amacı” gerçekleştirirler. Schiller’in değerlendirmesine göre, “en çok sevilen parçaların çoğu, bizi yalnızca malzemedan dolayı duygulandırır” ve biz “özdeğin bu özelliğini beceriksiz sanatçının kazanımı sayacak denli gönlü bol ve dikkatsiziz.” Bazılarındaysa, yazarın izleyicileri tiyatro salonunda toplama ereği anımsanmaz ve “imgelem gücünün ve esprinin parlak oyunları sayesinde eğlenilir”, hoş zaman geçirilir ve “soğuk kalplerle yazarın terk edildiğinin ayrımlına varılmaz.” Varlığımızın tanrısal yanına hitap eden saygın sanat, “kendi işini bu tür yandaşlarla bu tür sanat yargıçlarının önünde yürütebilir mi?” İzleyiciler topluluğunun “yetingenliği, orta hallilik bakımından cesaret verici olmakla birlikte, dâhi için hakaret edici ve korkutucudur.”

II. 2. Friedrich Schiller: “Kallias veya Güzellik Üzerine”⁴⁰

Schiller’in Gottfried Körner’e yazdığı ve güzellik sorunsalını irdelediği bu mektuplar, “Kallias- Birefe- Kallias Mektupları” olarak da bilinir. Schiller, 12 Aralık 1792 tarihinde Jena’dan yazdığı ilk mektupta⁴¹ “uykusuz uzun gecelerin genellikle öğleye değin olan zamanını aldığını” belirttikten sonra “güzelin doğası” üzerine çalıştığını belirtir. Schiller’in güzelin doğası veya öz-yapısı hakkındaki değerlendirmesi uyarınca, Kant, “beğenin nesnel ilkesi durumuna gelen güzel kavramından kuşku duymasına” karşın, kendisi böyle bir kavramı “bulduğuna inanmaktadır.” Schiller, konuya ilişkin düşüncelerini “düzenleyip”, “Kallias veya Güzellik Üzerine” adıyla “düzenli bir kitap” olarak yayımlayacağını da vurgular.

Yetkinlik, Bir Malzemenin Biçimi, Güzellik İse Bu Yetkinliğin Biçimidir

Bu filozof/yazar, 25 Ocak 1793 tarihli mektubunda “güzele ilişkin araştırmaların” kendisini “*başka ülkelerde bulunan geniş bir alana*” götürdüğünü ve “*doyurucu bir başarı*” ortaya koyabilmesi için, konuya bütünüyle egemen olmasını gerektirdiğini dile getirir. Schiller’e göre, “*nesnel bir güzellik kavramı*” ortaya koymak ve bunu “aklın doğasından” yola çıkarak gerekçelendirmek zordur. Bu zorluk, “*tekil beğenini yargıları*” için de geçerlidir. Bu nedenle, Kant’ın da “kaçınılmaz” olarak gördüğü gibi, “*beğeni her zaman görgül kalacaktır.*”

Öte yandan, Schiller, “*görgülün kaçınılmazlığı*” ve “*beğeni için nesnel bir ilkenin olanaksızlığı*” konusunda henüz ikna olmamıştır. Bu filozofun anlatımı uyarınca, onun “*kuramı güzeli açıklamaya yönelik dördüncü olası (kuram) biçimidir.*” Güzeli, “*ya nesnel ya da öznel olarak açıklanır*”; bir başka anlatımla, güzel, “*ya duysal öznel*” (Burke), ya da “*öznel akılsal*” (Kant), yahut “*akılsal nesnel*” (Baumgarten, Mendelssohn ve yetkinlik savını öne sürenlerin tümü), yahut da son olarak “*duysal nesnel*” olarak açıklanabilir. İlk üç kuram, “*deneyimin ve hakikatin bir bölümünü*” içerir. Bu kuramların “hatası”, “*güzelliğin bir bölümünü, güzelliğin bütünü*” saymalarıdır. Burke yandaşı, Wolfçuya karşı “*güzelin dolaysızlığını, kavramlardan bağımsızlığını savunmakta*” tümüyle haklıdır. Aynı Burke yandaşı, Kantçıya karşı “*güzeli salt duysallığın şiddetli duygusu*” alanına hapsettiği için haksızdır.

Schiller’in açılımı uyarınca, Burke ve Kant yandaşlarına göre, “*deneyimin çoğu güzellikleri, tümüyle bağımsız güzellikler*” değildir; bunlar, “*doğanın çoğu güzellikleri ve her türlü sanat yapıtı gibi, bir amaç kavramına bağlı olan mantıksal varlıklardır.*” Bu durum, “*güzelliği görülebilir yetkinlik/eksiksizlik*” olarak algılayanları yanılgıya sürüklemiştir; böylece “mantıksal iyi” ile “güzeli” birbirine karıştırılmıştır. “*Özgür ve kavranabilir bir güzellik*” varsayımından yola çıkan Kant, “*amaç kavramına bağımlı olan her türlü güzelliğin saf güzellik olamayacağı*” gibi “acayip” bir sav

ortaya atmıştır. Bu sava göre, *“arabesk bir güzellik veya benzeri bir şey, güzellik olarak görüldüğü takdirde, saf güzelliştir, insanın en yüksek güzelliğidir.”*

Bu belirlemeler, Schiller’in Kant’ın felsefileştirdiği güzellik tasarımına yönelik eleştirel yaklaşımını göstermektedir. Schiller’in bu güzellik anlayışına katılmak olanaksızdır; çünkü bu filozof/yazar, *“arabesk güzellik”* anlatımıyla kendi güzellik anlayışının dışındaki güzellik anlayışlarını küçümsemekte ve dışlamaktadır. Dolayısıyla, Kant’ın güzellik kavramı, Schiller’inkine göre daha evrensel ve kapsayıcıdır.

Schiller’in değerlendirmesine göre, *“mantıksal olanı estetik olandan ayırmak, çok yararlı olabilir”*; ancak böyle bir yaklaşım, *“güzellik kavramını tümüyle”* anlatmaya yetmez; çünkü *“güzellik kavramı, nesnesinin mantıksal doğasını alt ettiği zaman, en yüksek parlaklığı içinde kendisini gösterir.”* Peki, güzellik kavramı, *“hiçbir direncin olmadığı yerde”* nesnesinin mantıksal doğasını nasıl alt edebilir? Güzellik, *“tümüyle renksiz bir malzemeye kendi biçimini nasıl verebilir?”* Schiller’e göre, *“güzellik, sadece bir biçimin biçimidir ve malzeme denilen şey, biçimlendirilmiş bir malzeme”* olmak zorundadır. *“Eksiksizlik/yetkinlik, bir malzemenin biçimi, güzellik ise bu yetkinliğin biçimidir.”* Malzeme ile biçim arasında nasıl bir ilişki varsa, söz konusu yetkinlik veya eksiksizlik ile güzellik arasında da öyle bir ilişki vardır.

Türlü Çeşitli Olanın İlişkilenme Tarzı, Biçimdir

Friedrich Schiller, 08 Şubat 1793 tarihli mektubunda Kant’ın *“güzel, kavramsız olarak beğenilir”* belirlemesini haklı bulur. Bu yüzden de *“Kantçı”* gibi konuştuğunu belirtir ve şunları ekler: *“biz (bir görüngül/görünüş olarak) doğaya karşı ya edilgin ya da etken yahut da hem edilgen, hem de etken davranırız.”* İnsan sadece doğanın *“etkilerini duyumsadığı zaman”* doğaya karşı *“edilgen”*; doğanın etkilerini *“belirlediği zaman etken”*; doğanın etkilerini *“tasavvur ettiği”* zaman *“hem edilgen, hem de etken”* davranır. Görüngüleri/görünüşleri tasavvur etmenin *“iki tarzı”* vardır:

İnsan, ya *“erekli olarak bilgiye yöneliktir”*; bu durumda bilgi yalnızca *“gözlemlenir”* ya da *“nesneleri tasavvur etmek için, onların kendisini çağırmasını sağlar”*; bu durumda da nesnelere sadece *“bakar.”* Görüngüye/görünüşe bakışta, görüngünün etkilerini alımlamak suretiyle *“edilgen”*; bu etkileri kendi *“akıl biçimlerine bağımlılaştırmak”* suretiyle de *“etken”* davranır.

Bunun nedeni, Schiller’in anlatımı uyarınca, görüngülerin veya görünüşlerin insanın *“tasavvur gücünün biçimsel koşullarına yönelmesidir.”* Görüngüler, *“biçimi öznenen kazanmak zorundadır.”* Bütün tasavvurlar, *“türlü çeşitli bir şey”* veya malzemedir; bu türlü çeşitlinin *“ilişkilendirme tarzı biçimdir.”* Türlü çeşitli olanı, verili duruma getiren *“duyudur”*; ilişkilendirme ise *“aklı”* verir; çünkü *“akıl, ilişkilendirme yeterliliğidir.”*

Dolayısıyla, *“duyuya bir türlü-çeşitli olan verildiğinde, akıl buna biçim vermeye”*, bir başka anlatımla, bu türlü çeşitliyi kendi *“yasalarına göre ilişkilendirmeye uğraşır.”* Aklın biçimi, *“onun ilişkilendirme gücünü dışa-vurma türü ve tarzıdır.”* Öte yandan, ilişkilendiren gücün birbirinden farklı *“iki temel dışa-vurumu”*, dolayısıyla da aklın o kadar *“temel biçimi”* vardır. Akıl, *“ya tasavvuru tasavvurla ilişkilendirerek, bilgiye dönüştürür (kuramsal akıl) veya tasavvurları eylem istenciyle ilişkilendirir (edimsel akıl).”*

Nasıl ki aklın iki farklı biçimi varsa, *“bu biçimlerden her biri için de iki türlü malzeme”* vardır. Kuramsal akıl, *“biçimlerini tasavvurlara uyarlar”*; söz konusu tasavvurları, *“dolaysız ve dolaylı”* olmak üzere ikiye böler. Dolaysız tasavvur, *“görü”*; dolaylı tasavvur ise *“kavramlar”* olarak adlandırılır. Dolaysız tasavvurlar, *“duyu”* yoluyla, dolaylılar ise (tümüyle duyuların katkısından yoksun olmamak koşuluyla) *“akıl”* tarafından verili duruma getirilir. Görülerin, *“aklın biçimiyle uyuşup uyuşmayacağı rastlantısaldır.”* Kavramlardaysa, *“kendi başlarına kendilerini ortadan kaldırdıkları”* zaman, *“gereklidirler.”* Dolayısıyla, akıl burada *“biçimi ile uyuşuma kavuşur”*; oradaysa *“biçimini bulduğunda şaşkınlığa düşer.”*

Schiller’in çözümlemesi uyarınca, edimsel veya eylemli akılda da durum aynıdır. Edimsel akıl, *“biçimini eylemlere/edimlere uyarlar”*;

eylemler, “*özgür veya özgür olmayan eylemler*” olarak görülebilir. Özgür eylemler, “*aklın belirlediği*” eylem türleridir; özgür olmayan eylemler ise akıl tarafından belirlenmeyen eylemlerdir. Edimsel akıl, “*birincisinden, kuramsal aklın kavramlardan talep ettiği şeyi*” talep eder. Bu nedenle, özgür eylemlerin “*edimsel aklın biçimiyle uyuşumu gereklidir*”; özgür olmayan eylemlerin “*bu biçim ile uyuşumu rastlantısaldır*.” Dolayısıyla, kuramsal akıl tarafından belirlenmeyen, ancak yine de “*kuramsal aklın biçimiyle uyuşan*” tasavvurlara “*kavramların taklitleri*”, bir başka deyişle, edimsel akıldan kaynaklanmayan, ancak yine de “*edimsel aklın biçimiyle uyuşan*” tasavvurlara özgür eylemlerin taklitleri denilmesi doğrudur.

Güzellik, Görünüştaki Özgürlükten Başka Bir Şey Değildir

Schiller’in açılımına göre, bir kavram “*aklın taklidi olmaz*”; çünkü kavram, akıldan kaynaklanır ve “*akıl kendi kendini taklit edemez*.” Kuramsal akıl, “*bilgiye gider*.” Dolayısıyla, kuramsal akıl “*verili bir nesneyi kendi biçimine bağımlılaştırmak suretiyle*”, buradan bir “*bilgi*” kazanılıp kazanılmayacağını, bir başka deyişle, “*onun daha önce var olan tasavvur ile ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceğini*” sınar. Öte yandan, verili bir tasavvur, “*ya bir kavram ya da bir görüdür*.” Eğer bir kavram ise, bu durumda “*kendi oluşumu yoluyla, kendisi sayesinde zorunlu olarak akıl ile bağlantılıdır ve var olan bir ilişkilendirme, yalnızca dile getirilir*.” Örneğin, saat böyle bir tasavvurdur. Saat, yalnızca “*kendisini oluşturan kavrama göre*” değerlendirilir. Bu nedenle, akıl sadece “*verili bir tasavvurun bir kavram olduğunu keşfetmeyi gereksinir*.” Böylece, akıl tasavvurun “*kendi biçimi ile uyduğu*na” karar verir. Fakat verili tasavvur bir “*görü*” ise ve böyle olmasına karşın, “*aklın bu tasavvurun kendi biçimiyle bir uyuşumunu keşfetmesi gerekirse*”, akıl bu durumda söz konusu tasavvuru akılcı değerlendirmek amacıyla, o tasavvur için “*kuramsal akıl yoluyla bir köken ödünçlemek*” zorundadır. Akıl bu nedenle, “*kendi olanaklarıyla verili nesneye bir amaç koyar*” ve bu verili nesnenin söz konusu “*amaca uygun davranış davranmadığını karara bağlar*.”

Schiller'in bu tutarlı belirlemeleri, Kant'ın amaçlılık veya amaçsızlık kavramlarına ilişkin açık bir eleştiridir ve konuya ilişkin kuramsal belirsizliği gidermektedir.

Öte yandan, güzellik kavramlardan bağımsızdır görüşüyle Kant'a yaklaşan Schiller'in belirlemesi uyarınca, güzellik, "kuramsal akıl" kapsamında bulgulanamaz; çünkü o "*kavramlardan kesinlikle bağımsızdır.*" Edimsel akıl, "*istenç belirlemeleri ve içsel eylemler/davranışlar ile ilgilidir.*" Edimsel aklın biçimi, "*istencin aklın tasavvurları ile dolaysız bağlantısıdır*" ve her türlü "*dışsal belirlenim nedenini*" dışlar; çünkü "*edimsel aklın salt biçimi tarafından belirlenmeyen istenç, dışsal, özdeksel, dolayısıyla da heteronomik (dış etmenler ve yasalarca) belirlenimlidir.*" Bu nedenle, "*edimsel aklın biçimini almak veya taklit etmek, dış belirlenimli değil, iç belirlenimli olmak*", bir başka deyişle, öz-belirlenimli olmak veya öyle görünmek demektir.

Schiller'e göre, edimsel akıl, "*bir istenç eyleminden veya ahlaki eylemden buyurucu şekilde aklın katıksız biçimi olmasını talep eder.*" Buna karşın, bir doğa etkisinin "*özerk olarak ortaya çıkmasını arzular.*" "*Katıksız öz-belirlenim, tümüyle edimsel aklın biçimidir.*" Dolayısıyla, herhangi bir eylemde bulunan "*akıl varlığı, katıksız bir öz-belirlenim göstermek için, katıksız akıldan yola çıkarak eylemde bulunmalıdır.*" Eylemde bulunan "*salt doğa varlığı*" ise, "*katıksız doğadan hareketle eylemde bulunmalıdır*"; çünkü akıl varlığının "*özü/kendisi, akıldır*"; doğa varlığının "*kendisi/özü, doğadır.*" Edimsel akıl, bir doğa varlığının "*kendisiyle belirlenimli olduğunu*" keşfettiği zaman, ona "*özgürlük*" atfeder. Öte yandan, "*özgürlük, nesneye akıl tarafından ödünç verildiği için*" ve özgürlük "*duyulara düşmediği*" için, bir nesnenin özgürlüğü "*gerçek*" olamaz. Dolayısıyla, "*nesnenin edimsel aklın biçimi ile olan bu örneklemesi, gerçeklikte özgürlük değil, salt görünüşte özgürlüktür; görünüşte özerklidir.*"

Schiller, bu açıklamalardan "*dört yargı(lama) tarzı*" ve "*tasavvur edilen görünüşün ona denk düşen dört sınıflaması*" olduğu çıkarımını yapmıştır:

“Bilginin biçimine göre kavramlar hakkındaki yargı(lama) mantıksaldır”: Bu biçime göre, “görüler” hakkındaki yargı(lama) teleolojiktir.

“Katıksız istencin biçimine göre özgür etkile(me)ler hakkındaki yargı(lama)lar ahlaksaldır.”

“Katıksız/saf istencin biçimine göre özgür olmayan etkile(me)ler hakkındaki yargı(lama)lar estetikdir.”

Bir kavramın “bilginin biçimi ile uyuşumu akılsallıktır (hakikat, amaçlılık, eksiksizlik, akılsallığın salt ilişkileridir)”; bir görünün “bilginin biçimi ile analojisi akıl benzerliği; bir eylemin katıksız istencin biçimi ile analojisi töresellik; görünüşün katıksız istencin veya özgülüğün biçimi ile analojisi (en geniş anlamıyla) güzelliştir.”

Dolayısıyla, “güzellik, görünüşteki özgürlükten başka bir şey değildir.”

Bu muhteşem saptama, estetik kuramında çığır açıcudur; çünkü Schiller burada her türlü estetik duyumsamanın kaynağı olan güzel, görünüş ve özgürlük kavramlarını sağlam gerekçelerle ortaya koymuştur. Schiller, bu güzellik tanımıyla, Kant’ın güzellik anlayışını daha da ileri götürmüştür.

Görünüşlerin/Dışsallıkların Bir Özelliği Olan Güzellik, Saf Doğanın Bir Belirlemesidir

Schiller, 18 Şubat 1793 tarihli mektubunda bir önceki mektupta yer alan açıklamalarını sürdürmüştür. Schiller’in açıklamasına göre, güzellik, “sadece öznedir”; çünkü Schiller kendi söyleyişiyle, buraya kadarki açıklamalarını;

“Sadece akıldan hareketle gerekçelendirmiştir ve nesnelere hiçbir şekilde değinmemiştir.” Fakat yine kendi anlatımıyla, “önsel olarak akıldan türetilen her şey, öznel değildir.” Nesnelerde söz konusu ilkenin bu belirlemeye “uyarlanmasını olanaklı kılacak bir şeylere rastlamanın zorunluluğu kendiliğinden anlaşılır.” Öte yandan, “bu bir şeyler (bir başka deyişle, şeylerdeki özüyle/kendiyle belirlenmiş olma), akıl tarafından dile getirilir. Bu, şeylerin

doğası gereği, aklın varlığından/özünden yola çıkılarak, dolayısıyla da yalnızca öznel olarak açığa vurulabilir." Schiller, "güzellik, nesnel bir özelliktir" belirlemesini yeterince kanıtladığı kanısındadır.

"Bir güzellik kavramı vermek" ile "güzellik kavramınca uygulanmak", birbirinden tümüyle farklı iki şeydir. Bir güzellik kavramı verilebilir; ancak Kant'ın da belirlediği gibi, "güzellik, bu kavram ile beğenilmez"; çünkü bir kavram ile beğenilme, "eksiksizlik/yetkinlik, hakikat ve ahlaksallık" kavramlarında olduğu gibi, "kavramın, hoşlanılmalı/haz duyma duygusundan önce gönülde var olmasını gerektirir." Öte yandan, "güzelliği hoşlanmadan (veya güzellikten haz duymadan) önce böyle bir kavramın olmadığı, hala onu aramamızdan" anlaşılabilir.

Güzellik, "töresellik/ahlaksallık ile neredeyse bağdaşmazdır"; çünkü töresellik veya ahlaksallık, "saf aklın belirlemesidir"; "görünümlerin bir özelliği olan" güzellik ise "saf doğanın bir belirlemesidir." Bir görünüşte algılanan akıl belirlemesi, daha çok "güzelliğin ortadan kaldırılmasıdır"; çünkü "görünen bir üründeki akıl belirlemesi, hakiki heteronomidir (yabancı yasalardan bağımsızlıktır)." Schiller'e göre, "Kant'ın bütün felsefesinin içeriği, 'özünden hareketle kendini belirle!' ilkesidir." Öz-belirleyimin "bu büyük idesi", doğanın "bazı görünüşlerinde" ortaya çıkar ve "bu, güzellik olarak adlandırılır." Doğal görüngülerin "böyle görünüşünden özgürlükten başka bir şey" beklenmez; "oldukları gibi, öz-belirlenimli olmaları" ve öyle görünmeleri beklenir. Böyle bir yargı "önemlidir ve sadece edimsel akıl ile olanaklıdır"; çünkü "özgürlük kavramı kuramsal akılda bulunmaz ve yalnızca edimsel akılda özerklik/özelbelirleyim her şeyin üstünde gelir." Edimsel akıl, "özgür eylemlere uyarlandığında, eylemin salt eylem tarzı (biçimi; vurgu Schiller'indir) için olmasını, ne malzemenin ne de amacın onun üzerinde etki yapmamış olmasını talep eder." Duyular dünyasındaki bir nesne "salt kendisiyle belirlenmiş olarak kendisini gösterirse", insan bu nesnede "malzemenin veya amacın etkisini sezinlemez ise", bu nesne "saf istenç belirleyiminin analogu (ama bir istenç belirleyiminin ürünü olarak değil)" olarak değerlendirir.

lir. Fakat *“salt istence kendisini belirleyebilen bir istenç”*, özgür olarak adlandırıldığı için, *“salt kendisiyle belirlenimli olarak görünen duyular, dünyasındaki söz konusu biçim, özgürlüğün bir anlatımıdır”*; çünkü *“anlatılmış olmak demek, bir görüşle ilişkilendirilen bir ide”* demektir ve her ikisi de *“bir bilgi kuralını paylaşıyor”* demektir. Dolayısıyla, *“görünüştaki özgürlük, görüde kendisini açığa vurması koşuluyla, bir nesnedeki öz-belirleyimdir.”* Her türlü *“dış belirleme”*, bununla ilgisizdir. Öte yandan, bir nesne *“aynı zamanda daha az özgür görünür.”* Söz konusu nesnenin *“belirlenim nedeni, biçimi, bu iki nedenden birinde bulgulan-
dığı zaman, biçimini ya fiziksel bir şiddetten ya da kavranabilir bir amaçtan almış olabilir.”* Böyle bir durumda söz konusu belirlenim nedeni, o nesnede değil, *“onun dışındadır”* ve o nesne, *“amaçlardan doğan/kaynaklanan bir eylem ne denli ahlaki ise, o denli güzeldir.”* Schiller’in açıklamasına göre, *“bir beğeni yargısı tümüyle saf ise”*, bu durumda o yargı, *“güzel nesnenin (kuramsal ve edimsel bakımdan) kendisi için nasıl bir değer taşıdığından, hangi malzemeden oluştuğundan ve hangi amaç için var olduğundan”* ayrı tutulmalıdır. Estetik olarak değerlendirilen bir nesnede önemli olan, o nesnenin *“ne olup olmadığıdır, kendisiyle belirlenmiş olup olmadığıdır.”* Söz konusu nesnenin *“mantıksal yapılan-
mışlığından çok, amaçlardan ve kurallardan bağımsızlığı”* öncelik kazanır. Amaçlılığın ve kurallılığın *“güzellik ile bağdaşmazlığı”*nın ve *“her güzel ürün kurallara bağlı olmalıdır”*ın ötesinde, sözü edilen *“amacın etkisinin ve bir kuralın zorlama olarak kendisini ortaya koyması ve nesne için heteronomiyi birliğinde getirip getirmemesi”* önemlidir. Kısa anlatımla, *“güzel ürün, kurallı da olabilir, hatta olmak zorundadır; ancak kuralsız görünmek zorundadır.”* Schiller, kuralsız görünmeyi, bir başka deyişle, görünmenin tarzını öne çıkaran bu tümcelerden sonra, şu belirlemeyi yapar: Doğada *“hele sanatta hakkında düşündüğümüz hiçbir nesne amaçsız ve kuralsız değildir.”* Doğal nesnelerin hiçbirisi *“özerk değildir.”* Bir başına ve özerk olarak bulunan bir şey, görüngülerin dışında *“düşünsel dünyada”* olabilir. Güzellik ise, *“görüngülerin (veya görünüşlerin) alanında bulu-*

nur.” Bu nedenle, *“kuramsal akıl yoluyla duyular dünyasında”* özgürlüğü aramak, boş bir umuttur. Ayrıca, Schiller’in söyleyişiy-le, *“bir kural, bir amaç asla görünemez”*; çünkü bunlar *“görüler değil, kavramlardır.”* Görünüşteki bir nesneyi *“özgür”* olarak adlandırmak için, her şeyden önce o nesneyi *“bir belirlenim nede-ninden tümüyle soyutlamak gerekir.”* Dış belirlenimlilik *“öz belir-lenimliliğin olumsuz bir tasavvuru, hatta tek olası tasavvurudur”*; çünkü *“özgürlük sadece düşünülebilir ve asla bilinemez veya bul-gulanamaz.”* Dolayısıyla, *“bir biçim”*, nedeni, *“kendisi dışında bulunduğ u zaman”* özgürdür; çünkü kavrayış o biçimin *“nedeni-ni sormak”* ve söz konusu nedeni, *“nesnenin dışında aramak ve bulmak zorundadır”*; çünkü söz konusu nesne/şey, *“ya bir kav-ram ya da bir rastlantı ile belirlenmiş olmak zorundadır”* ve hem kavram, hem de rastlantı, *“bağımlılık”* olarak nesneye karşıdır. Bu yüzden şu ilke belirlenebilir: *“Eğer bir nesnenin biçimi, düşü-nümleyen kavrayışı, o nesnenin nedenini aramaya zorlamıyorsa, o nesnenin kendisini görüde özgür olarak ortaya koyar.”* Dolayısıyla, *“kendi başına kendisini açıklayan bir biçim, güzel olarak adlandırılır.”* Bu bağlamda kendi başına kendisini açıkla-mak, *“bir kavramın yardımı olmaksızın”* açıklamak demektir. Buradan şu çıkarım yapılabilir: Güzel, *“hiçbir açıklama gerektir-meyen biçimdir”* veya *“kavramsız olarak kendisini açıklayan biçimdir.”* Schiller’in çözümlemesine göre, *“bir kavram koşuluyla olanaklı olan her biçim, görüngüde/görünüşte bağımlılık göste-rir.”* Böyle bir biçim, *“her sıkı kurallılıktır”*; çünkü *“kendisini oluşturan kavramı zorunlu hale getirir.”* Böyle bir biçim, *“sıkı amaçlılıktır (özellikle de yararlı olanın biçimi böyledir)”*; çünkü bu her zaman başka bir şeyle ilişkilendirir. Ayrıca, bu biçim, *“belir-lenimi ve nesnenin kullanımını anımsatır”*; böylece de *“görünüş-teki özerklik yok edilir.”* Bir nesne üzerinde *“ahlaki bir erek”* uygulandığı takdirde, bu nesnenin biçimi, *“edimsel akıl”* tarafın-dan belirlenir ve bu nedenle özbelirlenimli değil, dış belirlenimli-dir, diyesi, *“bağımlı”* biçimdir. *“Bir sanat yapıtının”* veya *“bir eylem tarzının ahlaki amaçsallığı”* veya amaçlılığı, sanat yapıtının ya da eylem tarzının *“güzellik”*e katkısını azaltır; çünkü güzellik,

yitip gitmemek için, *“daha fazla gizlemek”* veya *“şeyin doğasından tümüyle özgür ve zorlamasız olarak ortaya çıktığı görüntüsünü taşımak zorundadır.”* Bu nedenle, bir şairin, *“şiiri güzellikten yoksun ise, yapıtının ahlaki ereğinden dolayı özür dilemesi”* boşunadır. Özgürlük, *“özdeğe göre değil, salt biçime göre”* kuramsal aklın kavramı olmadığı için, *“güzel”* çoğunlukla edimsel akıl ile ilişkilendirilir. Öte yandan, vurgulamak gerekir ki, *“ahlaki bir amaç, biçime değil, özdeğe veya içeriğe aittir.”* Edimsel akıl, *“öz-belirleyim”* talep eder; *“akılsal olanın öz-belirleyimi, saf akıl belirlemesidir, ahlaksallıktır.”* Duyusalın öz-belirleyimi, *“katıksız doğa belirlenimidir”,* diyesi, *“güzelliktir.”* Dolayısıyla, *“akılsal olmayanın biçimi, akıl tarafından belirlendiğinde, onun katıksız doğa belirlenimi, zorlamaya maruz kalır”;* bu nedenle de *“güzellik gerçekleşmez.”* Böyle olunca da *“bir ürün değil, benzer bir nesnedir; aklın taklidi değil, bir etkidir”;* çünkü bir nesnenin veya şeyin taklit edilmesi, *“taklit edenin, taklit edilen ile ortak yönü, salt biçimin alanına girer; içerik veya malzemenin alanına girmez.”* Bundan dolayıdır ki, *“aynı zamanda bir beğeni ile bağlantılı olmayan ahlaki bir davranış, görünüşte her zaman bağımlılık olarak kendisini ortaya koyar”;* çünkü ahlaki davranış, *“istencin özerkliğinin veya bağımsızlığının bir ürünüdür.”* Akıl ve duyusallık *“farklı istence”* sahip oldukları için, akıl kendi istencini gerçekleştirdiğinde, *“duyusallığın istenci kırılır.”* Duyusallığın istenci, *“duyular alanına girer; akıl kendi özerkliğini uyguladığında (bu görünüşte asla olamaz), gözümüz görünüşteki bağımlılığın hakaretine uğrar.”* Bunun bir sonucu olarak güzellik kavramı, *“gerçek olmayan anlamında da ahlaksala uygulanır ve uygulanma boş bir şeydir.”* Güzellik görünüşle ilintili olmasına karşın, *“ahlaksal güzellik, deneyimle bağlantılıdır.”*

Güzel Hakkındaki Yargı Gerekirlik İçerir ve Herkesin Oydaşımını Talep Eder

Schiller, 19 Şubat 1793 tarihli mektubunda bir kaz daha özgürlük ile güzellik arasındaki dolaysız bağı vurgular: Eğer gönlün

özerkliği, görünüşteki özerklik ile ilişkiliyse, “*özgür bir eylem, güzel bir eylemdir.*” Bu nedenden ötürü, “*bir insanın karakter yetkinliğinin ölçütü, güzelliştir*”; çünkü söz konusu güzellik, bu insan için “*yükümlülük doğallaşınca*” ortaya çıkar. “*Estetik yargı(lama)da her türlü varlığı öz-amaç*” veya bir başına amaç olarak görmek için, hiçbir şeyde ve yerde “zorlama” veya dış belirleme olmaması ve doğanın özgürlüğüne saygı gösterilmesi gerekir. Duyusallığın “*sindirildiği operasyonlara seyirci kalındığında*”, hiçbir ahlaki eylem güzel olamaz. Dolayısıyla, “*duyusal doğamız, gerçekte öyle olmamasına karşın, ahlaki alanda özgür görünmelidir.*” Schiller, bu mektubunda ayrıca “*Kant’ın güzellik kuramı da dâhil olmak üzere, bütün güzellik kuramlarının, güzeli kendi kuramı kadar doyurucu şekilde çözümleyemediğini*” öne sürer.

Schiller, Gottfried Körner’e yazdığı 23 Şubat 1793 tarihli mektubunda o zamana değin yazdığı mektuplarda yer alan açıklamalarından bir sonuç çıkarır. Schiller’in çıkarımı uyarınca, güzel ve güzellik hakkındaki tasavvurlarda belirleyici olan, bu tasavvurların “özgür”, diyesi, “öz-belirlenimli” görünüp görünmedikleridir. Böyle bir tasavvur tarzı “gereklidir”; çünkü bu “*akıl özünden türer.*” Akıl, “*edimsel kullanımı içinde kararlı olarak belirlenimlerin özerkliğini*” talep eder.

Nesnelerin sözü edilen özelliği, “güzellik” olarak nitelendirilir. Güzellik, “*görünüştaki özgürlük ile bir ve aynıdır.*” Schiller, o zamana değin kanıtlanmamış olan bu savı kanıtlamayı görev sayar. Bu filozofa/yazara göre, söz konusu kanıtlama “iki türlü” yapılabilir: Birincisi, Nesneleri “özgür” gösteren nesnel özellikler, aynı zamanda onlara “güzellik” kazandırır. Bu özelliklerin ortadan kalkması veya yokluğu, nesnelerin güzelliğini de ortadan kaldırır. İkincisi, Schiller şunu “kanıtlamıştır”: “*Görünüştaki özgürlük, duyumsama yeterliliği üzerine benzer bir etkiyi de birliğinde getirir.*” Söz konusu benzer etki, “*güzele dair tasavvur*” ile aynıdır. Schiller’e göre, “*özgürlük, görünüş ve akıl ile uyum içinde olan duyusallık*” kavramından “haz” duygusu doğar. Bu haz duygusu, “*güzellik tasavvuruna eşlik eden hoşlanma ile aynıdır.*” Bu filozof/yazar, temel savlarını şöyle açımalar:

Görünüşteki Özgürlük, Güzellik ile Bir ve Aynıdır

Duyular dünyasındaki nesneler gerçek anlamda değil, ancak “göstermelik olarak” özgür olabilir. Bir nesne “pozitif olarak da görünemez”; çünkü bu “yalnızca aklın bir idesidir” ve “hiçbir görü” bu ideye denk olamaz. Peki, şeyler/nesneler “görünişte olduklarında, ne özgürlük sahibi oldukları, ne de (özgürlük) gösterdikleri” nedeniyle, “görünişlerdeki bu tasavvurun nesnel bir temeli/nedeni nasıl aranabilir?” Söz konusu “nesnel temel”, insan-da “özgürlük idesinin doğmasına ve nesneyle ilişkilendirmeye yol açan” tasavvur ile aynı özsel nitelikte/yapıda olmak zorundadır. Schiller’in vurgulamasıyla, “özgür olmak ve özünce belirlenmiş olmak aynı şeydir.” Her belirlenim, “ya dıştan ya da içten” olur; kısacası belirlenim, “belirlenmiş olarak görünür.” Dolayısıyla, dıştan belirlenmeyen şey, “içten belirlenmiş olarak tasavvur edilmek zorundadır.” Belirlenmiş olmak, “düşünüldüğünde”, “dıştan belirlenmemiş olmak” dolaysız olarak ve aynı zamanda “içten belirlenmiş olmak tasavvurudur veya özgürlüktür.” Bu belirlemeyi şu soru izler: Peki, “bu dıştan belirlenmemiş olmanın kendisi nasıl tasavvur edilir.” Schiller’e göre, “her şey buna dayanmaktadır”; çünkü bu “bir nesnede gerekir bir şey olarak tasavvur edilmez.” Böyle olduğu için de “içten belirlenmiş olmayı veya özgürlüğü” tasavvur edecek bir “temel” veya bir “neden” ortada yoktur. Dolayısıyla, söz konusu nedenin tasavvuru, “gerekir bir tasavvur olmak zorundadır”; çünkü “güzel hakkındaki yargı gereklilik içerir ve herkesin oydaşımını talep eder.”

Bu belirleyim, Schiller’i belirgin biçimde Kant’a yaklaştırır. Kant’ın “Yargı Gücünün Eleştirisi” ile ilgili bölümde Kant’a dayanarak belirginleştirmeye çalıştığım gibi, güzele ilişkin yargı, tikel ve öznelidir. Öte yandan, tikeli tümelleşme olanağını veya olasılığını gizil güç olarak içinde taşır.

Yukarıdaki belirleyim nedeniyle, Schiller’in söyleyişiyle, bir nesnenin tasavvurunda o nesnenin “özgürlüğünü dikkate almayı isteyip istememiz, rastlantıya bırakılmış olamaz.” Tersine onun tasavvuru, “dışarıdan belirlenmemiş olmanın tasavvurunu da mutlaka

ve gerekir biçimde birliğinde getirmek zorundadır.” Fakat bunun için, nesnenin “nesnel yapılanmışlığı sayesinde davet edici olmasını gerektirir”; hatta taşıdığı “dıştan belirlenmemiş olma özelliğinin” ayırımına varılmasına zorlaması gerekir; çünkü “salt olumsuzluk, kendi pozitif karşıtına dönüşme gereksinmesi gerekli görüldüğünde” ayırt edilebilir.

Schiller’in saptaması uyarınca, “içten belirlenmiş olma tasavvurunun duyulan bir gereksinme”, ancak “belirlenmiş olma tasavvuru yoluyla” oluşabilir. Gerçi tasavvur edilebilen her şey, “belirlenmiş bir şeydir”; ama “her şey böyle bir şey olarak tasavvur edilmez.” Tasavvur edilmeyen bir şey, “neredeyse yoktur.”

“Güzellik, sanatsallıktaki doğadır.”

Hiçbir özellik taşımayan bomboş nesne sanatsallaştırılamaz. Dolayısıyla, nesne, kendisini “hiçbir şey söylemeyen ve boş şeylerin sonsuz/bitimsiz dizisinden dışarı taşıyacak ve bilme güdüsünü uyuracak” bir şeyler taşımalıdır; çünkü “hiçbir söylemeyen şey, neredeyse hiçbir şeyle aynıdır.” Nesne, “belirli bir şeye götürebilmesi için, kendisini belirli bir şey olarak ortaya koymalıdır.” Öte yandan, kavrayış, “sonuca yol açan nedeni arayan” yeterlilik olduğundan, işin içine sokulmak zorundadır. Kavrayış, “nesnenin biçimini düşünümlemeye” özendirilmelidir; ancak yalnızca “biçim” üzerine düşünümlemeye özendirilmelidir; çünkü “kavrayışın işi sadece biçim ile ilgilidir.”

Dolayısıyla, nesne, Schiller’in anlatımıyla, “bir kurala izin veren böyle biçim taşımak ve göstermek zorundadır”; çünkü kavrayış işini sadece kurala göre yapar. Burada kavrayışın “bu kuralı tanıması gerekmez”; çünkü “kural” hakkındaki bilgi, “özgürlüğün her türlü görünüşünü bozar.” Ayrıca, “bir kuralı sezdirenen” veya “bir kurala göre işleminden geçirilen” bir biçim, “sanata ve tekniğe uygun” olarak adlandırılır. Sadece bir nesnenin teknik biçimi, “kavrayışı, sonuca yol açan nedeni, belirlenmişe yol açan belirleyeni aramaya” yönelir. Böyle bir biçim, “belirlenimin nedenini sorma gereksinmesi uyandırdığında, dışarıdan belirlenmiş olma-

nın olumsuzlaması, kaçınılmaz olarak içten belirlenmiş olma tasavvuruna veya özgürlüğe” yol açar. Bu yüzden, özgürlük, “teknîğin yardımıyla duysal olarak anlatılabilir”; aynı şekilde “istencin özgürlüğü, nedensellik yardımıyla ve özdeksel istenç belirlenimlerine karşı düşünülebilir.” Bir başka deyişle, “özgürlüğün olumsuz kavramı, kendi karşıtının olumlu kavramıyla” düşünülebilir. Nasıl ki, “tasavvuru istencin özgürlüğüne yönlendirmek için, doğal nedensellik gerekliyse, bizi görünüşlerin imparatorluğunda özgürlüğe yönlendirmek için de tekniğin tasavvuru gereklidir.”

Buradan “güzelin ikinci temel koşulu” doğar. Bu ikinci koşul olmasa, birincisi “boş bir kavram” olurdu. Görünüştaki özgürlük, gerçi “güzelliğin nedenidir”; ancak teknik, “özgürlük tasavvurunun gerekli koşuludur.” Bu şöyle de anlatılabilir: “Güzelin nedeni her yerde görünüşteki özgürlüktür.” Güzellik tasavvurunun nedeniyse, “özgürlükteki tekniktir.” Güzelliğin bu iki temel koşulu birleştirildiğinde, Schiller’in vurgulamasıyla, bu belirlemeyi felsefi olarak açımlayabilmek için, doğa kavramını açıklamak gerekir. Doğa, aynı zamanda “güzelin kendisini sınırladığı duysalın alanını” anlatır ve özgürlük kavramının yanı sıra, onun “duyular dünyasındaki alanını” duyumsatır.

Teknik ile karşılaştırıldığında, doğa, “kendi başına veya kendisi sayesinde olandır”; sanat ise, “bir kural sayesinde olandır.” Sanatsallıktaki doğa, “kendi kuralı ile olandır”; buna “kuralda özgürlük, özgürlükteki kural” da denilebilir. Bir şeyin veya nesnenin doğası denildiğinde, o şeyin “kendi doğası tarafından belirlendiği” anlatılır. Bu belirlemede doğa, “nesneden farklı olan her şeyin, o nesnede rastlantısal olarak gözlenen ve aynı zamanda o nesnenin özünü ortadan kaldırmaksızın yok sayılabilecek her şeyin karşısına koyulur.” Bunlar adeta o şeyi “bütün başka şeylerden ayıran” kişiliğidir. Bu nedenle, “bir nesnenin diğer nesnelerle ortak yönünü oluşturan özellikleri, var olmaya son vermeksizin, bu özellikleri bırakıp bırakamayacağı aslında doğasına sayılmaz.”

Doğa ile anlatılan, bir nesneyi “belirli bir nesne” yapan özelliklerdir. Örneğin, “bütün cisimler ağırdır”; ancak bir cisimsel şeyin doğasına ait olan veya sayılan şey, “o şeyin özgün yapılanmışlığın-

dan doğan ağırlığın etkileridir.” Bir başka örnek daha verilebilir: Bir “vazo, ağırlık gücüne tabidir; ancak ağırlık gücünün etkileri, bir vazonun doğasını reddetmiyorsa, vazonun biçimi tarafından biçimlendirilir.” Bir başka deyişle, o vazoyu, “özellikle belirlenmiş ve özgün biçim ile gerekli duruma getirilmiş olmak zorundadır.” Fakat ağırlık gücünün, “biçimi bozulmamış olarak kabul edilebilen bir vazoya etkisi rastlantısalıdır.” Buradan da görülebileceği gibi, “biçim, ağırlık gücüne değil, ağırlık gücü biçime” egemen olur. Schiller’in anlatımıyla, devinimlerde de durum aynıdır. Bir biçim, “eğer şeyin özgün yapılanmışlığından veya biçiminden kaynaklamıyorsa”, o şeyin doğasına aittir. Özgün biçiminden bağımsız olarak bir şeye “genel ağırlık yasası tarafından dayatılan bir devinim”, o şeyin doğası dışındadır ve “bağımlılık” gösterir.

Güzellik, “biçimin ve canlı güçlerin kitleye tümüyle egemenleştiği yerde” duyumsanır. Hayvanlar arasında özellikle kuşlar, bu belirleme için “iyi bir kanıttır.” Uçan bir kuş, “biçimin, malzeme-ye, diyesi, güç sayesinde alt edilen ağırlığa üstün geldiğini gösteren en uygun anlatımdır.” Schiller’in söyleyişiyle, “ağırlığı alt etme yeteneği, sıklıkla özgürlüğün simgesi olarak kullanılır.” Bu simgeye “kanat takıldığında”, fantezinin özgürlüğü anlatılır. Metaforik bir anlatımla: “Özgürlüğü malzemenin zincirlerinden kurtarmak istediğimizde, bir kimsenin iç dünyasını, kelebek kanatlarıyla yeryüzünde uçururuz.” Görüldüğü kadarıyla, “ağırlık gücü” her canlı şey için bir “bukağıdır” ve ağırlık gücünü alt etme veya yenme, “özgürlüğün duyusal imgesini” ortaya çıkarır.

Doğa, Sanat Gibi Görüldüğünde Güzeldir; Sanat, Doğa Gibi Görüldüğünde Güzeldir

Schiller’in açılımı uyarınca, “teknik bir şeydeki doğa”, şeyin teknik biçimidir. Bu teknik biçime uymayan her şey, dışsal bir şeydir ve “eğer etkili olmuşsa, bağımlılık ve şiddet” olarak gözlemlenir. Ayrıca, teknik, “şeyin doğası tarafından belirlenmiş olarak görünmek zorundadır.” Burada şeyin doğası, “teknikniğinden ayırt edilir.” Şeyin teknik biçimi, “dışsal belirlemelere karşı doğa

olarak davranır.” Böyle olmasına karşın, teknik biçim, “*şeyin içsel doğasına karşı yine dışsal ve yabancı davranır.*” Dolayısıyla, teknik, “*şeyin özünden türemediği, o şeyin bütün varlığıyla bir ve aynı olmadığı, içten değil, dıştan geldiği, şeyin özsel ögesi olmadığı, rastlantısal olduğu her yerde yabancı bir ögedir.*” Burada anlatılan şey, bir başka örnekle daha kolay açıklanabilir: Bir zanaatkâr, “*güzellik savında bulunmaksızın*”, bir çalgı aleti yapar. Her şey sadece “biçim” ise, her yerde “*malzeme veya sanatçının noksanları değil, sadece kavram onun biçimini belirliyor*” ise, söz konusu çalgı tümüyle tekniktir. Çalgının teknik biçimi, “*ondan farklı bir şey, onun varlığından bağımsız ve rastlantısal bir şey, dışsal bir güç*” olarak görülür. Böylece, “*bu teknik biçimin dışsal bir şey olduğu*”, bu biçimin çalgı aletine “*sanatçının kavrayışınca zorla uygulandığı*” ortaya çıkar. Bu çalgı aletinin teknik biçiminin “*varsaydığımız gibi, teknik biçiminin, “katıksız bir özerklik içerip içermemesi veya dışa-vurması”*, biçimin kendisini bulduğu “*şeye karşı bağımsızlıktır.*” Söz konusu biçim, “*malzeme veya sanatçı tarafından bir zorlamaya maruz kalmamışsa*”, biçim, söz konusu zorlamayı “*şeyin öz doğasına karşı*” uygular.

Peki, Schiller’in sorusu böyle, bu anlamda doğa nedir? Buradaki anlamıyla doğa, “*bir şeydeki/nesnedeki varlığın içsel ilkesi, biçimin içsel gerekliliğidir.*” Bu kapsamda biçim, “*asıl anlamıyla aynı zamanda öz-belirlenimli ve öz-belirlenmiş olmak zorundadır.*” Bir başka deyişle, “*salt özerklik değil, bağımlılık da*” olmalıdır. Schiller, bu bağlamda bir başka soruyu daha ortaya atar: Biçim, “*güzellik yaratabilmek için, şeyin varlığıyla birlikte bir ve aynı şeyi oluşturduğunda, bu bağımlılığı taşıması söz konusu olamayan sanatın güzellikleri nerede kalır.*” Bu filozof/yazar, “*en yüksek güzellik*” savı öne sürebilmek için, sanatın biçimlerinin de “*biçimlendirilen şeyle birlikte bir ve aynı şeyi oluşturmak zorundadır.*” Fakat yazarın vurgusu uyarınca, sanatın biçimleri bunu gerçeklikte beceremez/başaramaz; çünkü “*bir mermer üzerindeki insani biçimler rastlantısal ve en azından öyle görünmek zorundadır.*”

Sanatsallıktaki doğa veya teknikteki özerklik konusuna gelince: Sanatsallıktaki doğa, Schiller’in anlatımıyla, “*içsel özün biçim ile*

saf uyuşumudur; şey tarafından aynı zamanda izlenen ve verili olan bir kuraldır.” Bundan ötürü, duyular dünyasında “*sadece güzel, kendi içinde yetkin veya eksiksiz olanın bir simgesidir*”; çünkü güzel, “*amaçsal olan gibi kendi dışında bir şeyle ilişkilendirilmeyi gereksinmez*”; salt kendi “*buyruklarına uyar ve öz yasalarını gerçekleştirir.*”

Bu açıklamalardan da görüleceği gibi, Kant’tan belirgin şekilde esinlenen Schiller’in estetik anlayışı, büyük ölçüde doğa, öz-belirleyim, özerklik/özgürlük, bağımlılık ve sanatsallık gibi kavramlara dayanmaktadır. Elbette bütün bu kavramlar bir biçimde akıl ve kavrayış ile de ilişkilidir; çünkü kavrayış, güzel kavramında olduğu gibi, “şeylerin nesnel özelliği”nden yararlanmak için gereklidir.

Öte yandan, bu öznel kullanım, “*nedenin/temelin nesnelliğini*” ortadan kaldırmaz; çünkü “*eksiksiz olanla, iyile, yararlıyla*” ilgili olarak da aynı şey geçerlidir. Özgürlük kavramının kendisi veya “*olumlu olan şey, akıl tarafından istencin biçimi olarak görülmek suretiyle, nesnemim içine sokulur.*” Buna karşın, akıl, “*bu kavramın olumsuzunu, nesneye vermez*”; olumsuzu nesneyi nesnede bulur. Özgürlük “*yalnızca akılda bulunmasına karşın, nesneye vaat edilen özgürlüğün bulunduğu temel*”, nesnenin kendisindedir.

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, Kant’ın “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde (177. paragraf) yaptığı bir belirleme “*inanılmaz verimliliktedir*” ve Schiller kuramıyla bunu kanıtlamıştır. Schiller’in aktarımına göre, Kant, “*doğa, sanat gibi görüldüğünde güzeldir; sanat, doğa gibi görüldüğünde güzeldir*” demiştir. Kant’ın bu önemli belirlemesi, Schiller için de yol gösterici olmuştur.

Bu tümceye göre, filozofun/yazarın deyişiyle, “*teknik, doğa güzelinein özsel bir süsüdür; özgürlük sanat güzelinein özsel koşuludur.*” Bununla birlikte, sanat güzeli, “*bir başına tekniğin idesini; doğa güzeli, özgürlük idesini de kapsadığı için*”, Kant, Schiller’in anlatımıyla, “*güzellik, teknikteki doğadır; sanatsallıktaki özgürlüktür*” demiştir. Her şeyden önce şu bilinmelidir: Doğa nesnesi, “*güzel nesnedir*”; bir başka deyişle, doğal şey, kendisiyle vardır. İkinci bilinmesi gereken şey, güzel, eğer bir kural sayesinde varlık

kazanmışsa, “*sanat gibi görünmek zorundadır*” ilkesidir. “Güzelin bir kural ile varlık kazanması”, nesnenin veya şeyin işleminden geçirilerek, sanat güzeli durumuna getirilmesi demektir. Her iki belirlemede öne çıkan yön, güzelin kendi başına mı, yoksa bir kural ile mi ortaya çıktığıdır. Güzelin belirleyici özü, “*kendi koyduğu bir kural ile ortaya çıkmış olmasıdır*.” Bu, “*teknikte özerkliktir, sanatsallıkta özgürlüktür*.” Özgürlük ve sanatsallık, güzelliğin verdiği hoşlanma/haz bakımından bir ve aynı sayılamaz; teknik de özgürlük ile aynı değerde ve düzeyde değildir.

Güzellik, Kendi Kendisini Sınırlayan Güçtür

Ayrıca, Schiller’in açılımına göre, teknik ve özgürlük, “*güzel ile aynı ilişki içinde de değildir*.” Güzel(liğ)in biricik temeli/nedeni, özgürlüktür. Teknik ise, sadece “*özgürlük tasavvurunun temelidir*.” Bir başka anlatımla: “*Özgürlük, güzelliğin dolaysız temelidir; teknik, güzelliğin sadece dolaylı koşuludur*.” Bu nedenle, teknik, “*özgürlük tasavvurunun uyanmasına hizmet ettiği sürece güzelliğe katkıda bulunabilir*.” Bu son tümce şöyle açılabilir: İnsan doğa güzelinin “*kendi özünden var olduğunu*” veya doğduğunu görür. Onun bir kural sayesinde oluştuğunu söyleyen “duyu” değil, kavrayıştır. Öte yandan, doğa ile kural arasındaki ilişki, “*özgürlük ile zorlama arasındaki ilişkiye*” benzer.

Kural sadece düşünülebilir; ama doğa görülebilir. Zorlama ile özgürlük ilişkisi de böyledir. Kavrayış, bir kural bekler veya ister; duyu ise “*şeylerin bir kural ile değil, kendi özlere sayesinde oluştuğunu*” öğretir. Bu nedenle, önemli olan, teknik değil özgürlüktür. Peki, bir estetik değer, “*teknığe nasıl aktarılır veya uyarlanır?*” ve bunların birbirinin “karşıtı” olduğu haz ile nasıl algılanır. Teknik, tasavvuru, bir başka deyişle, “*sadece ürünün teknikten bağımsızlığını*” bilince çıkarır ve “onun özgürlüğünü” görülürleştirir. Bu da güzel ve eksiksiz veya yetkin olan arasındaki ayrıma işaret eder. Her türlü yetkin veya mükemmel, “*teknik kavramına içkindir*”; çünkü yetkin veya eksiksiz olan, “*türlü-çeşitli olan ile uyuşumunda*” varlık kazanır.

Görüleceği gibi, teknik yalnızca dolaylı olarak “özgürlüğü görölürleştiren” güzelliğe katkıda bulunduğu ve eksiksiz tekniğe içkin olduğu için, “güzeli yetkinden ayıran teknikteki özgürlüktür.” Yetkin olan, “biçimi sadece kendi kavramıyla belirlenmiş olduğu zaman, özerklik kazanır.” Buna karşın, bağımlılık “güzele sahip olabilir”; çünkü sadece güzelde “içsel öz ile belirlenmiştir.” Ayrıca, “özgürlük ile açıklanan” yetkin, “güzele dönüştürülür.” Öte yandan, “şeyin doğası yetkinin tekniği ile uyumlu olarak görüldüğü zaman”, yetkin özgürlük ile betimlenir. Bütün bu açıklamalar şöyle özetlenebilir: “Eğer her türlü-çeşitli, uyumlulaşarak yetkinde kendi kavramının birliğine” ulaşırsa, yetkin sadece bir nesnedir. Bu yetkin nesne, “yetkinliği, doğa olarak görüldüğü zaman” güzeldir. Güzellik, “yetkinlik birleşik veya bütünlüklü” olduğu ve doğa hiçbir zarar görmediği zaman artar.

Bu bağlamda “amaçlılık/amaçsallık, düzen, oran ve yetkinlik içerisinde güzelin veya güzelliğin uzunca bir süre” bulundu sanıldığı; ancak güzellik ile “hiçbir ilgisi olmayan” kavramlardır. Bununla birlikte, “orantının kaba bir şekilde ihlali, iğrençtir”; ancak iğrenç olması, orantının gözleminin güzellik olmasından değildir. İğrenç olmasının nedeni, doğanın ihlal edilmesidir, bir başka deyişle, “bağımlılık” duyumsatmasından dolayıdır. Dolayısıyla, güzeli veya güzelliği, “orantıda ya da yetkinlikte” aramak yanılıdır. Orantı ve yetkinlik, “güzelin özdeğinin özelliklerini” oluşturur; bu da her nesnede değişebilir. Örneğin, bunlar “hakikate ait olabilirler”; hakikat de güzelin özdeğidir. Güzelin biçimi, “sadece hakikatin, amaçlılığın ve yetkinliğin özgürce sunumudur.”

Bu bağlamda örneğin, “eğer bir binanın bütünü, bütünün parçalarına ve kavramın uygun ve biçimi katıksız olarak idesi tarafından belirlenmiş ise”, o bina yetkindir veya eksiksizdir. Eğer “biçimi görmek için” bu ideden yararlanılmıyorsa ve bu “gönüllü ve amaçsız olarak kendi özünden doğmuşsa, bütün, parçalar kendi özleriyle kendilerini sınırlandırıyor gibi görünüyorsa”, söz konusu bina “güzel” olarak nitelendirilebilir. Öte yandan, bir bina salt bu koşulu karşılıyor diye “tümüyle özgür bir sanat yapıtı” sayılamaz

ve “merdivenler, kapılar, pencereler ve ocakları gereksinen ve bir kavramın yardımı olmaksızın yeterli olan, dolayısıyla da bağımlılığı gizleyen” bir bina “güzellik ülküsüne asla ulaşamaz.” Bu nedenle, “özgünü sadece doğada bulunan” sanat güzeli tümüyle katıksız olabilir.

Schiller’in açıklaması uyarınca, güzel, “*kavramına ters düşmeksizin, doğanın özgür bir oyunuyla aynı görüldüğü takdirde*” bir kaptır veya örtüdür. Kap, kullanım içindir; yarar amacını yerine getirir; onun güzel olması, varlık nedeninin, “*zorlamasız ve gönüllü olarak*” belirleniminin unutulmasından kaynaklanmasına bağlıdır.

Peki, bir kişi için “*ne zaman güzel giyinmiş*” denilir? Schiller’in söyleyişiyle, eğer “*ne giysi beden sayesinde, ne de beden giysi sayesinde özgürlüğünden bir şey yitirmiyorsa*”, giysi, “*beden ile tümüyle uyum içindeyse ve en eksiksiz biçimde amacını gerçekleştiriyorsa*”, güzel olarak nitelendirilir. Schiller’e göre, “*güzellik veya daha çok beğeni, her şeyi öz amaç olarak görür ve birinin diğerine araç olarak hizmet etmesine veya boyunduruk altına girmesine*” göz yummaz. Estetik dünyada her doğal varlık, “*en soylularla bile eşit haklara sahip olan özgür bir bireydir ve tümün hatırı için dahi zorlanamaz.*” Bu dünyada insanın üzerinde taşıdığı giysi bile “*özgürlüğüne saygı gösterilmesini*” talep eder ve yarar amacıyla kullanıldığının ayırımına varılmasını istemez. Buna karşın, özgürlüğünü, kendisini kullananın özgürlüğüne en küçük biçimde zarar vermezsiniz kullanır. Giyinen ve giyilen, bu kurala uyunca, Schiller’in söyleyişiyle, bütün dünya, “*giysi güzeldir*” der. Giysi sıkınca veya dar gelince, hem giysi, hem de onu giyinen “*özgürlüğünü yitirir.*” Bundan ötürü, “*dar veya bol giyim türleri daha az güzeldir*”; çünkü hem darlık, hem de bolluk “*devinim özgürlüğünü*” kısıtlar. Dar giyside “*bedenin figürü*” giysiyi; bolda da “*giysinin figürü*” bedeni bastırır ve giysiyi giyineni “*sadece bir taşıyıcıya indirger.*”

Schiller’in anlatımı uyarınca, “*büyük bir kompozisyonda bütünün etkinleşmesi için, tekil parçaların kendilerini kısıtlamaları gerekir.*” Bu tekil parçaların kısıtlanması, aynı zamanda “*onların özgürlüğünün etkinliğiye*”, bir başka deyişle, tekil parçalar söz

konusu kısıtlamayı “*kendileri koyuyorsa*”, bu durumda “kompozisyon” veya bütünleşim “güzel”dir; çünkü güzellik, “*kendi kendisini gemlemiş olan güçtür; güçten doğan sınırlandırımıdır.*”

Doğadaki Her Şey, Kendi Tekniğindeki Özgürlük ile Güzellik (Nitemini) Kazanır

Schiller yukarıdaki belirlemesini manzara örneğiyle açıklar: Bir doğa manzarası, eğer bu manzarayı oluşturan “*bütün tekil parçalar, her biri özünü sınırlandırmak suretiyle*” uyumlulaşmışsa ve “*bütün, o tekil parçaların özgürlüğünün sonucuysa*”, güzel olarak nitelendirilir. Bir doğa manzarasında “*her şey bütün ile ilişkilenmelidir*”; bununla birlikte her parça “*kendi kuralını koymalıdır ve öz istencini izliyor gibi görünmelidir.*” Bu bağlamda “*uyumlulaşarak bir bütüne dönüşme*”, tekil parçalardan özveri bekler; çünkü “*özgürlük çatışması kaçınılmazdır.*” Dolayısıyla, “*aydınlatılmak istenen şeye dağın gölgesi düşer*”; binalar “*doğal özgürlüğü sınırlandırır; manzarayı kapatır; dallar can sıkıcı bir komşuya dönüşür; insanlar, hayvanlar, bulutlar devinir*”; çünkü “*canlı olanın özgürlüğü, yalnızca devinimde kendini dışa vurur.*” Irmak kendi “*yatağında akmak ister*”; kısacası, “*her tekil şey kendi istencini taşımak ister.*”

Peki, her tekil parça, kendi koyduğu kuralı izlerse, “bütünün uyumu” nerede kalır? Schiller’in anlatımına göre, bütünün uyumu, her tekil parçanın “*içsel özgürlükten yola çıkarak, kendisine başkasının özgürlüğünü dışa-vurmak için gereksindiği sınırlamayı getirmesinden türer.*” Önde duran bir ağaç, örneğin, “*arkadaki güzel bir bölümü kapatabilir.*” Ağacın böyle durmamasını sağlamak, onun özgürlüğünü kısıtlamaktır. Peki, “*kavrayışlı sanatçı ne yapar?*” Ağacın arka alanı örten dallarını budar ve böylece görünüşü açar; ağaç da “*kendi istencini izleyerek*”, sanatçının istencini yerine getirmiş olur.

Schiller’in yazınsal anlatımı uyarınca, “*eğer her tekil dize kendi uzunluğunu ve kısalığını, kendi devinimini ve kendi dinginliğini kendisi belirlerse; her uyak, içsel gereklilikten çıkarak kendisini sunarsa ve yine de istenildiği gibi olursa*”, yazınsal anlamda dize-

leştirme güzeldir denilir. Kısacası, *“hiçbir sözcük diğer sözcükten, hiçbir dize diğer dizeden etkilenmezse ve kendisinden dolayı orada duruyor görünürse ve her şey uyumlulaştırılmış olarak görünürse”*, *“bir dizeleştirme güzeldir”* diye nitelendirilebilir.

Schiller’in irdelediği bir başka soru, *“saf neden güzeldir?”* sorusudur. Bu yazara/filozofa göre, *“doğa safta yapaylığa ve bozuma karşı direndiği için”*, saf güzeldir. Eğer Virgil, *“Dido’nun kalbine bir bakış attırmak ve aşkının ne kadar ilerlemiş olduğunu göstermek isteseydi”*, bunu anlatıcı olarak pekâlâ kendi adına söyleyebilirdi. Fakat bu durumda *“betimleme güzel olamazdı.”* Yazar, bunu okuyucuya karşı pek *“dürüst olmayan”* Dido yoluyla *“buldurttuğu”* için, öyküleme *“hakiki anlamda güzeldir”*; çünkü burada *“gizemi açığa vuran doğanın kendisidir.”*

Schiller’in bu açıklamaları uyarınca, yazınsal metinlerdeki doğallık, söz konusu metinlerdeki kurgusal dünyaya özgü doğallıktır. Yazınsal yapıtlardaki kurgusal dünya, kendisini oluşturan tekil parçaların, örneğin, kahramanların, mekânların ve diğer öğelerin kendi özgürlüklerini yitirmeksizin, birleşerek bir bütüne dönüşmeleri, diyesi, yapıtın dünyasını ortaya çıkarmaları sayesinde güzeldir.

Schiller’e göre, *“bilinenden bilinmeyene doğru ilerleyen bir öğretme tarzı iyidir”*; ancak bu öğretme tarzı, *“Sokrat’ça olursa güzeldir”*; bir başka deyişle, öğretme yöntemi, *“aynı hakikatleri izleyicinin kafasından kalbinden sorarak açığa çıkarırsa”* güzeldir. Birincisinde kavrayıştan *“kanaatleri zorla çıkarılır”*; ikincisinde onu özendirerek elde edilir. Schiller’in bir diğer örneği, *“yılan çizgisi”* ile ilgilidir. Bu yazara/filozofa göre, bir yılan çizgisi, bir Baumgarten (Alman estetik bilimci; OBK) yandaşı açısından *“duyusal olarak eksiksiz olduğu için en güzeldir.”* Yılan çizgisi, *“yönünü sürekli değiştirir (çeşitlilik) ve hep aynı yöne geri döner (birlik).”*

Peki, *“ansızın kendiliğinden değişen yön ile zorla değiştirilen yön”* arasındaki fark nedir? Schiller’in belirlemesi uyarınca, *“doğa sıçramayı sevmeyen/hoslanmaz”*; çünkü doğada sıçrama, *“zorlama”* sonucu olur. Buna karşın, *“üzerinde hiçbir belirli noktanın verilemeyeceği ve doğanın yönünü değiştirdiği devinim, gönüllü olarak*

görünür.” Yukarıda betimlenenden “*sadece özgürlüğüyle ayrılan*” yılan çizgisinde de durum böyledir. Kısacası, her şey, “*kendi tekniğindeki özgürlük ile*” güzel nitimini kazanır.

Schiller’e göre, güzellik “*hiçbir özdeğe tutunmadığı ve yalnızca işlemde var olduğu için*” ve duyumsanan her şey, “*teknik veya teknik dışı, özgür veya özgürsüz gibi görünebilir.*” Buradan şöyle bir şey çıkarımlanabilir: “*Güzelin alanı çok geniştir*”; çünkü akıl, “*duyusallığın ve kavrayışın tasavvur ettiği her şeyde, özgürlüğü sorabilir ve sormak zorundadır.*” Bu nedenle, “*beğenin alanı, özgürlüğün alanıdır; güzel duyular dünyası en mutlu simgedir*” ve her güzel doğal varlık, “*özgür ol! Özgür ol!*” diye haykırır. Bundan ötürü “*despotik insan elinin her zorlayıcı izi, özgür bir doğada rahatsız eder.*” Bu yüzden, “*törelerde ve davranışlarda her türlü yapaylık, ilişkilerde her türlü köşeli şey, doğal özgürlüğün temel yapılarda, alışkanlıklarda ve yasalarda hakarete uğraması*” rahatsız edicidir.

Schiller, bu tümceleriyle Kant’ın yeterince felsefi olarak gerekçelendirmediği güzellik ve özgürlük ile beğeni arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisini dizgeselleştirmiştir. Güzelin duyumsanması ve yaratılması sürecinde tin ile duyunun bütünleşimi, öznel beğenin alanının sınırsızlığı ve dış belirlemeden uzak olmak zorunda oluşu, estetik ve edebiyat kuramı açısından önem taşımaktadır. Bu sözler, beğeniye karışamayacağının dışında, edebiyat eleştirisi için de yol göstericidir.

Schiller’in çözümlemesine göre, iyi bir tavır ve “*iyi bir ses tonu (insanlar arası ilişkinin güzelliği), güzellik kavramından geliştirilebilir.*” İyi bir ses tonunun yanı sıra, davranışın birinci kuralı, “*başkasının özgürlüğünü korumaktır.*” İkinci kuralıysa, “*kişinin kendisini özgür göstermesidir.*” Özgür göstermenin yapay olmaması için, kişinin gerçek anlamda özgür olması ve öyle davranması gerekir. Sertlik denilen şey, “*özgürlüğün veya özgür olanın karıştırdan başka bir şey değildir.*” Yumuşak “*erdemlerin*” ve “*kadınsılığın*” erillikten daha fazla hoşla gitmesinin bir nedeni de bu olabilir; çünkü “*en eksiksiz dış karakter*”, en öz belirlenimli ve özgüvenli karakterdir; çünkü yalnızca özü ve eğilimine göre davranır.

Seçimin ve Malzemenin Güzeli ile Anlatımın ve Biçimin Güzeli, Sanatın Güzeli Oluşturur

Friedrich Schiller, Gottfried Körner'e Jena'dan yazdığı 28 Şubat 1793 tarihli mektubunda Kant'ın basılmakta olan en yeni kitabının yarısından fazlasını okuduğunu belirtir. Schiller'in aktarımıyla, bu yeni kitap, "Felsefi Din Öğretisi" adını taşımaktadır ve Hristiyanlığın felsefi açıdan en sert eleştirisidir. Kant, Schiller'in tanımlamasıyla, yazıları felsefileştirmek suretiyle, "*felsefi düşünmeyi popülerleştirmeyi*" bilen bir filozoftur.

Kant'ın bu tutumu, "*var olandan bir gerçeklik türetme*" olasılığı olduğu sürece, onu "yüceltmeyi" başarmasına dayanır. Schiller'in kendisi de "*bu ilkeyi önemsemektedir.*" Bununla birlikte, Kant bu tutumuyla sadece "*ahmaklığın eskimiş binasını yamamaktadır.*" Fakat buna rağmen "*sadece öznel geçerlilik taşıyan kilise inancının otoritesini/yetkesini*" sarstığı için, tepki çekecektir.

Schiller, aynı mektuba "Sanat Güzeli" adını taşıyan irdelemesini de eklemiştir. Sanat güzeli, bu yazara/filozofa göre, iki türlü açıklanabilir:

"*Seçimin veya malzemenin güzeli*" (doğa güzelinin taklidi);

"*Anlatımın ve biçimin güzeli*" (doğanın taklidi). Anlatımın ve biçimin taklidi olmadan, "*sanatçı olamaz.*" Bu iki ilkenin bütünleşmesi, "büyük sanatçıyı" yaratır.

Schiller'in açıklaması uyarınca, "*biçimin ve anlatımın/betimlemenin güzeli, yalnızca sanata özgüdür.*" Kant çok doğru olarak "*doğa güzeli, güzel bir nesnedir/şeydir; sanatın güzeli ise, bir nesneyle/şeye ilişkin tasavvurun güzeli*" demıştır. Schiller'in deyişiyle, Kant'ın bu çok tutarlı belirlemesine şu eklenebilir: "*Ülküsel güzel, güzel bir nesneye ilişkin güzel bir tasavvurdur.*" Seçimin güzelinde "*sanatçının neyi anlattığı*" belirleyici önem taşır. Biçimin güzelinde ise, "*sanatçının nasıl anlattığı*" önem kazanır. Birincisi, "*güzelliğin özgür anlatımı*"; ikincisiyse "*hakikatin özgürce anlatımı*" olarak tanımlanabilir.

Schiller'in çözümlemesine göre, güzelliğin özgür anlatımında "*doğa güzelinin durumlarını/olanaklarını kısıtlayan koşullar*"; hakikatin özgür(ce) anlatımında ise, özsel olarak "*sanata özgü olan*" öne

çıkar. Bu nedenle, öncelikle *“büyük sanatçıdan söz etmeden önce, neyin sanatçırı oluşturduğu gösterilmek zorundadır.”* Güzel, *“eğer kendi sanatsallığı içinde özgürce görünür ise, bir doğa ürünüdür”*; güzel, *“eğer bir doğa ürününü özgürce anlatırsa, bir sanat ürünüdür.”* Dolayısıyla, burada söz konusu olan kavram, *“anlatım veya betimleme özgürlüğüdür.”*

Schiller’in belirlemesiyle, *“bir nesneyi betimlemek, o nesneyi tanı-nır kılan belirtileri kavramlara dönüştürmek ve bilginin birliğiyle ilişkilendirmek”* demektir. O nesneyi anlatmak, *“bağıntılı belirtileri dolaysız olarak görüde ortaya koymak”* demektir. Görülerin yeterliliği, *“imgelem gücüdür.”* Bundan ötürü, *“bir nesnenin tasavvuru dolaysız olarak imgelem gücünün önüne koyulduğunda”*, o nesne anlatılmış olur.

Daha önce de vurgulandığı gibi, *“özünü kendisi belirleyen ve böyle olan veya böyle görünen”* bir nesne özgürdür. Bu yüzden, bir nesnenin özgür anlatımı demek, *“o nesnenin öz-belirlenmişliğiyle imgelem gücünün önüne koyulması”* demektir. Peki, *“kendisini somut bir kişi veya temsilci aracılığıyla tasavvur etmediği için, ortada bile olmayan ve yalnızca taklit edilen”* bir nesne, öz-belirleyimiyle kendisini imgelem gücünün önüne nasıl çıkarır? Öncelikle vurgulanmalıdır ki, sanat güzeli, *“doğanın kendisi değil, sadece bir dola-yım üzerinden doğanın taklididir.”*

Schiller’in çözümlemesi uyarınca, bu dola-yım, *“özdeksel olarak taklit edilenden tümüyle farklıdır.”* Taklit ise, *“özdeksel bakımdan farklı olanın biçimsel benzerliğidir.”* Mimari, güzel mekanik, bahçe sanatı ve dans sanatı gibi *“doğa ürününü taklit etmeyen veya bunun için hiçbir dola-yımı gereksinmeyen”* sanatlar da aynı ilkeye bağlıdır. Schiller’in vurgulaması uyarınca, nesnenin doğası, *“sanatta kendi kişiliği veya tikelliği içinde değil, bir dola-yım üzerinden tasavvur edilir.”* Söz konusu dola-yım;

“Kendi öz bireyliğine ve doğasına sahiptir”;

“Aynı zamanda özgün bir doğa olarak görülmesi gereken sanatçı-ya bağlıdır.”

Dolayısıyla, nesne, *“üçüncü bir el tarafından imgelem gücünün önüne koyulur.”* Nesnenin *“taklit edildiği malzeme ve bu malzeme-yi işleyen sanatçı kendi öz doğasına sahiptirler ve kendi doğaları için-*

de etkinleşirler.” Böyle olmasına karşın, “*nesnenin doğasının saf ve öz-belirleyimli olarak tasavvur edilmesi*” nasıl olanaklı olabilir?

Schiller’e göre, betimlenen nesne “*canlılığını bırakır*”; o nesne artık kendisi değildir; onun özü/konusu “*kendisine hiç benzemeyen yabancı bir malzeme tarafından yürütülür*”; söz konusu özün “*kendi tikelliğinden ne kadarını kurtarması veya yitirmesi gerektiği öne çıkar.*” Görüleceği gibi, “*malzemenin yabancı doğası*” araya girer. Araya giren sadece bu da değildir; aynı şekilde “*bu malzeme-yi kendi biçimini vermek durumunda olan sanatçının yabancı doğası da*” işe karışır. Dolayısıyla, sanatsal üretim veya yaratım sürecinde üç farklı doğa “*birbiriyle didişir.*” Bunlar, “*betimlenenin (veya betimlenecek olanın), betimleyen malzemenin doğası ve bu ikisini uyumlulaştırması gereken sanatçının doğasıdır.*”

Öte yandan, Schiller’in deyişiyle, “*bir sanat ürününde bulmayı umduğumuz şey, sadece taklit edilenin doğasıdır ve taklit edilenin kendi belirleyimiyle imgelem gücüne tanıtılması gerekir*” tümcesi bunu anlatır. Fakat ya malzeme ya da sanatçı “*kendi doğalarını işin içine kattıklarında, betimlenen nesne artık öz-belirleyimli olmaz; bağımlılık doğar.*” Temsil eden kendi doğasını geçerlileştirdiğinde, “*temsil edilenin doğası, temsil edenin doğasının şiddetine maruz kalır.*”

Bundan dolayı, bir nesne, “*eğer betimleyenin doğası, betimlenenin doğasından hiçbir biçimde etkilenmemişse, özgür olarak betimlenebilir.*” Bu yüzden, dolayımın veya malzemenin doğası, “*taklit edilenin doğası tarafından tümüyle alt edilmiş (veya yenilmiş) olarak görünmelidir.*” Fakat “*taklit edene aktarılabilir şey, sadece taklit edilenin biçimidir.*” Bir başka anlatımla, söz konusu olan “*sanatsal betimlemede malzemeyi alt etmiş olmak zorunda olan biçimdir.*” Dolayısıyla, bir sanat yapıtında “*malzeme (taklit edilenin doğası), biçimde (veya taklit edilenin biçiminde), idede cismini ve görünüşte gerçekliği yitirmek zorundadır.*”

Bir Sanat Yapıtında Biçim, Yalnızca Görünüştür

Schiller’e göre, idede veya düşüncede bedeni yitirmek demek şudur: Taklit edilenin doğası, “*taklit eden malzemedede bedensel bir*

şey değildir"; bu doğa taklit edilen malzemede *"sadece ide olarak var olur ve bundaki her türlü bedensel şey, taklit edilene değil, onun kendisine aittir."* Görünüşteki gerçeklik anlatımına gelince: Gerçeklik burada, Schiller'in söyleyişiyle, *"bir sanat yapıtında sadece özdeksel olandır, gerçek olandır"* ve sanatçının o özdekte icra ettiği *"biçimsele veya ideye karşıt olmak zorundadır."* Biçim, bir sanat yapıtında *"yalnızca görünüştür"*; bir başka deyişle, *"mermer bir insan gibi görünür; ama gerçeklikte mermer olarak kalır."* Dolayısıyla, *"dolayımın doğası taklit edilenin doğası tarafından tümüyle yok edilmiş olarak görünürse, taklit edilen katıksız kişiliğini, temsil edende de korursa, temsil eden kendi doğasını tümüyle terk etmeyi veya kendi doğasını yok saymayı, temsil edilen ile eksiksiz olarak değiş-tokuş etmiş görünürse"*, betimleme özgürdür. Kısacası, *"hiçbir şey malzeme sayesinde değil"*, buna karşın, *"her şey biçim sayesinde olursa"*, anlatım veya betimleme özgür olabilir.

Schiller'in örnekleme uyarınca, bir sütunda *"taşı ele veren ve temeli/nedeni idede değil, malzemenin doğasında olan tek bir tane işlem bile"*, güzelliği olumsuz etkiler; çünkü böyle bir durumda özgürlük değil, bağımlılık öne çıkar. Yine bir *"çizimde, fırçayı, kâğıdı veya onu yapan eli ele veren"* tek bir işlem göze batar. Onda *"sanatçının özgün beğenisi, sanatçı doğası"* görüldüğü takdirde, bu çizim abartılıdır. Bir metal heykelde *"bir kasın devingenliği, metalin sertliği veya sanatçının elinin ağırlığından"* etkilenmiş ise, betimleme *"iğrençtir"*; çünkü bu durumda betimleme *"ide tarafından değil, dolayım tarafından belirlenmiş olur."* Eğer *"betimlenmek istenilen nesnenin özgünlüğü, sanatçının tinsel özgünlüğünden"* olumsuz etkilenmiş ise, betimleme yine abartılmıştır.

Biçem, Betimlemenin Her Türü Öznel ve Nesnel Belirlemelerden Mutlak Bağımsızlığıdır

Schiller'in vurgulamasıyla, biçem, *"betimlemenin her türlü öznel ve nesnel belirlemelerden en yüksek bağımsızlığıdır."* Betimlemenin *"katıksız nesnelliği iyi biçemin özüdür; sanatların en yüksek ilkesidir."* Biçem, *"eksiksiz olarak rastlantısalın üzerine yükselmedir"*; yükselerek tümele ve gerekire ulaşmadır. Biçemde

“seçim güzelliği”, bir başka deyişle, yapılan seçimle yaratılan güzelliğin payı açıktır. Büyük sanatçı, *“bize nesneyi/konuyu gösterir; betimlemesi katıksız nesnellik taşır.”* Orta halli sanatçı, *“kendisini gösterir; betimlemesi, öznellik taşır.”* Kötü sanatçı, *“malzemesini gösterir; betimlemesi, dolayımın doğasınca, sanatçının engelleriyle belirlenir.”*

Schiller, üç sanatçı türüne ilişkin belirlemeleri de gözeterek şu açıklamaları geliştirir:

Eckhof veya Schröder *“Hamlet’i oynadıklarında, kişilikleri ile rolleri arasındaki ilişki, malzeme ile biçim, cisim ile ide ve gerçeklik ile görünüş arasındaki ilişki gibidir.”* Eckhof, *“adeta bir mermerdir; mermeri biçimlendirerek Hamlet’e dönüştürmüştür ve onun oyuncu kişiliği, sanatsal Hamlet kişiliğinde tümüyle yok olup gittiği için, her yerde malzeme ve oyuncunun gerçek kişiliği değil, Hamlet’in karakterinin salt biçimi”* görüldüğü için, Eckhof’ta her şey salt biçim, *“salt Hamlet’in biçimi olduğu için”*, Eckhof’un “güzel oynadığı” kabul edilmiştir. Eckhof’un betimlemesi “büyük bir biçem” içindeydi; çünkü birincisi betimleme “nesneldi”; ikincisi betimleme *“nesne yönünden gerekliydi, rastlantısal değildi.”*

Madame Albrecht *“bir Ophelia oynadığında, malzemenin doğası”*, diyesi, bu kadın oyuncunun kişiliği ve de Ophelia’nın kişiliği, diyesi, *“betimlemenin katıksız doğası”* olarak görülmedi. Madame Albrecht kendisine *“öznel bir ilke koymuştu.”* Bu ilkeye göre, *“acıyı, çılgınlığı ve soylu davranışı, sahnede temsil ederken, temsilin öznellik kazanıp kazanmadığıyla ilgilenmemiştir.”* Bu tavır, söz konusu kadın oyuncunun bir “tarzı” olduğunu, ancak bir “biçemi” olmadığını göstermiştir.

Bay Brücke *“bir kralı oynadığı zaman, dolayımın doğasının biçime egemenleştiği görülür”*; çünkü *“her devinimden oyuncu (malzeme) iğrenç ve acemice”* bakar. Eksikliğin “düşük etkisi” hemen görülür; söz konusu eksiklik, *“sanatçının (burada oyuncunun kavrayışı), malzemeyi (oyuncunun bedenini veya cismini) bir ideye uygun olarak biçimlendirme yeterliliğidir.”* Betimleme, berbatır; çünkü *“aynı zamanda malzemenin doğasını ve sanatçının öznel engellerini”* açığa vurmaktadır. Güzel sanatlarda “eğer dola-

yımın doğası, tümüyle alt edilmemişse, betimlenenin doğasının ne denli olumsuz etkilendiği” daha kolay göze batar.

Schiller’in belirlemesiyle, bu ilkeyi “yazınsal anlatıma” veya betimlemeye uyarlamak pek kolay değildir. Burada söz konusu olan “seçimin güzelliği değil, anlatımın güzelliğidir.” Bir başka anlatımla, “şairin/yazarın nesnesinin/konusunun bütün nesnellliğini algıladığı, katıksız ve eksiksiz olarak imgelem gücünde kavradığı”, nesnenin “ülküselleştirildiği”, diyesi, “katıksız biçime dönüştürüldüğü” varsayılır. Bu aşamada önemli olan, “nesneyi/konuyu kendi dışında betimlemektir.” Yazardan/şairden beklenen, “gönlünün bu nesnesinin, onu betimlediği dolayımın doğası tarafından” olumsuz etkilenmemesidir.

Yazınsal Biçimin Kaynakları veya Yazarın Dolayımı, Soyut Göstergeler Olan Söz(cük)lerdir

Schiller’in belirlemesi uyarınca, yazıncının “dolayımı söz(cük)lerdir”, diyesi, “tarzlar ve türler için soyut göstergelerdir”; bu söz(cük)ler, “asla bireyler ve onların kurallarca belirlenen ilişkileri için değildir.” Bu kapsamda “şeyler ve söz(cük)ler arasında özdeş bir benzerlik (özdeşlik) gerçekleşmemesi, hiçbir zorluk oluşturmaz”; çünkü böyle bir özdeşlik, “mermer sütun ile onun betimlediği insan arasında da” yoktur. Ayrıca, “söz(cük)ler ile şeyler arasında salt biçimsel benzerlik (özdeşlik) de kolayca olmaz.” Şey ve onun dilsel/sözcüksel anlatımı, “sadece rastlantısaldır”, diyesi, sadece “keyfidir”; bunlar “uzlaşım yoluyla birbiriyle ilişkilendirilmiştir.”

Schiller’in bu saptamaları, dilbilimin, daha çok da gösterge bilimin felsefi temellerine işaret etmektedir. Sözcükler, konuşan ve yazan insanların oluşturusudur. Dil dizgesi ise, bu öznel oluşturu-
ların dil topluluğun tarafından gerçekleştirilen uzlaşım sonucu ortaya çıkan organik bütünlüktür. Tekil bireyler, sözcük üreterek dilsel gelişime özgün katkılar yapabilirler; ancak tekil istençleriyle ürettikleri sözcükleri dayatamazlar, dilin kullanım kurallarını belirleyemezler.

Şeyler ve düşünceler ile sözcükler arasında özdeksel bir benzerlik veya özdeşlik olup olmadığı sorununa gelince: Bu bağlamda öncelikle her sözcüğün bir gösterge olduğunu belirtmek gerekir. Bu konuda uzun bir tarihsel geçmişten beri bilinen bir ilke vardır: Sözcükler ile onların adlandırdığı şeyler ve düşünceler arasında biçimsel bir benzerlik veya özdeşlik olamaz; çünkü bir şeyin ve düşüncenin bir ses imgesiyle bütünleştirilerek, bir göstergeye dönüştürülmesi süreci, Schiller'in de dile getirdiği gibi, tümüyle keyfidir, tümüyle rastlantısalıdır. Şeyler ve soyut düşünceler, dilde keyfi olarak adlandırılır. Bu adlandırmalar, dil topluluğunca benimsendikleri takdirde, dilsel iletişimde kullanılarak kalıcılışırlar. Bu kalıcılışıma, Schiller'in sözünü ettiği, uzlaşım yoluyla gerçekleşir.

Schiller, aynı yerde çözümlemesini şöyle sürdürür: Sözcüğün bu özellikleri de pek anlam taşımaz; çünkü önemli olan, *“sözcüğün bir başına ne olduğu değil, hangi tasavvuru uyandırdığıdır.”* Schiller'in söyleyişiyle, *“sadece şeylerin en bireysel karakterini, onların en bireysel ilişkilerini, kısacası, tekil kişinin bütün nesnel özgünlüğünü tanıtan söz(cük)ler ve sözcüklerden oluşan tümceler olsaydı”*, bunların “uzlaşım” yoluyla mı, *“içsel gereklilikten mi olduğu”* önem taşımazdı.

Bu belirlemeler, yazınsallaştırma sürecinin yapı taşları olan sözcüklerin seçiminin ve estetik/şiirsel düzenleniminin önemini vurgulaması bakımından önem taşımaktadır. Çağrışım gücü yüksek sözcüklerin seçimi ve kullanımı, okuyucunun tasavvur ve imgelem gücünü özendirdiği için, yazınsal yapının çekiciliğinin de güvence-sidir.

Eksik olan, Schiller'e göre, *“tam da budur.”* Hem sözcükler, hem de *“onların çekim ve bağlayım kuralları, tekil bireylere değil, bitimsiz sayıda bireylere gösterge olarak hizmet eder.”* Sayısız ve tümüyle *“bağımlı durumlara uygulanabilen kurallara göre üstesinden geline ve kavrayışın tikel işlemiyle bireysel tasavvurlara uyarlanan ilişkilerin nitelemesi”* söz konusu olunca, durum daha da berbatlaşmaktadır. Dolayısıyla, *“betimlenecek nesne, imgelem gücünün önüne çıkarılmadan ve görüye dönüştürülmeden önce, kavramların soyut alanında canlılığından (duyusal gücünden) çok*

şey yitirdiği uzunca bir gezintiye” veya dolaşmaya çıkmak zorundadır. Yazar/şair, *“tikeli betimlemek için, tümelin yapay birleştirminden başka bir araca sahip değildir.”* Örneğin, *“şimdi önümde duran lambanın/fenerin devrilmesi”*, böyle bireysel bir durumdur ve *“tümel göstergelerin ilişkilendirilmesiyle”* anlatılmaktadır.

Schiller’in yazar/şair, *“tikeli betimlemek için, tümelin yapay birleştiriminden başka bir araca sahip değildir”* söylemi, yazınsal biçimlendirmenin, bir başka deyişle, tümel dilsel malzemeyi öznel seçim ve düzenleyim ile tikelleştirerek biçemselleştirmenin özüdür. Özgün dil beğenisini ve anlatım yeterliliğini anlatan biçem de her yazarın en belirgin ayırıcı özelliğidir.

Schiller’in anlatımıyla, şairin/yazarın kullandığı dolayımın doğası, *“tümele/genele yönelik bir eğilimde yatar”* ve bu özelliğinden ötürü tikel veya bireysel ile çekişme halindedir. Dil, *“her şeyi kavrayışın önüne koyar”* ve şair/yazar, bunu *“imgelem gücüne yükseltir”*, bir başka deyişle, tinsel ve duyusal yönünü bütünleştirmek suretiyle betimler. Edebiyat sanatı *“görülerini ister”*; dil ise sadece kavramları verir.” Dolayısıyla, dil, *“anlatımı kendisine emanet edilen nesnenin duyusallığın ve bireyselliğini elinden alır ve ona yabancı olan kendi özelliğini kazandırır.”*

Schiller’in sözünü ettiği dilin kendi özelliğini kazandırması, nesneye genellik kazandırmadır. Yazınsal açıdan ise, tikel anlatımları tümele katarak, onu zenginleştirmedir. Dilsel gelişme, bir anlamda tümel ile tikelin çekişmesiyle gerçekleşir. Şöyle ki; dilsel dizge ve malzeme olarak tümel, kendisini dayatmaya uğraşır. Bireysel dil kullanımı anlamında tikel ise, tümeli özgüleştirmeye çalışır. Bu iki yönlü uğraş, kaçınılmaz olarak hem tümeli, hem de tikeli değişime zorlar. Söz konusu değişim ise dili geliştirir.

Ayrıca, dil *“dile getirdiği”* nesnenin veya düşüncenin tikelliğini yok etmesi ve ona kendi özelliğini kazandırması, dilin tarihsel birikimi kendi içinde saklaması ve genç kuşaklara veya dil kullanıcılarına aktarmak suretiyle, kendisini ve taşıdığı kültürü yeniden üretmesi olarak açılabilir. Dil, her türlü tinsel ve sanatsal anlatımların toplamı olmasından dolayı, kendisini kullananın bilincini biçimlendirir. Bir başka deyişle, insanı özüne yabancılaştırır. Dilin

bir başka özelliği, kurgulamaya elverişli olmasıdır. Dilsel malzeme, öncelikle bir tarihsel kişilik, bir tarihsel olay veya bir yazar hakkındaki anlatımda, diyesi, dilsel sunumda o kişiye veya olaya ilişkin asıl köken anlamı yeniden üretir. Bunun yanı sıra, dil, sunum sürecinde asıl anlamın yerine sunumu yapanın kurguladığı anlamı oluşturmaya da elverişlidir. Anadolu kültür tarihinde Yunus Emre ve Şeyh Bedreddin hakkında yapılan kurgulamalar ve bu kurgulamalarda somutlaşan Yunus Emre ve Şeyh Bedreddin imgeleri, Schiller'in sözünü ettiği durumu açıklayan örneklerdir.

Schiller'in terminolojisiyle anlatmak gerekirse, dil, *“betimlenen (veya betimlenecek olan) şeyin duysal doğasına, betimleyenin soyut doğasını katar”*; böylece onun *“betimlemesine bağımlılık”* getirir. Dolayısıyla, nesne/konu *“imgelem gücüne öz-belirlenimli, diyesi, özgür olarak tanıtılmaz, dilin dâhiliği tarafından kalıplaştırılmış bir şey olarak tanıtılır”* veya nesne sadece kavrayışın önüne getirilir ve *“ya bağımlı olarak betimlenir ya da hiç betimlenmez, sadece anlatılır.”*

Schiller'in değerlendirmesine göre, *“yazınsal anlatımın/betimlemenin özgür olması için, yazar/şair, ‘sanatının büyüklüğü ile dilin tümele/genele yönelik eğilimini alt etmek ve malzemeyi (sözcükler ve onların çekim ve bütünleştirim kurallar) biçim sayesinde (bunların uygulanması) yenmek’ (vurgu, Schiller’indir) zorunludur.”* Bu belirleme, dil ile felsefe arasındaki ilişkinin, dolayısıyla da dil felsefesinin özünü ortaya koymaktadır. Schiller'in bu yönünün Türkiye’de bilinmemesi, dil ve edebiyat felsefesi bakımından büyük bir yitimdir. Schiller’e dönelim. Dilin yazınsallaştırılabilmesi için, onun tümele/genele eğilimi, *“ona verilen biçim içinde tümüyle yok olmalıdır; beden idede, gösteren gösterende, gerçeklik görünüşte kendisini yitirmek zorundadır.”* Betimlenen veya anlatılan, *“özgür ve muzaffer olarak betimleyenden çıkarak görünmek zorundadır”* ve *“dil bütünü zincirlerine karşın, bütün hakikati, canlılığı ve kişiliği içinde imgelem gücünün önünde durmalıdır.”* Bir başka anlatımla: Yazınsal betimlemenin/anlatımın *“bütün güzelliği, dilin zincirleri içindeki doğanın özgür öz-eylemidir.”*

II. 3. Friedrich Schiller: “Zarafet ve Haysiyet”

Zarafet, Devingen Bir Güzelliktir

Schiller, Kant estetiğini eleştirel bir değerlemeden geçirdiği ve estetik kuramına temel oluşturan “Zarafet ve Haysiyet”⁴² adlı yapıtının girişinde Yunan efsanesinde “güzellik tanrıçasına takana zarafet verme ve sevgi/aşk kazandırma gücüne sahip bir kemer” atfedildiğini dile getirir. Bu tanrıçaya, “iyilik tanrıçaları veya üç güzellik tanrıçası” eşlik eder. Yunanlar, böylece “zarafet ve güzellik tanrıçaları ile güzellik” birbirinden ayırmıştır. Schiller’in anlamı uyarınca, “her türlü zarafet güzeldir”; çünkü “aşkı uyaran kemer, tanrıçanın mülküdür.” Buna karşın, “her türlü güzel, zarafet değildir”; çünkü “bu kemer olmadan da Venüs ne ise, odur.”

Schiller’e göre, bu alegori (yerine) uyarınca, “aşkı uyaran kemeri taşıyan yalnızca güzellik tanrıçasıdır.” Muhteşem gök tanrıçası Juno, “İda Dağındaki Jüpiter’i büyüleyebilmek için”, söz konusu kemeri Venüs’ten ödünçlemek zorundadır. Buradan da görüleceği üzere, egemenlik veya hükümranlılığın, “güzelliğin belli bir derecesi onu süslese bile, zarafet olmadan beğenilmesi kesin değildir”; çünkü egemenin veya hükümranın çekiciliği özünden değil, Venüs’ün kemerinden türemektedir.

Güzellik tanrıçası, kemerden vazgeçebilir ve “kemerin gücünü ‘daha az güzel olana’ (vurgu, Schiller’indir) aktarabilir.” Bu nedenle, zarafet, “güzelin salt veya bir başına belirleyici” bir özelliği değildir. Peki, Schiller’in sorusu böyle, “en fazla güzel ile ilişkilenen, güzelden kökenlenen, ama güzelin etkilerini güzel olmayanda da açığa vuran, güzelliğin o olmadan da varlığını sürdürdüğü, ancak onun sayesinde bir eğilim nesnesi olabildiği “zarafet nedir?

Schiller, bu soruda zarafetin öne çıkan özelliklerini belirlemiştir: Zarafet, en çok güzellik ile ilişkilidir. Güzelin etkilerini, güzel olmayanda da açığa vurur. Bağımsız bir büyüklük olan güzel veya güzellik, zarafet olmadan da varlığını sürdürür; fakat zarafet, güzelliği bir eğilim nesnesi durumuna getirir. Eğilim nesnesi, duyuların ve duyusallığın alanına giren nesnedir.

Schiller'in açıklamasına göre, *“Yunanların ince duygusu, çok önceleri aklın henüz açıklayamadığı şeyi”* ayırmıştır ve bir kavram arayarak, *“henüz akıl kendisine kavram sunamadığı için, imgelem gücünden imgeleri ödünçlemiştir.”* Yunanların kullandığı alegorinin/yerinenin örtüsü açıldığında şu anlam ortaya çıkar: Zarafet, *“devingen bir güzelliştir.”* Bir başka deyişle, zarafet, *“öznesinde rastlantısal olarak oluşan ve aynı şekilde ortadan kalkan bir güzelliştir.”* Bu özelliği ile *“öznelerde verili olan sabit güzellikten”* ayrılır.

Görüleceği gibi, Schiller zarafeti bir doğa vergisi olarak değil, insan oluşturusu olarak kavramaktadır. Buna göre, zarafet veya incelik, insanın duyusal ve tinsel güçlerinin yeterliliğinin bir türevidir. Bu filozofun/yazarın anlatımı uyarınca, zarafetin *“kemerini Venüs çıkarabilir; bir an için Juno'ya bırakabilir”*: Güzelliğini *“kendi kişiliğiyle birlikte bir başkasına verebilir.”* Kemer olmaksızın, *“çekici bir Venüs değildir; güzellik olmaksızın Venüs de değildir artık.”*

Dışsal-duyusal bir nesne ve devingen güzelliğin simgesi olan bu kemerin tikel yönü, *“kendisiyle süslenen kişiye zarafetin nesnel özelliğini verir”* ve *“kişinin kendisini değil, onun izlenimini öznel olarak bir başkasının tasavvurunda değiştiren diğer her türlü süsten”* ayrılır. Dolayısıyla, söz konusu Yunan mitosunun veya söylencesinin gerçek anlamı, *“zarafetin bir kişinin özelliğine dönüştüğü ve kemeri taşıyan kadının gerçekten aşka değdiği, ancak öyle görünmediği”* şeklindedir. Rastlantısal ve dışsal *“bir süs gibi görünmeyen”* bir kemer, *“zarafetin tikel özelliğini”* nitelendirmeye uygun bir *“imge”* değildir. Bununla birlikte, *“özne ile ayrılma ile bir bütünlük içinde düşünülen”* kişisel veya tikel bir özellik de *“başka türlü rastlantısal bir takı/süs olarak duyusallaştırılamazdı.”*

Her Türü Güzellik, İnsan Türüyle Sınırlıdır

Schiller'in söyleyişiyle, çekicilik kemeri, *“kişide hiçbir şey değiştiremediği için”*, doğal olmayan bir etki bırakır. Bu nedenle, söz konusu etki, *“büyüleyici bir etkidir”*, bir başka deyişle, kemerin gücü bütün *“doğa koşullarını”* kapsayacak ölçüde genişletilir. Bu açıklamalar ile *“doğanın dışında, ama özgürlük alanının içinde*

bulunan şey için doğada bir anlatım aradığı, betimleme yeterliğinin her zaman kaçınılmaz olarak karışacağı çelişki” ortadan kaldırılmak istenir.

Schiller’in açıklamasına göre, “öznesinin doğasında herhangi bir şeyi değiştirmeyen ve kendi öznesinden ayrılan, nesnel bir özellik ifade eden” çekicilik kemeri, ancak “devinin güzelliği” olarak nitelendirilebilir. Çünkü devinim, “bir nesnenin özdeşliğini ortadan kaldırmaksızın, o nesne üzerinde olabilen biricik değişimdir.” Devinin güzelliği, anılan mitosta dile getirilen “iki istemi” içeren bir kavramdır. Birincisi, bu “nesneldir ve nesneye aittir; onu alımlama tarzımıza ait değildir.” İkincisi, “nesnede rastlantısaldır ve bu özelliği nesneden ayırarak düşünsek bile, geriye yine o nesne kalır.” Bu kemer, “daha az güzelde ve güzel olmayanda bile büyüleyici gücünü yitirmez.” Bir başka deyişle, “daha az güzel de, güzel olmayan da güzel devinebilir.”

Bu açıklamaya göre, salt güzel devindiği gibi, orta halli güzel, güzel olmayan da devinir; çünkü devinim, değişmez doğa yasasıdır. Böylece, devinim, dış dünyanın veya duyusal dünyanın nesnelerinin varlık nedenidir ve onların tözsel olarak içlerinde taşıdığı güzeli dışsallaştırır; nesneleri güzelleştirir. Dolayısıyla, devinim, güzelliğin oluşmasında ve belirginleşmesinde belirleyici etmendir. Devinimsizlik ise yok olumdur; ölümdür.

Schiller’in aktarımı uyarınca, yukarıda anılan mitosta dile getirilen zarafet, “öznesinin rastlantısal bir ögesidir”; söz konusu nedenle “yalnızca rastlantısal devinimler bu özelliği taşıyabilir.” Güzelliğin ülküsünde “bütün gerekli koşullar güzel olmak zorundadır”; çünkü bunlar, gerekir ögeler olarak güzelliğin doğasına aittirler. Dolayısıyla, bu devinimlerin güzelliği, “Venüs kavramıyla verilmiştir.” Rastlantısal devinimlerin güzelliği ise, “bu kavramın bir genişletimidir.” Örneğin, “sesin bir zarafeti olabilir; ancak soluk almanın zarafeti olmaz.”

Schiller, “rastlantısal devinimlerin her türlü güzelliği zarafet midir?” sorusunu şöyle yanıtlar: Aktarılan Yunan mitosu, zarafeti, “insanlıkla sınırlamıştır.” Bununla da kalmamış, “biçimin/şeklin güzelliğini bile insan türünün sınırları” içinde değerlendirmiştir.

Yunanların, tanrılarını da insan türü içinde kavradıklarını anımsayalım. Eğer zarafet, insanlığın oluşumunun ve yetkinleşmesinin “bir önceliği” ise, o zaman söz konusu devinimlerin hiçbirinin “doğa ile ortak bir yönü” olamaz. Bu belirleme şöyle açıklanabilir: İnsanın saçlarının dalgaları “zarafet” ile devinirse veya zarafet yansıtırsa, bu durumda “*bir ağacın dallarının, bir akarsuyun dalgalarının, bir başağın tohumlarının*” da zarafet ile devindiğini veya zarafet yansıttığını kabul etmemek için bir neden yoktur.

Zarafet, Özne/İnsan Tarafından Yaratılır

Dolayısıyla, sadece “keyfi devinimler”, bir başka deyişle, dıştan belirlenmemiş devinimler zarafet yansıtabilir. Bunlar arasında da özellikle “*ahlaki duyumsama anlatımı*” olanlar öne çıkar. Schiller, bu yaklaşımıyla zarafeti insani olanın alanında görür ve zarafet ile ahlakilik arasında dolaysız bir bağ kurar. Bununla birlikte, “*duyusallıktan başka bir kaynağa sahip olmayan devinimler*”, her türlü keyfiliğe karşın, yine de “*kendisini hiçbir zaman zarafet düzeyine yükseltmeyen*” doğanın alanına girerler. Bu yüzden, “*güzellik ve yetkinlik/eksiksizlik*” yalnızca insan ile sınırlıdır. İnsanda duyusal-lık, “ruh olmaksızın” kendisini göstermez. İnsan, “*insani duygusu*” nedeniyle, “*ham hayvanlığı*” ve “*düşünselliği*” tekleştiremez. İnsan ilkesel olarak “*her ideyi bir bedene bağlar ve tinsel beden-selleştirmeye uğraşır.*”

Bundan dolayıdır ki, insandaki içgüdünün her eyleminden “*aynı zamanda insanın ahlaki belirleniminin anlatımı*” olmasını beklenir. Yunanların yazınsal ürünlerinde “*doğa ve töresellik, özdek ve tin, gökyüzü ve yeryüzü*” bütünleşir. Yunanlar, Olymp’teki özgürlüğü, “*duyusallığın işlerine katar.*” Yunanların “*özdekseli her zaman tinselin eşliğinde*” anlatma veya dışa vurma konusundaki “zarif duyuları” veya eğilimi, “*her türlü iradi devinimi, hem duyusallığın hem de ahlaki olarak duyumsayan tinin anlatımı*” olarak açığa vurur. Bu yüzden, Yunan, “*zarafeti, ruhun keyfi devinimlerdeki güzel anlatımı*” olarak değerlendirir. Dolayısıyla, zarafetin olduğu yerde, “*ruh devindirici ilkedir*” ve bu “*devinimin*

güzelliğinin temelini/nedenini” içerir. Bu açıklamalar ışığında söz konusu mitosunun, Schiller’in deyişiyle, “*zarafet, doğa tarafından verilmeyen, ancak özne tarafından yaratılan güzelliştir*” belirlemesinde ortaya çıkar.

Schiller’in çözümlemesi uyarınca, “*Venüs, kemeri olmadığı zaman, güzellik ülküsünü temsil eder.*” Venüs, en yalın durumuyla doğadan gelir ve “*duyumsayan bir tinin etkilerini taşımaz ve plastik güçlerce üretilmemiştir.*” Salt doğadan gelen ve gereklilik yasa-sı uyarınca oluşturulan bu güzellik, “*özgürlük koşuluna göre oluşturulan güzelliğin tersine, arkitektonik güzellik*” olarak adlandırılabilir. Bu belirleme, “*insani güzelliğin doğa güçleri tarafından gerçekleştirilmeyen, ancak salt doğa güçlerince belirlenmiş olan kısmını*” anlatır. İnsan oluşumunun “arkitektonik güzelliği”, onun “*teknik yetkinliğinden (veya eksiksizliğinden)*” ayrı tutulmak zorundadır.

Teknik yetkinlik, “amaç” ile “amaçların dizgesi” ile ilgilidir ve yetkinlik bir üst amaçta bütünleşir. Arkitektonik güzellik ise, bu amaçların, “*özelliklerinin anlatımı*”nı kapsar. Dolayısıyla, güzellikten söz edildiğinde, “*bu amaçların maddi/özdeksel değeri ve bağlantılarının biçimsel sanatsallığı*” göz önünde tutulmaz. Estetik yargı da tümüyle bu amaçlardan ayrı tutulur. Bu nedenle, “*insan haysiyetinin veya onurunun, insani yapının (veya insanın beden yapısının) güzelliğini yükselttiği*” söylenemez. Böyle olduğu takdirde, estetik yargı, “*katkısız estetik yargı*” olma özelliğini yitirir. Schiller’in bu belirlemesi, onun eleştirdiği Kant estetiğinin temel savlarını üstlendiğini de göstermektedir. Bunun yanı sıra, “*insani biçimin tekniği, insanın belirleniminin bir anlatımıdır*” ve bu özelliğiyle saygı görür. Ayrıca, bu teknik, “*duyuya değil, kavrayışa tanıtılır; görünmez, sadece düşünülür.*”

Bu nedenle, diye sürdürür Schiller çözümlemesini, “*insana ve doğanın diğer teknik oluşumlarına güzellik katılabilmesi için*”, insanın “*insanlığını anımsama gereksinmesi duymaksızın, yalnızca görünüşte bu önceliği*” koruması gerekir. Bu “*bir kavram aracılığıyla olabileceği için*”; duyu değil, kavrayış, “*güzelliğin yargıcı*” olur. Burada anımsatmak isterim ki, Kant ve Schiller, estetik ve

sanat alanında “yargıç” tavrını veya estetik konularda bir yargıç gibi kesin yargıda bulunma tutumunu ilkesel olarak reddeder. Dolayısıyla insan, “*töresel (veya ahlaksal) belirleniminin haysiyetini*” askıya çıkaramaz; “*güzelliğin ödülünü korumak isterse, düşünen varlık olarak önceliğini*” geçerlileştiremez. Duyular dünyasında insanın “*idler dünyasındaki konumuna bakılmaz.*” Burada “birinci yeri” korumasını, içindeki doğaya borçludur.

Bilindiği gibi, Schiller’in anlatımı uyarınca, insanın doğası, “insanlığının idesince”, dolayısıyla “*arkitektonik güzelliği*” de insanlığının idesince belirlenmiştir. İnsanın “*kendisini çevreleyen duysal varlıklardan daha yüksek güzelliği*” ile kendisini ayırması, insani belirleniminden dolayıdır. İnsani belirlenim ise, insanı diğer duysal varlıklardan ayıran “*bir temeli/nedeni*” içerir. Fakat insani oluşum salt daha yüksek bir belirlenimin anlatımı olduğu için “güzel” değildir; çünkü böyle bir belirlenim olsa, söz konusu oluşum “güzel” olma özelliğini yitirirdi. Ayrıca, eğer insani belirlenim, daha aşağı bir belirlenimi anlatsa ve bunun daha yüksek bir belirlenim olduğu varsayılsa bile, “*bu oluşumun karşısı güzel olurdu.*”

Güzellik, Yalnızca Duyusalın Bir Özelliğidir

Schiller’e göre, düşünen bir varlık olarak insanın belirlenimi, onun anlatımı, bir başka deyişle, “*aynı zamanda görünüşteki anlatımı, güzelin duyular dünyasında üremesini sağlayan koşullar ile bir araya geldiği kadarıyla, yapısının güzelliğinde pay sahibidir.*” Güzellik ise, “*her zaman özgür bir doğa efekti*” olarak kalmak zorundadır ve insanın yapısını belirleyen akıl idesi, insana “*asla güzellik katmaz, buna yalnızca izin verir.*” Ayrıca, “*görünüşte kendini anlatan her şey, doğal güçlerce gerçekleştirilir.*” Dolayısıyla bu “*güzelin dışlayıcı bir özelliği*” olamaz. Bütün teknik oluşumlar “*doğa tarafından ortaya çıkarılmıştır*”; ancak doğayla “teknik” duruma gelmemiştir. Teknik oluşumların “*teknik duruma gelmesi*” veya teknik özellik kazanması, “akıl” sayesinde. Bunlar duyular dünyasına geçmeden ve “*görünüşe dönüşmeden önce teknik eksiksizlikleri*” kavrayıştadır. Güzellikte ise durum tümüyle farklıdır. Güzellik “*salt duyular dünyasında anlatılmaz; aynı zamanda duyular dünyasından kökenlenir.*” Doğa, güzelliği “salt anlatmakla”

kalmaz; “onu yaratır.” Güzellik, “*yalnızca duyusalın bir özelliğidir.*” Güzelliği erekleleyen sanatçı, “*doğanın oluşturduğu görünüşü algıladığı ölçüde*” güzelliğe ulaşabilir.

Schiller bu bağlamda insan yapısının tekniğinin yargılanması ile ilgili bir örnek verir: İnsan yapısının tekniğinin uygun düştüğü “*amaçların tasavvurundan*” yararlanılmak zorundadır. Yapının güzelliğini yargılamak için, “*bu asla gerekli değildir.*” Duyu burada “*tümüyle yeterli bir yargıdır ve biricik objesi olan duyular dünyası, güzelliğin bütün koşullarını içermese ve güzelliğin üretimi için yeterli olmasa*” yargıç olamazdı. Elbette insanın güzelliği “*dolaylı olarak onun insanlık kavramında*” yatar; çünkü “*insanın bütün duyusal doğasının temeli*”, insanın insanlığı kavramıdır, diyesi, insan oluşudur. Fakat duyu, “*dolaysız olana tutunur*” ve dolaysız olan insan için duyusal doğa, “*sanki tümüyle bağımsız bir doğa efektidir.*”

Schiller’in açılımı uyarınca, güzellik, “*sadece duyular dünyasında doğduğu ve yalnızca duyusal bilgi yeterliliğine yöneldiği için, sanki kavrayışa hiçbir ilgi duymaz gibidir.*” Güzellik, “*akılsal bir beğenmenin/hoşlanmanın nesnesi olabilir.*” Öte yandan, güzellik, “*sadece akıl tarafından keşfedilebilen bir nesnenin özelliği olmadığı için*”, akıl tarafından beğenilir. Öte yandan, akıl salt duyusal dünyanın efektini “*aşkın bir biçimde kullanır*” ve ona daha yüksek bir anlam vererek, “*güzeli, öznel olarak akılsal/kavrayışsal dünyaya aktarır.*” Bu nedenle, güzellik, “*iki dünyanın yurttaşı*” olarak görülmelidir: Birincisi kendisini “doğuran” dünya; ikincisi kendisi “*evlat edinen*” dünyadır.

Güzellik, “*duyusal dünyada varlık, akılsal dünyada yurttaşlık hakkı kazanır.*” Buradan şu çıkarım yapılabilir: Güzeli yargılama yeterliği olan “*beğeni, tin ile duyusalılık arasında orta yere yerleşir ve birbirini reddeden bu iki doğayı, mutlu bir birliktelikte birleştirir.*” Bu kapsamda akıllı “*güzelliğin içine taşıyan*” idenin nasıl bir ide olduğu ve “*güzel nesne, hangi nesnel özellik sayesinde bu ideye simge olarak hizmet etmeye yeterlidir?*” önemlidir.

Yukarıdaki belirlemeler, Schiller’in Kant’ın güzelliği salt duyu dünyasıyla sınırlayan yaklaşımına yönelik eleştiridir. Güzellik,

güzel ve özellikle de insani güzellik kavramını zarafet ve onur kavramları kapsamında irdeleyen bu düşünüre/yazara göre, söz konusu kavramlar, insanın “duygu varlığı” ve “akıl varlığı” olarak bilinen ikili yaratılışını anlatmaya uygundur. Bu düşünceler, “her sanat yapıtında duyusal tinselleşir, tinsel duyusallaşır” diyen Hegel’e esin kaynağı olacaktır.

Özgürlük, Güzelliği Yönetir

Schiller’e göre, insanın “*görünüşünün tarzı, onun duyumsaması ve istemesinin tarzına*”, diyesi, insanın doğal gerekliliğe göre değil, “*kendi özgürlüğü içinde belirlediği*” durumlara bağlıdır. İnsandaki “*bütün devindirici güçler birbiriyle bağlantılıdır*” ve tin “*etkilerini*” bu devindirici güçler sayesinde “*sürekli yeniden üretir.*” Doğa tek başına “*sınırsız biçimde gereklilik yasasına göre belirlediği görünüşlerin güzelliğini*” sağlayabilir. Gerisi, tinin “*araçlarını*” nasıl kullanacağına kalmıştır. Doğa, “*güzelliğin bu kullanıma bağlı olan kısmına buyruk veremez.*”

Güzel, yalnızca doğanın belirlediği durum kalsaydı, salt doğal güzel olurdu. Doğa güzelini sanat güzeli düzeyine yükselten duyu ve akıl varlığı olan insandır. İnsandaki “*özgür ilke, görünüşlerin oyununu belirleme işini üstlenmek ve araya girerek, doğadan kendi ürününün güzelliğini koruma gücünü elinden almak suretiyle, doğanın yerine geçer.*” Bunun yanı sıra, tin, “*kendisine bağımlı olan duyusallığı kendi yazgısına aktarmak ve kendi durumlarına bağımlılaştırmak suretiyle, kendisini de belli ölçülerde görünüşe dönüştürür.*” Tin, “*kendisine bağımlı olan doğanın, kendi hizmetinde doğa olarak kalmasını ve onun daha önceki yükümlülüğüne karşı davranması konusunda kendisi için kendisini bağlayıcılaştırır.*”

Bundan dolayıdır ki, Schiller, güzelliği “*görünüşlerin yükümlülüğü*” olarak adlandırır; çünkü güzelliğe “*denk düşen öznedeki gereksinmenin temeli akıldır ve bundan ötürü genel ve gereklidir.*” Schiller, güzelliği, “*daha önceki bir yükümlülük*” olarak adlandırır; çünkü akıl işlemeye başlamadan önce “*duyu yargısını vermiş-*

tir.” Dolayısıyla, özgürlük artık güzelliği yönetmektedir. Doğa, “güzelliğin yapısının/binasının güzelliğini, ruh da oyunun güzelliğini verir.” Bu açıdan bakıldığında “zarafet, özgürlüğün etkisindeki biçimin güzelliğidir.” Bir başka anlatımla, zarafet, “kişiyi/bireyi belirleyen görünüşlerin güzelliğidir.” Arkitektonik güzellik, kendisini yaratan doğayı, zarafet ise “sahibini onurlandırır.” Birincisi, “bir yetenek”, ikincisiyse “bireysel bir kazançtır.”

Zarafet, Yalnızca Özgürlüğün Devindirdiği Biçimin Güzelliğidir

Schiller’in deyişiyle, zarafet “sadece devinime özgüdür”; çünkü “gönüldeki bir değişim, ancak devinim olarak duyular dünyasında kendisini açığa vurabilir.” Fakat bu “sağlam ve dingin niteliklerin” de zarafet gösterebileceğini önlemez. Öte yandan, insanın bütün devinimleri de zarafet yaratmaz. Zarafet, “her zaman yalnızca özgürlüğün devindirdiği biçimin güzelliğidir” ve salt doğal devinimler, “bu adı hak edemezler.” İnsanın plastik doğası, “töresel tin desteklediği sürece kendi hatalarını düzeltmek için” sayısız yardımcı araca sahiptir. Zarafet, “güzellik kavramına doğru genişletilebilir”; çünkü “her türlü güzellik, son çözümlemede hakiki ve görünen devinimin yalnızca bir özelliğidir.”

Schiller’in insan anlayışı şu sözlerde belirginleşir: “Doğa, hayvan ve bitkiye belirlenim vermekle kalmaz; o belirlenimi gerçekleştirir de. İnsana ise yalnızca belirlenimi verir ve belirlenimin gerçekleştirimini ona bırakır. İnsanı, insan yapan da budur.” Sadece insan bütün bilinen varlıklar arasında “salt doğa varlıkları için parçalanamaz olan gereklilik çevresine müdahale etme ve kendi içinde bir dizi taze görünüş başlatma istencine sahiptir.” Bu belirlemeye göre diğer canlılardan öncelikle istenci ile ayrılan insan doğal belirlenimi gerçekleştirmekle “kendi yapıtını” ve bu yapıtın “özel anlatımını” ortaya koyar.

Schiller’in felsefi değeri yüksek bu belirlemelerini açıklamak gerekmektedir: İnsanın doğal belirlenimini gerçekleştirme sürecinde kendi yapıtını ve bunun özel anlatımını ortaya koyması, her türlü sanatsal özgünlüğün kaynağıdır. Sanat yapıtlarının tikelliğini

sağlayan ve belirleyen de söz konusu öznel anlatımın özellikleridir. Her sanatçının, dolayısıyla da yazarın bu öznel anlatım özellikleri, o sanatçının veya yazarın biçimini oluşturur ve geliştirir.

Schiller'in aynı mektubun ilerleyen bölümünde belirttiği gibi, “görünüş olarak insan, aynı zamanda duyunun nesnesidir.” Ahlaki duygunun doyum bulduğu yerde “estetik duygu yetersiz kalmak istemez.” Nasıl ki, akıl her zaman “töresellik/ahlaksallık anlatımını” gerektirirse, göz de durmaksızın “güzellik” ister. Bu iki istem, aynı nesneye yönelik olduğu için, “aynı neden, her ikisinin de doyumunu sağlamaktır.”

Schiller'in söyleyişiyle, “her türlü duyusal, güzel olduğu ölçüde, salt duyusal koşullar gerektirir.” Doğal durum tarafından belirlenen tinde bulunan “ahlaki beceri, güzelin duyusal koşullarını gerçekliğe ulaştırır.” Tin böylece “güzeli” olanaklı kılar ve bu sadece tine özgü bir eylemdir. Buradan gerçekten “güzellik” oluşması, söz konusu duyusal koşulların “sonucudur”; bir başka deyişle, “özgür doğa etkisidir.” Fakat doğa araçsallaştırıldığı keyfi devinimlerde ve “ahlaksal anlatan” keyfi olmayan devinimlerde özgür olamaz. Bu yüzden, doğanın “istence bağımlılığı içinde” kendisini dışa-vurduğu özgürlük, istencin oluruyla gerçekleşir.

Duyusallıktan Arınmış Özgürlük, Güzellik Yaratamaz

Öte yandan, “katıksız özerkliğinin bilincine varan insan, duyusal olan her şeyi kendisinden uzaklaştırır ve uzaklaştırma sayesinde akılsal özgürlüğünün duygusuna ulaşır.” Bu süreçte duyusallık “güçlü biçimde direnç gösterir.” Duyusallığı bastıran bir tin veya gönül durumu, “doğanın kendi özgürlüğü içinde ortaya çıkardığı güzellik için uygun ortam” sunamaz. Bir başka anlatımla: “Duyusallığı kendisinden alan bir özgürlükte hiçbir güzellik düşünülemez.” Kaba malzeme, “töresel istencin sınırlandırmış olduğu özgürlüğün biçimlerini bastırır.” Salt malzeme ile doyum duymayan ve “biçimde özgür eğlence arayan estetik duyuyu”, sadece arzunun öne çıktığı görünümünden kaçır.

Schiller'in anlatımı uyarınca, “nasıl ki özgürlük yasal baskı ve anarşi arasında orta noktada durursa, güzellik de egemen tinin

anlatımı anlamında haysiyetin ve egemen güdünün anlatımı olan tümel arzunun ortasında bulunur.” Ne duyusala egemen olan akıl, “*ne de akla egemen olan duyusallık, güzelliğin anlatımı ile uyur.*” Bu nedenle, “*gönlün, akıl ile duyusallığın uyumlulaştığı durumu, oyunun güzelliğinin vuku bulduğu koşuldur.*”

Duyusal ile akılsalın, diyesi, yükümlülük ile eğilimin “*uyumlulaştığı güzel bir ruhta*” zarafet bunların görünüşteki anlatımıdır. Doğa, yalnızca “*güzel bir ruhun hizmetinde aynı zamanda özgürlük sahibi olabilir ve biçimini koruyabilir*”; çünkü “*sert duygunun egemenliğinde ilkini, duyusallığın anarşisinde de ikincisini*” yitirir. Ayrıca, güzel bir ruh, “*arkitektonik güzellikten yoksun*” bir yetkinleşme üzerine “*karşı koyulamaz bir zarafet saçar ve sıkça doğanın bozulmuşluklarını alt eder.*” Arkitektonik güzellik, “*hoşlanma, hayranlık ve gıpta etme uyandırabilir*”; ancak sadece zarafet “*sürükleyebilir.*” Güzelliğin “*kutsayıcıları*” vardır; ancak yalnızca zarafetin “*meraklıları*” vardır; çünkü insan, “*yaratıcıya tapar*”; ama “*insanı sever.*”

Schiller’in anlatımı uyarınca, “*zarafet daha çok ‘dişil’ cinsiyettedir*”; çünkü “*hem bedensel yapı, hem de karakter*” zarafete katkı yapar. Arkitektonik güzellik bağlamında değerlendirilen bedensel yapı “*izlenimleri alımlama esnekliği ve oyuna katılma*”, karakter “*duyguların töresel uyumu*” ile söz konusu katkıyı gerçekleştirir. Doğa her iki özellikte de kadın cinsine karşı cömert davranmıştır: “*İnce kadınsı yapı her türlü izlenimi daha çabuk duyumsar ve daha çabuk yok eder.*” Ayrıca, “*bir kadın yüzünde güzel bir duyarlılık olan şey, bir erkek yüzünde acı ifade edebilir.*”

Haysiyet / Onur

Onur, Tinin Özgürlüğünün Görünüşteki Anlatımıdır

Zarafet, Schiller’in adlandırmasıyla, “*güzel bir ruhun anlatımı*” olmasına karşın, haysiyet “*yüce bir zihniyetin anlatımıdır.*” İnsan bunları uyumlulaştırarak, “*insanlığını tümüyle gerçekleştirme*” yeterliliğine sahiptir. Fakat bu “*karakter güzelliği*”, bir başka

deyişle, insanın, insanlığını tümüyle gerçekleştirme uğraşı, *“insan(cı)lığının bu en olgun meyvesi”* sadece bir idedir. İnsan bu ideye *“uygunlaşmak için”* hep uğraşır; ancak *“her türlü çabasına karşın asla tümüyle ulaşamaz.”* Ulaşamamasının nedeni, *“doğası-nın değişmez kurulumudur; var-oluşunun fiziksel koşullarıdır.”*

İstediği gibi değişebilen bir varlık olan insan, doğa koşullarına bağlı olan *“duyular dünyasındaki varlığını güvence altına almak için, öz korunumunu sağlamak zorundadır.”* İnsan, doğanın duyumsattığını duyumsar. Bu duyumsama bazen “acı”, bazen de “haz” olabilir. Öte yandan, insanda havyanda olmayan bir başka güç olan “istenç” vardır. İnsanın ayırıcı tözsel özelliklerinden biri olan istenç, Schiller’in estetik anlayışını dayandırdığı temel kavramlardan biridir.

Bu filozofun açılımı uyarınca, istenç, *“duyuüstü bir yeterlidir ve tam olarak ne doğa yasasına, ne de akla”* bağlıdır. Bu nedenle, istenç, doğa yasasına ve akla göre yönelimini belirleme konusunda “özgür seçim” yapma olanağına sahip değildir. Yüce bir kavram olan istenç, insanı hayvanın üzerine çıkarır; *“ahlaksal istenç onu tanrılığa yükseltir”*; fakat istencin ahlaksal özgürlüğüne ulaşmak kolay bir iş değildir. Bunun için güdülerinin *“kör gücünü”* denetlemesi gerekir. Arzulama yeterliliği, *“doyuma zorlar”* ve istençten ona bunu sağlaması talep edilir. İstencin *“belirlenim nedenlerini”* akıldan alması gerektiğinden ve kararlarını akla uygun olarak vermesi gerektiğinden ortaya bir çelişki çıkar.

İstenç, *“güdüünün talebini yerine getirmeden önce”* akla yöneldiğinde *“ahlaksal/töresel davranır; dolaysız olarak karar verdiğindeyse, duyusal davranır.”* Akıl sözünü söyleyene değin, *“doğa, şiddetli duygunun kör gücü”* ile istenci şaşırtır. Aklın kararı, doğal olarak duyusalılığın ilgisini daraltır. Bu nedenle, başlangıç noktası olan doğanın *“dolaysız nedenselliği”* önlenmelidir. İstenç, *“bir an önce doyuma ulaşmak isteyen arzunun gücünü”* kırmakla, insanın *“özerkliğini”* gösterir ve *“ahlaki bir varlık olduğunu”* kanıtlar. Ahlaksal varlık, ne salt arzular, ne de tiksindir; tersine *“tiksinme ve arzuyu, istencine bağlar.”* Öte yandan, *“arzulama yeterliliğinin işlerini ahlaki ortama taşıyan”* istencin söz konusu eylemi, doğanın işleyişine karşıdır.

Schiller'in açıklamasına göre, *"doğanın istenci zorla kendi yanına çektiği"* şiddetli duygularda, *"karakterin töreselliği veya ahlaksallığı, kendisini direniş ile ortaya koymaktan başka bir şey yapamaz."* Güdünün istencin özgürlüğünü sınırlandırması, ancak *"güdünün sınırlandırılması ile önlenabilir."* Dolayısıyla, şiddetli duyguda *"akıl yasasıyla uyumlulaşma, doğanın istemlerine karşı direniş"* ile olanaklıdır. Gerekirlik ile duyusallığın çatıştığı yerde insan, "güzel" de davranmaz; çünkü *"eylemin güzelliğinde eğilimin de payının olması gerekir."* Bununla birlikte, insan ahlaki olarak "büyük" davranır; çünkü daha yüksek bir yeterliliğin, duyu-sal yeterlilikten daha üstün olduğunu kanıtlayan *"bu, tek başına güzeldir."* Bundan ötürü, "güzel ruh", şiddetli duyguda *"yüce bir ruha dönüşmek zorundadır."* Sadece bu nedenle, *"bir insanda eğilim, adalet eğilimin yanında/safında bulunduğu için adaletin safında ise"*, şiddetli duyguda doğa güdüsü, *"istenç üzerine eksiksiz bir zorlama gücü"* uygular ve bir kurbanın gerektiği yerde, kurban duyusallık değil, *"töresellik/ahlaksallık"* olur.

Bu açıklamalarda da somutlaştığı üzere, Schiller insanın duyu-sal ve kavrayışsal yönlerini bütünleştiren "güzel ruh" veya ruh güzelliği kavramını çok geniş ve kapsayıcı bir anlamda kullanmıştır. Ona göre, ruh güzelliği olmayan insanda estetik beğeni yetkinleşemediği gibi, zarafet ve onur da yeterince gelişemez.

Schiller'in anlatımıyla, eğer buna karşın güzel bir karakterde olduğu gibi, akıl "eğilimleri" yükümlülük altına alır ve yönlendirmeyi duyusallığa bırakırsa, *"güdü yetkisini kötüye kullanmak istediğinde"* bunu geri almak zorunda kalır. Dolayısıyla, *"coşkunun erdemi"*, şiddetli duyguda *"salt doğa ürününe indirgenir"*; güzel ruh, *"kahraman öğeye"* evrilir ve *"katıksız bilişel/düşünüşe"* yükselir. Schiller'in kavramlaştırmasıyla, *"ahlaki güç ile güdülere ege-men olma, tinin özgürlüğüdür ve onur, onun görünüşteki anlatımıdır."* İnsandaki ahlaki güç, *"hiçbir anlatıma/betimlemeye yetenekli değildir"*; çünkü *"duyuüstü olan asla duyusallaştırılamaz"*; ancak *"insan oluşumunun onurunda"* olduğu gibi, dolaylı olarak *"duyu-sal göstergeler sayesinde kavrayışa tanıtılır."*

Schiller'e göre, uyarılan doğa güdüsüne *"insan bedenindeki devimimler"* eşlik eder; bunlar *"çoğunlukla istencin egemenliğine bağlanmaz"*; çünkü *"ne duyumsama, ne de arzulama ve iğrenme"*, insanın keyfine bağlıdır. Dolayısıyla, istenç bunları denetleyemez. Öte yandan, güdü *"salt arzuda durup kalmaz; hızla ve zorlayıcı bir şekilde nesnesini gerçekleştirmek ister"* ve *"özerk tin"* güdüye karşı direnmediği takdirde, istencin eylemlerini de yapmaya yeltenir.

İnsandaki korunum veya soy sürdürüm güdüsünü uyaran şiddetli duygunun *"iki türü ve kökeni"* vardır: Birinci tür ve köken, *"dolaysız olarak duyumsamadan çıkar ve tümüyle keyfilikten uzaktır."* İkincilerse, *"tür açısından kör doğa güdüsünün özgürlük kazandığı keyfi olanlardır."* Birincileri, *"şiddetli duyguyla ilgilidir ve buna bağlıdır"*; ikinciler daha çok şiddetli duygunun *"nedeni ve nesnesine denk düşer."* Bu yüzden de *"rastlantısal ve değişebilirler."*

Schiller'in kavrayışı uyarınca, *"onurun asıl kaynağı olan"* acı çekmedeki dinginlik, *"insandaki düşünselliğin betimlenimi ve insanın ahlaki özgürlüğünün anlatımıdır."* Fakat tin, salt acı çekmede değil, *"arzulama yeterliliğinin her türlü güçlü ilgisinde"* kendi özgürlüğünü kanıtlamalıdır; bir başka deyişle, *"onur, anlatım olmak zorundadır."*

Schiller'in söyleyişiyle, onur, *"şiddetli duygunun içeriğiyle değil, biçimiyle ilgilidir."* Bu nedenle, insan içerik açısından *"övgüye değer şiddetli duygulara"* kendisini körü körüne bıraktığında, *"onur eksikliğinden ötürü adi ve aşağı olana düşülebilir."* Buna karşın, *"iğrenç şiddetli duygular, tinin egemenliğinin biçimi içinde tinsel duyumsamalar gösterdikleri takdirde yüce şiddetli duygulara yaklaşırlar."* Bundan ötürü, onur söz konusu olduğunda tin, *"bedende bir egemen gibi"* davranır; çünkü tin burada *"kendi özerkliğini, güdümünden çıkmak isteyen güdünün buyurganlığına karşı korumak zorundadır."*

Onur, Ahlaksal ile Duyusal Arasındaki Çekişmenin Anlatımıdır

Zarafet söz konusu olduğunda ise, tin, *"özgürlükle"* yönetir; çünkü *"doğayı eyleme geçiren buradadır ve hiçbir direniş onu"*

yenemez.” Bu yüzden, zarafet, “*keyfi devinimlerin özgürlüğündedir*”; onur ise “*keyfi olmayan devinimlere egemen olmadadır*.” Zarafet, “*tinin buyruklarını iletmediği yerde doğaya gönüllülük görüntüsü*” olanağı verir; onur ise, “*doğanın egemen olmak istediği yerde*” doğayı tine bırakır. Onur daha çok “*acı çekmede*”; zarafet ise daha “*eylemde/davranışta*” istenir ve gösterilir; çünkü “*sadece acı çekmede gönlün özgürlüğü, yalnızca eylemde/davranışta bedeninin özgürlüğü*” ortaya çıkar.

Schiller’in tanımlamasıyla, onur, “*özerk tinin, direnişi gerektiren bir şiddet olarak görülmesi gereken doğa güdüsüne karşı direnişinin anlatımı olduğu için*”, böyle bir şiddetin/gücün alt edilmesi gerekmeyen yerde gülünçtür. Öte yandan, “*alt edilecek bir gücün olmadığı yerde iğrençtir*.” Erdemden beklenen zarafet değil, “*onurdur*.” Onur, “*içeriği açısından insanın kendi güdülerine egemenliğini gerektiren erdemde zaten vardır*.”

Öte yandan, yetkin insanlık ülküsü, “*töresel (veya ahlaksal) ile duyuşal arasında çekişme değil, uyuşum gerektirdiği için*”, bu iki öge arasındaki çekişmenin anlatımı olan onura “*ya öznenin tikel sınırlamalarını ya da insanlığın tümel sınırlamalarını*” görünürleştirmek yakışmaz. Öznel tikel sınırlamalar kapsamında “*bir eylemde eğilim ile yükümlülüğü uyumlulaştırmada*” sorun, öznenin yetersizliğinden kaynaklandığında, “*bu eylem, onurun anlatıma katıldığı ölçüde ahlaki değerini yitirir*.” İnsanlığın tümel sınırlamaları bağlamında “*bir yükümlülük eylemi doğanın istemleriyle uyumlulaştırılamadığı zaman, eğilimin direnişi gereklileşir*.” Burada “*görünüştaki direnişin bir anlatımı*” beklenir ve insanlığın olmadığı yerde erdemin olamayacağı bilinir.

Schiller’in çözümlemesine göre, ahlaki yükümlülük, “*duyuşalı olumsuz etkileyecek*” bir eylemi veya davranışı gerektirdiğinde, olay “*oyun değil, ciddidir*.” Böyle durumlarda uygulamadaki “*hafiflik*”, doyuma ulaştırmaktan çok, “*öfkelenendirir*.” Dolayısıyla, burada zarafet değil, onur “*anlatım olur*.” Ayrıca burada şu ilke geçerlidir: “*İnsan, insanlığı kapsamında yapabileceğini zarafet ile yapmak zorundadır ve yapmak için insanlığının ötesine gitmek zorunda olduğu her şeyi onuru ile yapmalıdır*.” Nasıl ki, zarafet

“erdem”den istenirse, onur da “eğilim”den beklenir. Eğilim için zarafet ne “*denli doğalsa*”, erdem için de onur “*o denli doğaldır*”; çünkü o içeriği açısından duyusal, “*doğal özgürlüğe uygun*” ve her türlü “*gerilime yabancıdır*.”

Eğilim, Schiller’in deyişiyle, “*kendisine ahlaki bir köken kazandıran*” soylu bir duyguda saygınlaşabilmek için, “*onur ile ilişkilenecek zorundadır*.” Sevenin, “*tutkusunun nesnesinden onur talep etmesinin*” nedeni budur. Onur, seven için “*gereksinmenin onu zorlamadığı, özgürlüğün onu seçtiği*” konusunda güvencedir. Bir başka deyişle, sevilenin bir “*şey/nesne olarak arzulanmadığı, buna karşın bir kişi olarak saygı duyulduğu*” konusunda bir güvencedir.

Schiller’in seven/sevilen/sevgi kavramaları hakkındaki bu belirlemeleri, Hegel, bu kavramlar arasındaki diyalektiği bağı da gözeterek, felsefileştirmiştir. Bu bağlamda Schiller’i ve Hegel’i belki de ömründe hiç duymamış olan Âşık Veysel’in “Güzelliğin On Para Etmez” adlı şiirini/türküsünü anmak gerekir.

Schiller’in deyişiyle, insan “*yükümlendirenden*” zarafet, “*yükümlenenden*” ise onur bekler. Yükümlendiren “*kazanan kısım görüntüsü*” vermelidir; yükümlenen ise “*içine düştüğü bağımlılıktan dolayı kendi kişiliğinde insanlığı onursuzlaştırmamak için*”, rastlantısal güdüyü, istencinin eylemine yükseltmelidir. İnsan “*bir hatayı*” zarafet ile yerer; ancak onur ile o hatayı üstlenir. Onur ile zarafet “*kendilerini dışa-vurdular faklı alanlara sahiptir*”; ancak bunlar “*bir kişide veya bir kişinin aynı durumunda birbirini dışlamaz*.” Hatta onur, zarafetten “*onayını alır*”; zarafet onurdan “*değerini*” duyumsar.

Onur bir başına, “*rastlanılan her yerde arzuların ve eğilimlerin belli bir sınırlandırımını*” gösterir. Zarafet ise “*dingin, kendi içinde uyumlu bir gönlü ve duyumsayan bir kalbi*” işaret eder. Böylece, bir başına “*duygu yeterliliğinin duyarlılığını ve duyumsamaların uyuşumunu*” kanıtlar. Zarafet, bunun dışında “*duyuya o kadar fazla özgürlük verenin, tinin tembelliği olmadığını, kalbin her izlenime açıldığını ve duyumsamaların bu uyuşuma kattıkları şeyin ahlaksal öge olduğunu*” gösterir.

Schiller'e göre, "onurda özne özerk bir güç olarak kendisini meşrulaştırır ve istenç keyfi olmayan devinimlerin serbestliğini daraltmakla keyfi devinimleri özgür bıraktığını" anlatır. Arkitektonik güzelliğin desteklediği zarafet ve gücün özendirdiği onur, "aynı kişide birleştirildiği zaman, insanlığın anlatımı" o kişide tümlenmiş demektir. Ayrıca, bu kişi, "tinler dünyasında gerekçelendirilmiş ve görünüşte özgür bırakılmış olarak" görülür. Zarafet ve onur, "sınırları birbirine karışacak denli birbirine dokunur." Zarafet ve onurun "birleştiği yer, bizi bazen çeker, bazen de iter; tinler olarak çeker, duyusal doğalar olarak iter."

Aşkın Nesnesi Duyusaldır, Öznesi Ahlaki Doğadır ve Onur, Aşkın Arzuya Dönüşmesini Önler

Onur, Schiller'in anlatımıyla, "duyusalın, ahlaksala bağımlılaştırılmasını" simgeler. İnsanın "fiziksel yeterliliğini" aşan bu örneğe öykünmek, insanlar için kuraldır veya yasadır. Doğa gereksinmesi ile yasanın istemi arasındaki "çekişme", "duyusallığı isteklendirir, saygı denilen ve onurdan ayrılmayan duyguyu uyandırır." Zarafette ise, "aynı güzellikte olduğu gibi, akıl isteminin duyusalılıkta karşılık bulduğunu" görür ve aklın idelerinden biri "aniden görünüşte karşısına çıkar." Doğanın rastlantısallığı ile aklın gerekçirliğinin "beklenmeyen uyumlulaşımı, hoşlanma duygusu uyandırır." Bu hoşlanma duygusu, "duyu için çözümleyici, tin içinse canlandırıcı ve uğraştırıcıdır."

Bu çekim, Schiller'in adlandırmasıyla, "hoş istek" veya "zarafet ve güzellikten ayrılmaz bir duygu olan aşk/sevgi" olarak adlandırılır. Uyarmada "duyuya haz vadeden duyusal bir malzeme" sunulur. Dolayısıyla, duyu, "duyusal ile bütünleşmeye uğraşır" ve duyu için uyarıcı, tin için yorucu arzu oluşur. Aşkta/sevgide "nesne duyusaldır ve özne ahlaki doğadır." Arzuda ise "hem özne, hem de nesne duyusaldır." Dolayısıyla, sadece aşk "özgür bir duyumsamadır"; çünkü "aşkın katıksız kaynağı, özgürlüğün bulunduğu yerden, tanrısal doğamızdan fışkırır."

Burada "büyük ve yüksek ile boy ölçüşen alçak ve küçük değildir; zarafet ve güzellikte öykünülmüş olan, duyusallıkta doyuma

ulaşmış olan saltık büyüktür.” Bu saltık büyük, “*bir başına yasa koruyucudur; kendi imgesiyle duyular dünyasında oynayan içimizdeki tanrıdır.*” Bu yüzden, “*gönül aşkta dağılır*”; çünkü burada gönle “*sınır koyacak bir şey yoktur.*” Aşk “*bir aşağı inmedir*”; saygıysa “*yükseğe çıkmadır.*” Bundan ötürü, kötü, “*hiçbir şeyi seve-
mez*”; iyiye “*aşk ile kuşatamadığı şeylere az saygı duyar.*” Katıksız/saf tin, “*yalnızca sevebilir, saygı duyamaz; duyuyu sadece sayabilir; fakat sevemez.*” Aşk aynı zamanda “*doğada en gönlü yüce, en öz düşkünü olandır.*” En gönlü boldur; çünkü “*nesnesinden hiçbir şey almaz; fakat ona her şeyi verir*”; çünkü saf tin, “*hiç-
bir şey alamaz, sadece verir.*” En öz düşkünüdür; çünkü “*nesnesinde aradığı ve değer verdiği şey, sadece kendi özüdür.*”

Yukarıda belirtildiği gibi, Schiller’in daha sonra Hegel’e esin kaynağı olan aşk hakkındaki açıklaması uyarınca, “*seven, sevilen-
den sadece ne veriyse onu alır.*” Bu yüzden, sevene “*çoğunlukla sevilene verdiği şey*” görünür, ondan “*aldığı şey*” görünmez. Dışsal duyuyu, “*içsel duyunun baktığı şeyi*” gördüğünü sanır. Ateşli arzu “*inanca*” dönüşür ve “*sevenin kendi taşkınlığı, sevilenin zarafetini gizler.*” Bu nedenle, aşk, “*kolayca yanılsamaya maruz kalır*”; yanılsama saygı ve arzusunun başına gelmez. İçsel duyuyu, dışsalı bastırdığı sürece “*platonik aşkın büyüğü sürer.*” Onur, “*aşkın arzuya dönüş-
mesini*” önler; zarafet “*saygının korkuya dönüşmesinden*” sakınır. Hakiki güzellik, hakiki zarafet, “*asla arzu uyandırmamalıdır.*” Böyle olduğu durumlarda ya “*onurun malzemesi ya da duyumsa-
manın töreselliği*” eksik demektir. Hakiki büyüklük, “*asla korku uyandırmamalıdır.*” Bunun olduğu yerde “*ya beğeni nesnesi ve zarafet ya da vicdan*” eksiktir.

Schiller’in değerlendirmesine göre, iki türlü zarafet vardır: Biri “*canlandırır*”, öbürü de “*dinginleştirir.*” Canlandırıcı zarafet, “*duyusal uyarıcı*” sınırındadır ve bundan hoşlanma, “*eğer onur ile denetlenmezse, soysuzlaşarak arzuya dönüşür.*” Buna uyarıcı denir. Dinginleşmiş bir insan, “*kendi iç gücüyle devinime geçemez; dışarıdan malzeme almak zorundadır ve fantezinin alıştırmasıyla ve duyumsamadan eyleme hızlı geçişlerle yitirdiği hız gücünü yeniden kazanmaya*” uğraşır.

Öte yandan, dinginleştirici zarafet, *“huzursuz devinimlerin denetim altına alınmasında kendisini açığa vurduğu için, onurun çok yakınındadır.”* Rahatlamış insan, bu zarafete yönelir ve *“gön- lün vahşi seli onun barış soluyan göğsünde dağılır.”* Buna da zara- fet denir. *“Gülen alay ve iğneleyici dalga geçme”*, uyarıcı ile ilişki- lenir. *“Acıyı paylaşma (merhamet) ve aşk”* ise zarafet ile bağlantı- lıdır. Burada Schiller’in verdiği örneğe göre, *“Otello’nun coşup taşan tını bir Desdemona’nun yumuşak göğsünde dinginleşirken, öfkeli Süleyman, bir Hürrem’in zincirlerinde özlemini giderir.”*

Bu bağlamda Schiller’in Kanuni Sultan Süleyman döneminde Malta kuşatmasını anlatan “Maltalılar” adlı bitiremediği bir dra- ması olduğunu, dolayısıyla da Sultan Süleyman motifini yakından tanıdığını belirtelim.

Bu filozofun/yazarın anlatımına göre, onurun da farklı aşama- ları vardır: Onur, *“zarafet ve güzelliğe yaklaştığı yerde soyluya, korkunca yakınlaştığı yerde yüksekliğe”* dönüşür. Zarafetin *“en yüksek derecesi”* büyüleyici olandır. Onurun en yüksek derecesi *“ululuktur.”* Büyüleyici olanda *“adeta kendimizi yitiririz ve nesne- ye akarız.”* Özgürlüğün *“en yüksek tadı, onun tümüyle yitiminin sınırındadır”* Ululuk veya yücelik, *“bize, bizi kendi içimize bakma- ya zorlayan bir yasa koyar”* ve başımızı yere eğmeye yöneltir. Salt erk, *“ne denli korkunç ve sınırsız olursa olsun, asla ululuk/yücelik veremez.”* Sadece *“duyusal varlık”* bundan etkilenir; ululuk, *“tinin özgürlüğünü almak zorundadır.”* Dolayısıyla, *“benim ölüm hükmümü yazabilen bir insan, ben olmam gerektiği gibi olduğum sürece”*, bu güce sahip olduğu için yücelik taşıyamaz.

Yukarıdaki açıklamalardan da görüleceği üzere, Schiller’in “Zarafet ve Onur” adlı yapıtının temel kavramlarından biri “güzel ruh”tur. Güzel ruh veya ruh güzelliği, duyusal ile tinseli, bir başka deyişle, eğilim ile yükümlülüğü uyumlulaştıran öğedir.

Estetiğin temel konusu olan güzel veya güzellik, Schiller’e göre, iki yönlü bir kavramdır. Güzelin bu “ikili öz-yapısı”, doğal ve kav- rayışsal ile ilgilidir. İnsan eylemine dayanan “zarafet”in ahlaki bir yönü veya boyutu vardır. Zarafet, bu açıdan değerlendirildiğinde, “özgürlüğün etik eylemidir.”

“Zarafet ve Onur”da estetik kuramını zenginleştiren bir başka belirleyim, “özgürlük ve güzellik” kavramlarının birbirini belirlemesi ve karşılıklı olarak birbirini gerektirmesidir.

İstenç, Schiller’in kullandığı bir başka temel kavramdır. İstenç, Schiller’e göre, insanı diğer canlı varlıklardan ayıran temel nitelik-tir. İnsanın insan oluşunun belirleyicidir.

“Onur”, Schiller’in estetik anlayışında “yüce bir zihniyetin anlamıdır.” Onur, yüksek bir ahlakın dışa-vurumudur, insanın denetimsiz doğasının denetimidir. Onur, istencin özgürlüğüyle birlikte insanı tümleyen bir belirlenimdir. Onur ile zarafetin bir kişilikte bütünleşmesi, insanın yetkinleşmesidir. Kant’ın yeterince öne çıkarmadığını düşündüğü insanın ikili öz-yapısının, diyesi, akıl varlığı ve duyu varlığı olarak insanın bütün özelliklerinin uyumlu-laştırılarak bir bütün oluşturması gerektiği savını öne çıkarır.

“Zarafet ve Onur” başta olmak üzere, Schiller’in estetik kuramına ilişkin yazılarını ve yapıtlarını değerlendiren Thomas Mann, bu filozofun/yazarın “özgürlük coşkusunun” Goethe’yi ürküttüğünü öne sürmüştür. Thomas Mann’ın deyişiyle, Schiller’in “*insan onuru, insancılık ve özerklik vurgusu*”, bir doğa dâhisi olan Goethe’nin “aristokratik yaşam duygusu” ile bağdaşmamıştır. Goethe, Schiller’in “*zarafet, doğa vergisi değil, insan yaratımıdır*” belirlemesini de kabullenememiştir.⁴³ Adorno da Goethe’nin bakış açısına benzer bir yaklaşımla Schiller’i değerlendirmiştir. Aynı yerde öne sürüldüğüne göre, Schiller’in “*ahlak ile doğayı uzlaştırma*” girişimi, Adorno’ya göre “*göründüğü kadar insani ve masum*” değildir. Kant ve Schiller, “doğa güzeli” kavramını, “*sanat yapıtında simgesel olarak ulaşılan yanlış bir uyumlulaştırma*” adına estetikten sürüp atmıştır. İdealizm, geride “*estetik yıkımlar bırakmıştır.*”

II. 4. Friedrich Schiller: İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar

Schiller, estetik anlayışını “İnsanın Estetik Eğitimi. Konuya İlişkin Bir Dizi Mektup”⁴⁴ adıyla yayımlanan bir mektup dizisinde açıklamıştır.

Birinci Mektup: *Güzelliğin Büyüsü, Gizemine Dayanır*

Schiller birinci mektubunda⁴⁵ “Güzel ve Sanat Hakkında” adlı araştırmasının sonuçlarının büyük ölçüde “*Kant’ın ilkelerine dayandığını*” ve okuyucunun “*özgür düşünme gücüne*” saygıyı ön planda tuttuğunu belirtir. Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, Kant’ın estetik felsefesi “teknik biçiminden” arındırıldığı zaman, onun “*sıradan aklın yıllanmış savları ve ahlaki içgüdünün olguları*” olduğu kolayca görülür. “güzel” ve “sanat” kavramlarını irdelerek konuya girmiştir. Güzel kavramı, Schiller’e göre, akıl, duyular ve ahlaki deneyim kapsamında değerlendirilebilir. Düşünürün deyişiyle, “*güzelliğin bütün büyüğü, onun gizemine dayanır.*”

İmgesel, dolayısıyla da çağrışım gücü yüksek bir dili ve biçemi olan Schiller, bu özelliklerinin de katkısıyla, okuyucuyu akılcılık, insancılık ve özgürlük idelerine yaklaştırmayı amaçlar.

İkinci Mektup: *Güzellik, Özgürlüğün Yolumu Açar*

Schiller’in “İkinci Mektup”ta yer alan belirlemesiyle, “*estetik dünya için bir yasa aramak*” artık geride kalmıştır; çünkü zamanın koşulları, “felsefi” araştırma tininden/zihniyetinden “*bütün sanat yapıtlarının en yetkin sanat yapıtı ve hakiki siyasi özgürlüğün inşa edilmesini*” talep etmektedir. Bu belirleme, estetik ilkelerini asıl olarak Kant’a dayandıran Schiller’in sanat felsefesinin Hegel tarafından benimsenmesine ortam hazırlamıştır.

Schiller’in bu mektubunda belirlediğine göre, insan “*devlet yurttaşı olduğu ölçüde zamanın yurttaşdır da.*” Dolayısıyla, insanın etkinleşmesinde yaşanan “*yüzyılın gereksinmesinin ve beğenisinin izleri*” olması olağandır. Olguların akışı, “zamanın dehasına bir yön vermiştir ve bu yön onu ülkünün sanatından” uzaklaştırma tehlikesi taşımaktadır. Sanat, “*gerçekliği terk etmek ve doğru bir cesaretle gereksinmenin ötesine gitmek zorundadır*”; çünkü sanat, “*özgürlüğün kızıdır/çocuğudur*” ve “*özdeğin zorunluluğundan değil, tinlerin gerekirliğinden*” çıkarımlar.

Schiller'in anlatımıyla, *“şimdi gereksinme egemendir ve insanlığın zalim boyunduruğuna bağımlılaştırmaktadır.”* Zaman, “yarar”ı öne çıkarmasına karşın, sanatta önemli olan edimsel “yarar” değil, “düşünsel/tinsel kazanım”dır. Felsefi araştırma zihniyeti bile imgelem gücünün, dolayısıyla da sanatın alanını daraltmaktadır. Sanat için belirleyici kavram, “imgelem gücüdür”; bilimin alanı genişledikçe, sanatın sınırları daralır. *“Güçlünün kör hukukunun”* başat olduğu politika, *“insanın büyük yazgısını pazarlık konusu”* yapmaktadır. Sanatın ilkeleri uyarınca, *“özgürlüğün güzelliği”* öne çıkarılmalıdır; çünkü *“özgürlüğe giden yolu açan güzelliştir.”*

Üçüncü Mektup: Özgürlük, İnsanı Kör Gerekirlikten Kurtarır

Schiller, üçüncü mektubunda da konuya ilişkin görüşlerini açıklamayı sürdürür. Düşünürün buradaki öne-sürümleri uyarınca, doğa, *“özgür bir biliş olarak davranamayan”* insanın yerine davranır. Dolayısıyla, insan, doğal durumundan uzaklaştığı ölçüde, bir başka deyişle, *“gerekirliği, özgür seçiminin ürününe dönüştürebildiği ölçüde”*, fiziksel gerekirliği ahlaksal gerekirliğe dönüştürebildiği ölçüde, insanlaşır. İnsan böylece *“duyusal uykusundan uyanır; çevresine bakınır; kendisini tanır ve devlette kendisini bulur.”* Onu bu duruma sokan özgürlüğü değil, gereksinmelerinin zorlamasıdır.

Fakat “ahlaki bir kişi” olarak insan *“kendi doğal belirleniminden doğan”* bu zorunluluk/gerekirlik devletinden hoşnut olamaz. Kendisini insan yapan hak ile *“kör bir gerekirliğin egemenlik alanını”* terk eder. İnsan, *“cinsel aşkın kendisine dayattığı ortak karakteri ahlaksallık ile ortadan kaldırdığı ve güzellik ile soylulaştırdığı gibi, özgürlüğü sayesinde kör gerekirlikten de”* kurtulabilir. *“Kör güçlerin işi, özgürlüğün önünde eğileceği hiçbir yetke taşımaz.”* Her şey, *“kişileşmiş aklın kendisine koyduğu en yüksek ereğe uyar.”* Böylece, *“ergin bir halkın, doğa devletini ahlakitöresel devlete dönüştürme denemesi oluşur ve kendisini meşrulaştırır.”*

Bu bağlamda *“fiziksel insan, gerçektir ve ahlaksal insan, sorundur.”* Dolayısıyla, akıl, *“zorunlu olarak doğa devletini ortadan*

kaldırır ve onun yerine kendi ilkelerini koymak isterse, fiziksel ve gerçek insanın yerine töresel insanı, toplumun varlığının yerine toplumun ülküsünü” koymaya kalkışır. Bu nedenle, “fiziksel toplumun zaman içinde bir an bile olmaya son vermemelidir”; ahlaki toplum “idede oluşmakla” birlikte, ahlaki toplum, “insan onurunun dokunulmazlığı” nedeniyle kendisini tehlikeye atamaz. Dolayısıyla, “ortadan kaldırılması istenilen” doğal devletten toplumu bağımsızlaştıracak bir “dayanak” bulunmalıdır.

Bu dayanak, “öz-düşünü, şiddet eğilimli” olan, bu yüzden de “toplumu ayakta tutmak” yerine, “yıkmayı” amaçlayan insanın “doğal karakteri” içinde aranamaz. İnsanın “töresel (veya ahlaksal) karakterinde” de aranamaz; çünkü töresel/ahlaksal karakter önce oluşturulmak zorundadır. Dolayısıyla, önemli olan “keyfiliği fiziksel karakterden, özgürlüğü ahlaki karakterden ayırmaktır.” Birincisi yasalarla uyumlulaştırılmalı, ikincisiyse “izlenimlere bağımlı kılınmalıdır.”

Dördüncü Mektup: Sanatçı, Malzemesine Şiddet Uygular

Ahlaki devletin kurulmasında “töre/ahlak yasasının” etkin güç olduğunu ve “özgür istencin” önem kazandığını belirten Schiller’in dördüncü mektupta öne sürdüğüne göre, insanın istenci, “yükümlülük ile eğilim arasında tümüyle özgürdür.”

Bu kapsamda yükümlülük, dışsal, bir başka deyişle, yasal-toplumsal olabilir; eğilim ise tümüyle öznel-bireysel bir özellik taşır ve insanın duyusal yönünü oluşturur.

Devlet, Schiller’e göre, “bireylerin kişiliğinde nesnel ve cinsî karaktere değil, öznel ve özgün karaktere de saygı duymalıdır.” Schiller, izleyen tümcelerde Fichte’ye göndermede bulunarak, insancılık veya hümanite idesi bakımından belirleyici önem taşıyan şu görüşleri dile getirmiştir: “Her bireysel insan, yetisi ve belirlenimi uyarınca, içinde katıksız ülküsel bir insan taşır.” Her özne- de az veya çok ortaya çıkan bu katıksız insan, “öznelerin türlü- çeşitliliğinin uyumlulaştığı nesnel ve aynı zamanda kanonik (koşunsal) biçim olan devlet tarafından temsil edilir.”

Duyumsama ve akıl arasındaki işlevsel benzemezliklere dikkat çeken Schiller'e göre, akıl "birlik", doğa ise "farklılık" ister. Töresel karakter, salt doğal duyumsama düzeyinde kalırsa ve devlet yapısı yetkinleşememişse, uyumsuzluk kaçınılmazdır. Töresel devlet, *"salt nesnel karakteri değil, bireylerdeki öznel ve özgün karakterleri de saygıyla karşılamalıdır."*

Sanatı ve edebiyatı etkileyen dış etmenleri böyle belirleyen Schiller'in sanatçı ile işlediği malzeme arasındaki ilişki hakkındaki açıklaması uyarınca, *"mekanik sanatçı, henüz biçim kazanmamış kütleye, amaçlarının biçimini vermek amacıyla el attığında, ona şiddet uygulamada tereddüt etmez."* Çünkü sanatçının *"işlediği/işlemden geçirdiği doğa, bir başına saygıya hak etmez."*

Bu belirlemede yer alan *"sanatçı, sanatsal yaratma sürecinde malzemesine şiddet uygular"* belirlemesi, sanat kuramının özünü yansıtmaktadır. "Sanatsal malzemeye şiddet uygulamak" demek, sanatçının malzemesini istediği gibi özgürce biçimlendirmesi demektir. Sanatsal malzeme biçimlendirilmeksizin ve kurgulanmaksızın estetikleştirilemez. Bu ilke Schiller'den de esinlenen Hegel'in estetik felsefesinde de önemli bir yer tutar.

Schiller'in aynı yerdeki sözleri uyarınca, sanatçı için *"önemli olan, parçalarından dolayı bütün değildir; bütünden dolayı parçalardır."* Mekanik sanatçı gibi, güzel sanatlar alanındaki sanatçı da söz konusu malzemeye el attığında ona şiddet uygulamada tereddüt etmez; ancak *"bunu göstermekten de kaçınır."* İşlemden geçirdiği malzemeye *"hiç saygı duymaz"*; fakat *"bu malzemenin özgürlüğünü koruyan göz, göstermelik bir yumuşaklık ile malzemeyi yanıltır."* Schiller'in bu belirlemeleri, mekanik sanatçı dediği zanaatçı ile güzel sanatçı dediği plastik sanatlar alanındaki sanatçı arasındaki ayrımı ortaya koyması açısından da ilgi çekicidir.

Eğitici ve politik sanatçıya gelince: Bu tür sanatçı, Schiller'in açıklaması uyarınca, *"aynı zamanda insanı ve materyali, görevi durumuna getirir."* Burada "amaç", *"malzemeye geri döner"* ve *"salt bütün parçalara hizmet ettiği için, parçalar bütüne uyabilirler."* Schiller'in eğitici sanatçı dediği kişiler, devlet ve eğitim kurumlarını yönetenlerdir. Onlar, malzemelerinin insan olduğunu

asla unutmada, bireylerin “özgünlüklerini ve kişiliklerini korumalıdır.”

Bununla birlikte, Schiller’in bu belirlemesini belirginleştirmek için şunu vurgulamak gerekir: Devletin söz konusu yetkinliğinin düzeyini belirleyenler de insanlardır. İnsanların özgürleşme yetkinliklerinin düzeyiyle, devletin bireysel özgürlükleri ve özgürlükleri gözetme düzeyi doğru orantılıdır.

Schiller, bu bağlamda “vahşi” ve “barbar” kavramlarını açıklar. Yazarın açıklaması uyarınca, “duyguları ilkelerine egemen olan insan, vahşidir.” Bunun yanı sıra, “ilkeleri duygularını yıkan/yok eden insan, barbardır.” Vahşi, “sanatı aşağılar; doğayı sınırsız bir buyurucu/hükümdar olarak görür.” Öte yandan, barbar, “doğayla alay eder; doğayı değersizleştirir.” Barbar, “vahşiden daha aşağılayıcı bir tarzda kendi tutsağının tutsağı olmayı sürdürür.” Buna karşın, uygar insan, doğayla “dostlaşır”; doğanın “keyfilğini dizginlemek suretiyle, özgürlüğüne saygı duyar.”

Schiller’in bu mektubun sonunda öne sürdüğüne göre, aklın “fiziksel topluma kendi ahlaki birliğini getirmesi, doğanın çeşitliliğini zedelemeyiz.” Bunun tersi de doğrudur: Doğanın, “ahlaki toplum yapısında kendi çeşitliliğini koruması, ahlaki birliği” bozmaz. Dolayısıyla, karakterin tümlüğü (totalitesi), “zorunluluk devleti yerine özgürlük devletini geçirme yeteneğini ve onurunu” taşıyan halkta aranmalıdır. Schiller’in yukarıda betimlediği insan-devlet ilişkisi, Hegel’de iç ve dış özgürlük kavramına esin kaynağı olmuştur.

Beşinci Mektup: Bağımlılaşma Değil, Özgürleşme Önemlidir

Schiller, “beşinci” mektupta sanat ve estetikte önemli bir yer tutan “keyfilik” kavramının içyüzünün ortaya çıktığını, artık “saygınlık” kazanamayacağını, insanın “aldırışsızlık ve öz-yanıltma” tavrından kurtulmaya çalıştığını ve “çoğunluğun kararlı” tutumuyla yitirilemez haklarının yeniden verilmesini istediğini vurgular. Bu düşünür/yazarın değerlendirmesi uyarınca, insan salt hakların verilmesini talep etmekle yetinmemekte, gerektiğinde bunları

“zor kullanarak almak” amacıyla, çeşitli yerlerde “ayağa kalkmaktadır.” Doğa değişime uğrarken, insanın “başlı başına amaç” veya “öz-amaç” olarak saygı görmesi gerektiği bilinci ve “hakiki özgürlüğü, politik bağlantının temeli yapma” düşüncesi yerleşmektedir. Öte yandan, bütün bunların “boş umut” olmaması için, “ahlaki olanağın” da yaratılması gerekir.

Schiller’in yakındığı bir başka konu, yazarın deyişiyle, o dönemde “insanın bozumunun iki uç noktası olan vahşileşme ve gevşeme” görüngüsüdür. Bu kapsamda çeşitli toplum kesimlerinde “ham” ve “yasa-tanımaz güdüler” ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle de devlet, haklı olarak “insan doğasının saygınlığını/onurunu göz ardı etmesinden dolayı” eleştirilmektedir.

Schiller’in anlatımına göre, kültürü yaratan ve kültür kaynağından yararlanan “uygar sınıflar” da uyşukluk içindedir. Bu toplum kesimlerinin “övgüyle söz ettiği aklın/kavrayışın aydınlanması” da zihniyetlerin yetkinleşmesi üzerine pek az etki yapabilmektedir. Özgür yargımızı, “despotik görüşe”, duygularımızı onun “tuhaf” törelerine, “istencimizi, onun baştan çıkarmalarına bağmıllaştırıyoruz.”

Schiller’in öne çıkardığı bir başka konu uygarlık birikimi anlamında “kültür” kavramıdır. Ona göre, “kültür, bizi özgürleştirmekten oldukça uzaktır.” Bunun bir sonucu olarak, kültür, insanda “oluşturduğu her türlü güç ile fiziksel öğelerin bağlarını daha sıkı bağlama konusunda yeni bir gereksinme geliştirmektedir.” Böylece “ateşli iyileştirme güdüsü” bile boğulmakta ve “edilgen itaatkârlık ölçütü, en üst yaşam bilgeliği” olarak geçerlilik kazanmaktadır.

Altıncı Mektup: *Helen Kültürü, Yetkin İnsanı Simgeler*

Schiller, “altıncı” mektupta öncelikle Helen/Yunan kültür birikimini öne çıkarır. Bu yazarın/düşünürün anlatımıyla, bir sanat yapıtı, örneğin, bir tablo, “gerçi şu andaki insanlığa benzemektedir; ancak o aynı zamanda kültürel bakımdan ilerlemiş bütün halklara benzemektedir”; çünkü bu halklar, “akıl yoluyla doğaya geri dönebilmek yerine, boş akılcılık oyunları ile doğadan kopmaktadır.”

Schiller'in değerlendirmesi uyarınca, "*zamanın karakteri*" açısından "*insanlığın bugünkü biçimiyle, özellikle Helen dönemindeki biçimi arasındaki karşıtlık*", şaşkınlık verici düzeydedir. Salt doğaya karşı kültürel alanda gerçekleştirilen "*yetkinleştirme*", "*sanatın bütün çekicilikleri ve bilgeliğin saygınlığı*" ile bütünleşen Helen doğasıyla yarışacak durumda değildir. Helenler/Yunanlar, 18. yüzyılın ikinci yarısına "*yabancı*" olan "*yalınlık*" konusunda "*bizleri utandıracak*" durumdadır. Helenler, aynı zamanda birçok öncelik alanında "*bizim rakiplerimiz, hatta çoğunlukla örneklerimizdir.*" Onlar "*biçim dolu, içerik dolu, felsefeleştirici ve oluşturu-cu*" bir güçle ve aynı zamanda "*zarif ve enerjik olarak, mükemmel bir insanlık içinde fantezinin gençliği ile aklın erilliğini*" bütünleştirmiştir.

Daha önceleri, "duyular" ile "tin" in belirgin olarak ayrılaşmadığını belirten Schiller, o dönemlerde edebiyatın/şiirin henüz espiyle buluşmadığını, her alanın kendi tarzında "hakikati" yücelttiğini öne sürer.

Mektubun ilerleyen bölümünde "*neden bir Yunan, dönemini temsil etme niteliği kazandı ve neden şimdikiiler böyle bir şeye cesa-ret edememektedir?*" sorusunu soran Schiller'e göre, Yunan'a "*her şeyi bütünleştiren doğa*"; şimdiki insana ise "*her şeyi ayıran kavrayış/lakıl biçimini vermiştir.*" Kültür, Schiller'in yaşadığı dönemin insanında "*yaralar açmıştır.*" Bir yandan "*giderek genişleyen deneyim ve belirginleşen düşünme, bilimlerin ayrımlaşmasını*", öbür yandan "*devletlerin giderek karmaşıklaşan işleri, toplumsal katmanların ve işlerin birbirinden ayrılmasını*" gerektirmiştir. Böylece insan doğasının "*iç bağı*" kopmuş ve "*bozucu çekişme, doğanın uyumlu güçlerini bölmüştür.*"

Burada "*lüks gibi görünen imgelem gücü, kavrayışın zor yetişen bitkilerini yerle bir etmekle, orada soyutlama tını, gönlün kendisini ısıttığı ve fantezinin körüklendiği ateşi tüketmiştir.*" Sanat ve bilgeliğin "*insanın iç dünyasında uç veren bu sarsılması*", yeni yönetim anlayışınca olağan görülmektedir. Bu nedendir ki, "*ilk cumhuriyetlerin yalın örgütlenmesi, kendisini sıradan, kaba mekaniğe indirgemıştır.*"

Yunan devletleri dönemindeki *“bütünlülük ve bağımsız birey”*, yerini *“bütündeki mekanik yaşamın cansız parçalarına”* bırakmıştır. Estetik alanda *“beğeni/haz”*, çalışma; *“araç”* ise amaç tarafından belirlenir duruma gelmiştir. İnsan kendisini bir şeyin *“parçası”* olarak oluşturmakta, tek-düzelik nedeniyle, *“varlığının uyumunu asla geliştirememektedir.”* *“İnsan”* kendisini öz doğası içinde belirginleştirmek yerine, yaptığı işin kopyasına dönüşmektedir. Yaşam alanı dıştan belirlendiği için, *“bağımsız ve özgün biçimler”* geliştirilmemektedir. Bunun sonucu olarak, *“ölü harf, canlı kavrayışı temsil etmektedir.”* Alışkın bir bellek, *“dâhilik ve duyumsamadan daha güvenli olarak yönlendirmektedir.”* Öznenin devinim alanı daralmakta, *“gönlün yetileri ihmal edilmektedir.”* Güçlü bir dâhinin *“işlerinin sınırlarını, etkinliklerinin sınırları durumuna getirmemekle”* birlikte, *“sıradan yetenek”*, kendi işi içinde boğulmaktadır.

Bu ve benzeri gelişmelerin bir türevi olarak *“tekil ve somut yaşam”* köreltilmekte; buna karşın, *“bütünün soyutluğu”* yoksul varlığını sürdürmekte; duygular devlete ulaşamadığı için, devlet *“sürekli olarak yurttaşlarına yabancı kalmaktadır.”* İnsanlık, *“ikinci elden bir sunum”* özelliği kazanmaktadır. Bununla birlikte, Schiller’in daha sonraki belirlemeleri uyarınca, *“gerçek olan, düşünülebilene göre modellenmekte ve onun tasavvur gücünün öznel koşulları, şeylerin var-oluşunun kurucu yasalarına”* yükseltilmektedir.

Estetik kuramı açısından bu düşünür-yazarın şu saptamasının altını çizmek gerekir: *“Gönlün duyarlılığı, derecesi açısından canlılığa, kapsamı açısından imgelem gücünün zenginliğine bağlıdır.”* Ayrıca, *“analitik yeterliliğin başatlığı, fantezinin gücünü ve ateşini”* yok etmektedir. Soyut düşünen kişi, *“sadece bir bütün olarak ruhu heyecanlandıran izlenimleri parçalara ayırdığı için, soğuk bir kalbe sahiptir.”* Bilimsel düşünmenin parçalara ayırma ve ayırma-laştırma eğilimi, Schiller’e göre, insan türünün ilerlemesini sağlayan önemli etkenlerden biridir. Yukarıdaki belirlemeler, akıl ve fantezi arasındaki karşıtlığı, daha açık anlatımla, bu iki karşıt gücün diyalektik birliğini anlatır.

Schiller'in aynı mektupta yer alan değerlendirmesi uyarınca, *"salt kavrayış ve salt görüye bölünen tin, mantığın sıkı kelepçe-riyle kurgulama gücünün özgür akışını birbirine karıştırma ve nesnelerin/şeylerin bireyliğini sadakat duygusuyla kavrama"* konusunda becerikli olacaktır. Burada doğa, *"evrensel dâhiye de bir sınır koyar."* Güzellik, bütünü oluşturan parçaların *"özgür ve düzgün oyunu"* ile oluşur. Bu, tekil parçaların belirginleşmesinin, bütünün feda edilmesine yola açacağı anlamı taşımaz. Dolayısıyla, *"sanat, kendi doğasında bulunan ve tahrip ettiği tümlüğü, daha yüksek bir sanatla yeniden inşa etmelidir."* Schiller'in güzellik kavramının tanımı ve sanatın yetkinleşmek suretiyle, tümleyici işlevini sürdürebileceği" öne-sürümü, estetik kuramına önemli bir katkıdır.

Yedinci Mektup: Sanatsal İnsanın Keyfiliği Güvencelenmelidir

Schiller'in yedinci mektupta yer alan belirlemeleri uyarınca, sanatın güzelliği belirginleştirme ve yetkinleştirme, verimi veya etkinliği devletten beklenemez; çünkü bu olumsuzluğa yol açan güç, zaten devlettir. Ayrıca, insanın özgürleşmesi ve güzelin etkinleşmesi konusunda dış etmen olan devlet, *"daha iyi bir insanlığı kurabilmek için, daha iyi bir insanlık üzerine kurulmuş olmalıdır."* Bu nedenle, her şeyden önce yukarıda betimlenen ayrım, *"insanın iç-dünyasında ortadan kalkmalıdır."* Böylece, insanın doğası tüm-lenebilir. Doğa *"kendi fiziksel yaratımı içinde bize yol gösterir"* ve biz *"ahlaksal yaratımımız içinde o yoldan yürürüz."*

Ayrıca, insanın ahlak bakımından yetkinleşebilmesinden ve *"içindeki çeşitliliğin idealin birliğine bağımlılaşmasından önce, karakterinin bağımsızlığı güvence altına alınmış olmalıdır ve dış/yabancı despotik biçimlere bağımlılık, yerini düzgün bir özgürlüğe bırakmış olmalıdır."* Bunun yanı sıra, *"keyfini kurlsız bir biçimde kötüye kullanan doğal durumu içindeki insana özgürlüğü gösterilemez."* Buna karşın, *"özgürlüğünü az kullanan sanatsal insanın keyfiliği elinden alınamaz."* "Öz-etkinlik" ve "özgünlük" korunması gereken iki değerdir.

Sekizinci Mektup: *Duyumsama Biricik Devindirici Güçtür*

Bu mektupta Schiller'in değerlendirmeleri arasında akıl ile ilgili şu belirleme yer alır: “Yasaları *bulmak ve oluşturmak* konusunda akıl yapabileceğini yapmıştır; şimdi onları cesaretli bir irade ve canlı bir duygu gerçekleştirmelidir.” Bu kapsamda hakikat, “diğer güçler ile çekişmesinden zafer ile çıktığı takdirde, bir güce dönüşmek ve görüngüler imparatorluğunda kendi sözcüsü olarak bir güdü oluşturmak zorundadır.” Çünkü güdüler, “duyumsayan dünyada biricik devindirici güçtürler.” Hakikat, şimdiye değin bir güce dönüşmekte zorlanmışsa, bunun nedeni, “hakikati açığa çıkarmayı bilmeyen akıl” değil, tersine “kendisini hakikate kapatan ve hakikat için eyleme geçmeyen güdüdür.”

Schiller, yaşadığı dönemin “aydınlanmış çağ” olmasına karşın, “genel önyargıların egemenliğinin ve bilinçlerin karartılmasının” giderilememiş olmasından yakını. “Aydınlanmakta olan çağ”, köken olarak Kant’a dayanır. Dolayısıyla, Kant’tan ödünçlenen çağın aydınlanmışlığı savı, Schiller’e göre, “en azından edimsel ilkelerimizi düzeltecek bilgilerin bulunmuş ve toplumla paylaşılmış olması” ile açıklanabilir. Bu bağlamda “özgür araştırma tini, hakikate ulaşmayı engelleyen çılgın kavramları dağıtmıştır ve fanatizmin ve aldatmanın yükseldiği zemini ortadan kaldırmıştır.” Akıl, “duyuların yanıtlanmasından kurtulmuştur; sofizmden kurtulmuş olan felsefe ise, doğanın bağrına geri dönme” çağrısı yapmaktadır.

“Peki, hala barbarlar olmamızın nedeni nedir?” diye soran Schiller, hakikati algılamamanın kaynağı olarak “insanın ruh durumunu” görür. Bu bağlamda “çok anlamlı bir anlatım olan ‘sapere aude’ diyen yaşlı biri bunu kavramıştır” sözleriyle, Kant’ı işaret eden Schiller, yine Kant’ın “Aydınlanma Nedir?” adlı yazısındaki “Aklını kullanma cesareti göster” söylemine göndermede bulunarak, “bilge olma cesareti göster!” çağrısı yapar. Her türlü aydınlanmanın anlamlı olabilmesi için, “karaktere yansımaları gerektiğini” düşünür. Ona göre, her türlü aydınlanma, bir başka deyişle, “kafaya giden yol, kalp üzerinden açılmak zorunda olduğu için, karakterden yola çıkar.” Bundan dolayıdır ki, “duyumsa-

ma yeterliliğinin her yönüyle gelişmesi, zamanın ivedi gereksinmesidir.”

Dokuzuncu Mektup: *Sanat/Sanatçı, İnsanlığın Yitirdiği Onurunu Kurtarır*

Burada bir döngü olduğunu düşünen Schiller, söz konusu döngüyü şöyle açıklar: “*Kuramsal kültür, edimseli ortaya çıkaracak, edimsel kültür ise, kuramsalın koşulu olacaktır.*” Siyaset alanındaki “*her türlü iyileşme, karakterin soylulaşmasından yola çıkmalıdır.*” Peki, diye sorar Schiller, “*barbar bir devlet yapısının etkileri altında karakter nasıl soylulaşabilir?*” Bunun için “*devletin vermediği bir araç aranıp bulunmalıdır ve her türlü siyasi bozulmaya karşın, temiz kalabilecek kaynaklar ortaya çıkarılmalıdır.*”

Schiller’in belirlemesi uyarınca, söz konusu “*araç, güzel sanattır ve söz konusu kaynaklar, güzel sanatın ölümsüz örneklerinde açığa çıkmaktadır.*” İnsanın başarımlarının ve uzlaşımlarının bir sonucu olarak toplum yaşamına soktuğu şeylerin başında “*sanat*” ve “*bilim*” gelir. Bu iki uğraş alanının, “*insanların keyfine karşı dokunulmazlığı vardır.*” Siyasi erk, “*bilim ve sanatın alanını kapatabilir*”; ama bu iki alana “*egemen olamaz.*” Siyasi erk, “*hakikat severi*” küçümseyebilir; ama “*hakikat, varlığını sürdürür.*” Sanatçıyı “*aşağılayabilir*”; ama “*sanatı sahteletştiremez.*” Zamanın ruhu, bilim ve sanatı etkiler ve “*yargılayan beğeni, yaratıcı beğeniye kural koyabilir.*” Burada kullanılan “*yargılayan beğeni*”, akıl veya kavrayış; yaratıcı beğeni ise, sanatın önkoşulu olan imgelem gücünü simgeler.

Schiller’in anlatımıyla, karakterin “*donuklaştığı yerde bilim ödünsüzce sınırlarını korur; karakterin donduğu ve ortadan kalktığı yerde, sanat, kuralın ağır zincirlerine girer.* Böyle durumlarda bilim, beğenilmeye; sanat ise, eğlendirmeye uğraşır.” Böyle bir şeyin olmaması için, filozoflar ve sanatçılar, “*yüzyıllar boyunca hakikati ve güzelliği, sade insanın derinliklerine daldırmaya uğraşmaktadır.*” Bunlar, “*savaşarak yıkılmaz bir yaşam gücüyle yeniden yükseklere çıkar.*”

Schiller'in açılımı uyarınca, *“sanatçı gerçi zamanının çocuğudur; ancak sanat için kötü olan”*, sanatçının, *“zamanının beslemesi olmasıdır.”* Schiller, *“hayırsever bir tanrının, sanatçıyı daha bebekken, annesinin göğsünden koparıp almasını, onu daha iyi bir çağın sütüyle beslemesini ve erginleşmesi için, onu uzak Yunan gökyüzünün altına bırakmasını”* diler. Sanatçı böylece Yunan gökyüzü altında erginleştikten sonra, *“yabancı bir biçim olarak kendi yüzyılına geri dönmelidir ve görünüşüyle kendi yüzyılını sevindirmek yerine, çağını arındırmak için, Agamemnon'un oğlu gibi korku verici olmalıdır.”*⁴⁶

Sanatçı bu sırada *“malzemeyi şimdiden, biçimi ise soylu zamanlardan almalıdır; hatta bütün zamanların ötesinde, kendi varlığının/özünün saltık ve değişmez birliğinden”* almalıdır. Schiller'in söyleyişle, *“onun canavar doğasının saf eterinden, güzelliğin kaynağı aşağı doğru sızmaktadır”*; hem de insan soylarından ve zamanlardan etkilenmeksizin. *“Keyif, malzemesini soylulaştırdığı gibi, soysuzlaştırabilir de”*; buna karşın, sadık biçim, *“kendi değişiminden alınır.”*

Schiller'in anlatımı uyarınca, *“birinci yüzyılın Romalı, resimli sütunlar henüz dik dururken, imparatorunun önünde diz çökmüştür; tanrılar, gülüşmelere yol açarken, tapınaklar hala kutsal görülmüştür.”* İnsanlık, *“onurunu yitirmiştir; sanat, insanlığın onurunu kurtarmış ve anlamlı taşlarda saklamıştır.”* Bir yetkinleşme etkinliği ve edimi olan *“soylu sanat, soylu doğadan daha fazla yaşadığı gibi, coşku içinde doğayı oluşturarak ve uyararak ilerlemesini sürdürür.”* Hakikat, *“muzaffer ışığını kalplerin derinliklerine göndermeden önce kurgulamanın/debiyatın gücü, hakikatin parıltılarını toplar.”*

Schiller, bu bağlamda *“peki, sanatçı kendisini her yandan saran zamanının bozulmalarından/çürümüştüklerinden kendisini nasıl korur?”* sorusunu ortaya atar. Bu yazara/düşünüre göre, sanatçının bozulmalardan uzak durabilmesi için, *“mutluluğa ve gereksinmeye değil, yukarıya, kendi onuruna doğru bakmalıdır... Anlık küçük işlerden ve sabırsız coşkuculuktan kurtulmalıdır.”* Sanatçı, *“gerçeklik alanını”* kavrayışa bırakmalı; buna karşın, *“gerekir ile*

olanaklının bütünlüğü içinde ideali üretmeye" uğraşmalıdır. Sanatçı, ideali/ülküseli, belirginleştirerek *"yanılsama ve hakikate"*, *"imgelem gücünün oyunlarına ve eylemlerinin ciddiyetine; her türlü duyuşal ve tinsel biçimlere ve suskun bir şekilde bitimsiz zamana"* yerleştirmelidir.

Schiller'in değerlendirmesi uyarınca, *"bu ideal her kişinin ruhunda ateşlenmez; her kişiye, bu ideali suskun taşlara oyma veya sağduyulu sözcüğe dökerek kalıplaştırma ve zamanın sadık ellerine emanet etme için gerekli olan yaratıcı bir dinginlik ve büyük, sabırlı bir duyu bahşedilmemiştir."* Bu dingin malzeme içinde gözüpekçe dolaşmak için, insana özgü bir nitelik veya yeterlilik olan *"tanrısal oluşturma güdüsü, çoğunlukla şimdinin ve eylemli yaşamın üzerine atılır ve ahlaki dünyanın biçimsiz malzemesini yeniden oluşturmaya girer."* İnsanın kendi soyunun mutsuzluğu, *"çabuk duyumsayan insana seslenir"* ve yanıci istek, *"güçlü ruhlar da eyleme geçmek için sabırsızlaşır."*

Schiller'e göre, *"katıksız ahlaki güdü, mutlaka olması gerekene yöneliktir; onun için zaman yoktur; şimdiden hareketle gelişmek zorunda olduğu için, gelecek onun şimdisine dönüşür."* Genç sanatçı, Schiller'in anlatımı uyarınca, hakikat ve güzelliği önemsemeli, *"üzerine etki yaptığı dünyanın iyiye yönelmesini"* sağlamaya çalışmalıdır; böylece *"zamanın ritmi"*, gelişmeyi birliğinde getirecektir. Bir sanatçı, düşüncelerini *"gerekli olan ve ebedi olan düzeye yükselttiği zaman, eylemli ve oluşturuca olarak gerekli olanı ve ebedi olanı, güdülerinin nesnesine dönüştürdüğü zaman"*, dünyanın yönünü belirlemiş demektir. Ancak böylece *"çılgınlık ve keyfiliğin binası"* yıkılabilir.

Bu sürecin hızlanması için, genç sanatçı veya sanatçı dostu, *"gönlünün utangaç dinginliğinde yengin (muzaffer) hakikati eğiterek, güzellik içinde özünden çıkarıp, onu salt düşüncenin değil, duyunun da kavraması"* için uğraşmalıdır. Duyu ve düşüncenin güzellik içinde kavradığı veya kapsadığı hakikat, *"gerçeklikten alınan örnek"* ile birleştirilmelidir. Sanatçı, *"yüzyılıyla birlikte yaşamalı; ancak onun yarattığı bir şey olmamalıdır!"* Sanatçı, çağdaşlarıyla yaşamalıdır; ancak onların *"suçunu paylaşmamalıdır."*

Çağdaşlarının mutluluğunu reddettiği dirençli bir “cesaret” ile onların acılarına, *“kendi korkaklığının bağımlılaşmadığını”* kanıtlamalıdır. Sanatçı, *“çağdaşları üzerine etki yapmak istiyorsa, onların nasıl olmaları gerektiğini”* düşünmelidir veya tasarımamalıdır; ancak onların *“nasıl olduklarını da”* göz önünde tutmalıdır. Onların “değersizlikleri” üzerinden değil, “onurları” üzerinden alkış almalıdır; böylece sanatçının “soyluluğu”, çağdaşlarının soyluluğunu *“uyandıracaktır”* ve “onursuzlukları” sanatçının amacını yok edemeyecektir.

Sanatçının *“ilkelerinin ciddiyeti”*, çağdaşlarını kendisinden uzaklaştıracaktır; ancak ilkeler, “oyun” içinde kabul edilebilir. Onların “beğenileri”, kalplerinden daha sadıktır. *“Ölçütlerini”*, *“eylemlerini”* yargılamanın anlamı yoktur; sanatçı, *“oluşturucu eli”* ile onların *“rahatlığı/haylazlığı”* üzerinde değişiklik yapabilir. Sanatçı, çağdaşlarının *“keyfini, havailiğini, hamlığını eğlencelerine kovaladığı zaman, farkın varmadan eylemlerinden ve sonunda da zihniyetlerinden”* kovalamış olacaktır. Onları bulduğu yerde, *“saygın, büyük ve tinsel yönden zengin biçimler ile çevrelemeli; görünüş, gerçekliği, sanat doğayı alt edene değin, mükemmelin simgeleriyle kuşatmalıdır.”*

Onuncu Mektup: *Vahşi Halklar, Güzellik Yetisinden Yoksundur*

Schiller’e göre, içinde yaşanan çağın, “hamlık” ve “uyuşukluk” gibi iki yanlış yoldan kurtulması için, “güzellik”ten geçmesi gerekir. Peki, “estetik kültür” bu iki yanlışlığı nasıl aşabilir ve *“karşıt eğilimleri kendi içinde nasıl bütünleştirebilir?”* Schiller’in açıklaması uyarınca, sürekli olarak *“gelişkin güzellik duygusunun töreleri inceletirdiği”* savlanmıştır. Deneyimler, yetkin bir beğeni ile *“kavrayışın açıklığı, duyumsamanın etkenliği, davranışın özgürlükçülüğü ve hatta saygınlığı”* arasında dolaysız bir ilişki olduğunu, *“yetkinleşmemiş bir beğeni”* ile bunların tam tersi arasında dolaysız bir bağ olduğunu göstermektedir.

Schiller, Lessing’in bu bağlamda çoğunlukla *“güzellik duygusunun en üst düzeyde gelişkinliğe ulaştığı Antik dönemin en soylu*

halkı ve bunun karşısı örnek olarak güzele karşı duyarsızlıklarının cezasını ham bir karakter ile çeken vahşi, barbar halklardan” söz ettiğini dile getirir. Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, güzellik yetisi gelişmemiş halklara atfedilen “*vahşilik*” ve güzellik duygusu gelişkin halklara övgü olarak dile getirilen “*inceleşmişliği*” önemsemek gerekir. Öteden beri, “*güzel kültürü*” bir hayır işi olarak gören ve “*imgelem gücünün sanatlarına*” kendi yaşadıkları topluma girme olanağı veren büyük adamlar olmuştur. Önemli olan, “*beğenin insanın dış ve iç dünyası üzerinde sessiz sedasız çalışması*” ve bunun sonuçlarının “*değerini*” bilmektir.

Schiller mektubun ilerleyen bölümünde estetik kuramı bakımından önemli sayılabilecek şu belirlemeyi yapar: “*Beğeni, içeriğe değil, biçime önem verir.*” Bu nedenle de “*gönlin her türlü gerçekliği ihmal etmesine, hakikat ve ahlaksallığın çekici bir örtüye büründürülmesine ve kurban edilmesine*” yol açabilir. Bazılarının “*güzelin baştan çıkarıcı gücü*”nden ve “*yüzeysel davranmaya*” yol açtığından yakındığını dile getiren Schiller’e göre, “*güzellik*”, toplumsal ve insansal ilişkileri belirlediği için, toplum bir şey yitirmez.

Öte yandan, “*sanatların serpilip geliştiği ve beğenin egemenleştiği tarihin neredeyse her döneminde insanlık biraz batmıştır.*” Ayrıca, “*estetik kültürün yüksek bir düzeyi veya büyük bir genelliği, politik özgürlüğü ve yurttaş erdemi olan bir halk içinde güzel töreler, iyi törelerle el ele yürümeyebilir.*” Atina ve Isparta bağımsızlıklarını korudukları ve “*güzel sanatın henüz çocukluk aşamasında bulunduğu sırada*”, edebiyat sanatı bir “*dehanın kanatlarıyla da olsa yüksek bir uçuş*”, bir başka deyişle, atılım yapmıştır. Bilindiği gibi, deha, “*vahşilik ile en yakın sınırdadır ve karanlıktan ışıldayan bir ışıktır.*” Karanlıktan parlayan bu ışık, “*kendi çağının beğenisine*” karşı etkinleşir. Perikles ve İskender döneminde “*sanatların altın çağı ortaya çıkmış, beğenin egemenliği genel olarak yaygınlaşmıştır.*” Bu dönemde “*Yunanistan artık gücünü ve özgürlüğünü*” yitirmeye, “*söz/anlatı sanatı, hakikati sahteleştirme*” başlamıştır.

Schiller’in izleyen görüşleri oryantalist birikimin göstergelerini de içermektedir: Bu filozofun/yazarın anlatımına göre, Romalılar,

Yunan sanatı, “sert karakterleri” üzerinde zafer kazanmadan önce, *“ilk dönemdeki iç savaşlarda güçlerini tüketmek zorunda kalmış, Doğu etselliği/tenselliği ile hadımlaştırılmış, şanslı bir hanedanın boyunduruğuna boyun eğmiştir.”* Öte yandan, Araplarda da *“sanatın şafağı, savaşçı tinlerinin enerjisi, Abbasi Egemenliği altında uyuşmadan önce doğmamıştır.”*

İtalya’da da güzel sanat(lar), *“bağımsızlık ruhu, bütün cesaretleli şehirlerde övgüye değmez biçimde teslim olduktan”* sonra yeşermeye başlamıştır. Yeni uluslarda da güzel sanatlar, bu ulusların *“bağımsızlığı”* son bulduğu ölçüde gelişmiştir. Schiller’in söyleyişyle, *“beğeni ve özgürlük”* kavramları *“birbirinden kaçır”* ve *“güzellik, kahraman erdemlerinin çöküşü üzerine egemenliğini kurar.”* Karakterin enerjisi, *-estetik kültür genellikle bu enerjiyle satın alınır-* insandaki *“bütün büyük şeylerin ve isabetli şeylerin etkin kalemidir.”* Şimdiye değin olan deneyimlere bakıldığında, bu nedenle, *“güzelliğin eritici gücü”*nden korkulduğu görülür.

Schiller, *“bu tür sorunu karara bağlamak için, deneyim yargıç kürsüsü değildir”* diyerek, bu açıklamalarını görecelileştirir. Güzellik kavramı, deneyimin dışında bir *“kaynağı”* gereksinir; çünkü deneyimde *“güzel”* denilen şeyin, bu *“adı”* hak edip etmediği belli değildir.

Burada şu küçük açıklama yapılabilir. Deneyimin sonuçları nesneldir; doğruluğu, yanlışlığı sınanabilir. Dolayısıyla, deneyim yoluyla kazanılan kavramlar, akıl kavramları olarak nitelendirilir. Güzellik ise, deneyim sonucu elde edilen akıl kavramı değildir. Güzelliğin ve/veya güzelin algılanış tarzı, deneyimin konusu olduğu takdirde, akıl veya kavrayış ile ilişkilendirilmiş olur. Bu durumda güzel ve güzeli duyumsama akılcılaştırılabilir demektir. Böyle bir şeyse olanaksızdır; çünkü güzeli duyumsama tarzı tümüyle öznel; genelleştirilemez. Öte yandan, deneyim, ancak duyumsamayı destekleyebilir; belirleyemez. Bu nedenledir ki, aynı yerde Schiller, *“güzellik, insanlığa gerekli koşulu olarak kendisini göstermek zorundadır”* der ve mektubu *“gerçekliğin ötesine ulaşmaya cesaret edemeyen, hakikati fethedemez”* sözüyle bitirir.

On Birinci Mektup: *İnsan, Boş Bir Kapçık Olmamak İçin, Özdeği Biçimlendirmek Zorundadır*

Yüksek düzeyli “soyutlama”, insandaki “*kalıcı olan ile sürekli değişeni*” ayırmak zorundadır diyen Schiller, soyutlama uyarınca kalıcı olanın kişi, değişenin ise “durum” veya koşul olduğunu vurgular. Kişi ve durum, Schiller’in açışlamasına göre, “öz ile özün belirlenimleri”, bitimli olanda her zaman var olan iki şeydir. “*Kişinin her türlü direnmesine karşın, durum değişir; durumun her türlü değişimine karşın kişi direnir.*” Böylece, “dinginlikten etkinliğe, duyarlılıktan aldırışsızlığa, uyumdan çelişkiye” gidilmesine karşın, “*biz, hep biziz... Yalnızca saltık öznde kişilik ile birlikte, kişiliğin bütün belirlenimleri, kişilikten kaynaklanmalarından dolayı direnirler.*”

Schiller’in açıklaması uyarınca, “*bitimli/sonlu bir varlık olan insanda kişi ve durum farklıdır; bu yüzden, ne durum kişi üzerine, ne de kişi durum üzerine kendini kurabilir.*” Birincisi olsa, “*durum direnmek zorundadır*”; ikincisi olsa “*kişi değişmek zorundadır.*” Bir başka deyişle, “*ya kişilik veya bitimlilik ortadan kalkmak zorundadır. Düşündüğümüz, istediğimiz ve duyumsadığımız için, biz, biz değiliz; biz olduğumuz için düşünmeyiz, istemeyiz ve duyumsamayız. Biz olduğumuz için, biziz; duyumsarız, düşünürüz ve isteriz; çünkü bizim dışımızda başka bir şey daha vardır.*” Bu nedenle, “*kişi, kendi öz temeli olmak zorundadır; çünkü kalıcı olan, değişimden kaynaklanamaz.*” Kişi, “*saltık, kendi içinde kendini temellendiren oluşturm*”; bir başka deyişle, “özgürlük” tür.

Öte yandan durumun “*bir temeli olmak zorundadır*”; durum, kişiden kaynaklanmadığı için “*olmak/vuku bulmak zorundadır.*” Böyle olunca da durum, “*her türlü bağımlı oluşun veya oluşmanın koşuludur*”; bir başka deyişle, “zaman”dır. Zaman, “*her türlü oluşmanın koşuludur. Hep direnen ben’de kendisini açığa vuran kişi oluşamaz; zamanda başlayamaz*”; zaman, kişide “başlayabilir”; çünkü “*direnen bir şey değişime temel olmak zorundadır.*” Değişim olması gerekiyorsa, “*bir şeyler değişmek zorundadır*”; bu bir şeylerin kendisi “*değişim olabilir.*” Schiller bu bağlamda şu

örneği verir: *“Bir çiçek açıyor ve soluyor, demekle, çiçeği bu dönüşüm içinde kalıcı bir şey yaparız ve ona adeta bir kişilik atfederiz; bu kişi(lik)te her iki durum da kendisini açığa vurur.”* İnsan, *“salt bir kişi değil, belli bir durumda bulunan kişidir.”*

Bununla birlikte, *“her türlü durum, her belirli var-oluş, zamanda oluşur.”* Bundan dolayı da insan *“içindeki katıksız biliş ebedi olmasına karşın, bir yerden başlar.”* Zaman olmaksızın, oluşmaksızın, insan, asla belirli bir varlık olamaz; kişiliği, *“yeterlilikte olur; ancak gerçeklikte var olamaz.”* Schiller’in betimlemesi uyarınca, *“direngen ben, tasavvurlarının sonucu sayesinde kendisi olarak bir görüngüye dönüşür.”* Etkinliğin özdeği veya “kendisine dayanarak yaratan en üst biliş/kavrayış” olan gerçekliği, insan ilkin duyumsamalıdır ve *“bunu mekânda kendisi dışında bulunan bir şey olarak, zaman içinde kendisinde algılama yoluyla değişen bir şey olarak duyumsar.”* İnsanın *“hiç bir zaman değişmeyen ben’i kendisi içinde değişen bu malzemeye eşlik eder.”*

Burada Schiller’in *“insan değişmek suretiyle var olur; değişmeden kalmak suretiyle de, o olarak var-olur.”* sözü özellikle vurgulanmalıdır. İnsan, *“tanrısallık yetisini içinde taşır”*; herhangi bir tanrı oluşa giden yol *“ki, bu yol hiçbir hedefe götürmez”*, insanın *“duyuları”* aracılığıyla açılır. İnsanın kişiliği, *“bir başına ve bütün duyusal malzemeden bağımsız olarak düşünüldüğünde, sadece olası, bitimsiz bir dışa-vurum yetisidir.”* İnsan bakmadığı ve duyumsamadığı sürece, *“boş bir biçimden ve boş bir yeterlilikten başka bir şey değildir.”* Dolayısıyla, duyumsama insana içerik kazandırır. İnsanın *“duyusallığı, tinin bütün öz etkinliğinden arındırıldığında, insanı salt özdeğe dönüştürmekten başka hiçbir şey yapamaz ve asla insanı özdek ile bütünleştirmez.”*

Duyusallıktan yoksun olan insan da yalnızca *“biçimdir.”* Eğer dünya *“zamanın biçimsiz bir içeriği”* olarak kavranırsa, insan *“salt duyumsadığı, arzuladığı ve arzularından yola çıkarak etkinleştiği sürece, bir dünyadan başka bir şey değildir.”* İnsanı *“etkin bir güç durumuna getiren”* şey, onun duyusallığıdır. Öte yandan, insanın *“etkinleşmesini kendisinin bir ögesine dönüştüren”* şey ise, onun *“kişiliğidir.”* Dolayısıyla insan, *“salt bir dünya”* olmamak için, *“özdeğel/materiye biçim vermek zorundadır; salt biçim olma-*

mak için, kendi içinde taşıdığı yetiyi gerçeğe dönüştürmek zorundadır.” İnsan, “zamanı yaratırsa ve direngenin/değişmeyenin karşısına değişeni ve kendi beninin tekliğinin karşısına dünyanın türlü çeşitliliğini koyarsa, biçimi gerçekleştirir.”

Felsefi ve estetik derinliği çok belirgin olan bu muhteşem belirleme uyarınca, sanatın, dolayısıyla da edebiyatın önkoşulu olan biçim ancak zaman ve değişime direnini değiştirmekle olanaklıdır. Hegel estetiğinin de önemli felsefi dayanaklarından biri olan bu saptama, aynı zamanda sanatın malzemesine niçin şiddet uygulamak zorunda olduğunu da açıklamaktadır. Peki, insan, materyi veya özdeği nasıl ve hangi koşul altında biçimlendirir?

Schiller’in çözümlemesi uyarınca, insan, *“zamanı yeniden ortadan kaldırırsa, değişimdeki değişmezliği koruyabilirse ve dünyanın türlü çeşitliliğini, kendi benine bağımlılaştırırsa”* özdeği biçimlendirir. Buradan iki karşıt istem, *“duyusal-akılsal doğanın iki temel yasası”* doğar: Birinci çıkarım, *“saltık gerçekliğe zorlar.”* İnsan, *“salt biçim olan her şeyi, dünya yapmalıdır ve bütün yetilerini görünürleştirmelidir.”* İkinci çıkarım ise, *“saltık biçimselliğe zorlar: insan, salt dünya olan her şeyi kendi içinde yok etmelidir ve kendi bütün değişimlerini uyuma sokmalıdır.”* Bir başka deyişle, insan *“her türlü içseli dışsallaştırmalıdır ve her türlü dışsalı biçimlendirmelidir.”*

Schiller’in sözünü ettiği “içseli dışsallaştırmak”, özneli nesnelleştirmek veya tikeli tümelleştirmek demektir. Tekil bireye özgü olan tikel, sanat yapıtına dönüştürülünce, herkes tarafından edinelebilir. Bir başka deyişle, sanat yapıtında insanın duyusallığı ile tinselliği bireşimlenerek, tikellik özelliği kazanır. “Her türlü dışsalı biçimlendirmek” ise, nesneleri, doğal varlıkları işlemekten geçirerek estetikleştirmek demektir; çünkü biçimlendirme olmaksızın, sanat oluşmaz ve gelişmez.

On İkinci Mektup: Özdek, Zamanı Gerçekleştiren Değişimdir

Schiller’in öne-sürümüne göre, insan özündeki *“gerekli olanı gerçekliğe dönüştürmek”* ve insanın dışındaki *“gerçek olanı, gere-*

kirlik yasasına bağımlılaştırmak” görevini yerine getirmeye, “*nesnesini gerçekleştirmeye*” özendiren güdüler tarafından zorlanmaktadır. Schiller’in “duyusal güdü” diye adlandırdığı “*birinci güdü, insanın fiziksel var-oluşundan*” yola çıkar ve onu “*zamanın sınırları içine sokmaya ve özdek durumuna getirmeye*” uğraşır. Bu güdü, “*insana özdeği vermeye uğraşmaz*”; çünkü “*bu, özdeği içine alan ve onu değişmez olan/direngen olan, durumuna getirip, kendisinden ayıran kişinin özgür etkinliğinin alanına girer.*” Burada özdek, “*zamani yerine getiren (gerçekleştiren) değişimden veya gerçeklikten başka bir şey değildir.*” Ayrıca bu güdü, değişimin, “*zamanın bir içeriğe sahip olmasını*” gerektirir. Salt doldurulan veya yerine getirilen zamanın bu durumu, “*duyumsamadır.*” Fiziksel var-oluş bu durum üzerinden “*kendisini açığa vurur.*”

Schiller’in anlatımı uyarınca, zamanda olan her şey, “*art arda (sıralı) olduğu için, bir şey vardır/var-olur*”, diyesi, böylece bir şeyde “*her türlü başka*” dışlanır. Örneğin, “*bir çalgı aletinden bir ses/tını çıktığında*”, bu ses veya tını olası diğer bütün sesler içinde “*sadece bu gerçek sestir.*” İnsan anlık olanı (şimdide olanı) duyumsamakla, “*kendi belirlenimlerinin bütün bitimsiz olanağı, var-oluşun bu tek tarzı ile sınırlanmış olur.*” Dolayısıyla, sözü edilen güdünün etkinleştiği yerde “*gerekli olarak en üst sınırlanım*” vardır. Bu durumda insan, “*herhangi bir büyüklük ölçüsünden/biriminden, zamanın yerine getirilmiş bir anından başka bir şey değildir veya insan yoktur; çünkü insanın kişiliği, kendisine duyumsama ege-men olana ve zamani beraberinde sürükleyene değin ortadan kalkmıştır.*”

“*Biçim güdüsü*” diye adlandırılabilir olan ikinci güdü, insanın “*saltık var-oluşundan veya onun akılsal doğasından çıkar*” ve insanı “*özgürleştirmeye, görünüşünün çeşitliliğine uyum getirmeye ve durumunun her türlü değişimine karşın kişiliğini korumaya*” uğraşır. Bu güdü, “*zamanın bütün sırasını*” kapsar. Bu kapsamayla sanki “*zamani, değişimi ortadan kaldırır.*” Bu güdü, “*gerçek olanın gerekli ve ebedi; ebedi ve gerekli olanın ise gerçek olmasını*” ister. Bir başka deyişle, bu güdü, olgu ve oluşları “*hakikate ve hakka zorlar.*”

Bu bağlamda duygu ve düşünceyi birbirinden ayıran Schiller'e göre, duygu, *"bu veya şu özne için şu anda gerçektir/hakikidir; şimdiki duyumsamayı geri alan bir başka an ve bir başka özne gelebilir."* Buna karşın düşünce ise *"bu, budur"* der ve *"her zaman için, ebedi olarak karar verir; sözünün geçerliliğinin kefil, her türlü değişime inatla direnen kişiliğin kendisidir."* Eğilim ise, *"bu senin kişiliğin için, senin şu anki gereksinmen için iyidir; fakat senin kişiliğin/bireyliğinin ve şu anki gereksinmen, değişimi birliğinde getirecektir; şimdi ateşli şekilde arzuladığın şeyi, nefret ettiğin şeye dönüştürecek"* diye konuşur.

Schiller, insanın bir "ölçü birimi" olmaktan çıkıp, bir "ide/fikir birimi"ne yükselebilmesi için, "biçim güdüsü"nün egemenleşmesi ve insanın içindeki *"nesnenin eyleme geçmesi"* gerektiğini belirtir. Burada sözü edilen "ide birimi", bir başına düşünce üretme yetisi geliştirme; biçim güdüsüye, dış dünyayı, bu dünyada var olanları ve olup bitenleri duyumsama yetisini anlatır. Doğayı bozmadan bu iki yetinin ortaya çıkması estetik ürüne dönüşmesi, sanata ortam hazırlar; insanlığın yetkinleşmesini özendirir. Böyle olduğu takdirde, bu düşünürün/yazarın kanısınca, *"bütün sınırlar ortadan kalkacağından, var-oluş en üst genişlemesine"* ulaşır. Bu işlem sırasında *"insan zamanda değil; zaman, bitmek bilmez art-ardılığı (veya sıralarıyla) insandadır."*

On Üçüncü Mektup: Yetkin Duyarlılık, Çok-Yönlülüğün Güvencesidir

Schiller, irdelediği iki güdüden birinin eğilim olarak "değişime", öbürününse "değişmemeye" zorladığını öne sürer. Duyusal güdü, *"değişim ister; ancak bu değişimin kişi ve onun alanına uzanmasını, ilkelerin değişikliği olmasını istemez."* Biçim güdüsü, Schiller'in açıklamaları uyarınca, *"birlik ve sebat"* ilkesine zorlar; ancak *"kişi ile birlikte durumun da kendisini sabitlemesini, duyumsamanın özdeşliğini"* ister. Bu iki güdü aslında doğaları gereği karşıt değildir; onları karşıtlaştıran, *"onları yanlış anlamak ve alanlarını karıştırmak suretiyle"*, doğanın ihlali ile olmuştur.⁴⁷

Her iki güdüye de “adil davranmak” ile yükümlü olan kültürün görevi, *“bu iki güdünün sınırlarını güvence altına almak”* ve birini öbürüne tercih etmemektir. Dolayısıyla, Schiller’in çıkarımı böyle, kültür, *“duyusallığı, özgürlüğün müdahalelerine karşı korumak”* ve *“kişiliği, duyumsamaların gücüne karşı güvence altına almak”* ile yükümlüdür. Kültür, özgürlüğün müdahalelerine karşı duyusallığı, *“duyumsama yeterliliğinin yetkinleşmesiyle”*, duyumsamaların gücüne karşı kişiliğin güvence altına alınmasını ise, *“akıl yeterliliğini yetkinleşmesi”* ile sağlayabilir.

Bu düşünürün/yazarın çözümlemesine göre, değişim, *“zaman içinde genişleyen şey”* anlamında dünya olduğu için, *“insanı dünya ile bağlantılandıran söz konusu yeterliliğin mükemmelliği”*, olanaklar ölçüsünde *“en büyük değişebilirlik ve yaygınlık”* olmak zorundadır. Öte yandan, kişi, *“değişim içindeki (değişmeyen) olan olduğu için”*, *“değişikliğe karşı koyulan”* öbür yeterliliğin *“mükemmelliği”*, olanaklar ölçüsünde *“en büyük özerklik/bağımsızlık ve yoğunluk”* olmak zorundadır. Alırlık veya duyarlık *“ne denli çok-yönlü gelişirse, ne denli devingense ve görüngülere ne denli fazla alan sunarsa, insan o ölçüde daha fazla dünya kapsar, o ölçüde kendi içinde daha fazla yetiler geliştirir.”*

Bunun yanı sıra, kişilik *“ne denli daha fazla güç ve derinlik kazanır; akıl ne ölçüde özgürlük kazanırsa, insan daha fazla dünyayı kavrar, kendi dışında daha fazla biçim yaratır.”* Bu açıdan bakıldığında, insanın kültürünün temeli, birincisi *“alımlayan yeterlilik içinde dünya ile türlü-çeşitli temasların sağlanması ve duygu boyutunda edilgenliği en yüksek düzeye itmekte”*; ikincisiyse *“belirleyen yeterlilik içinde alımlayan yeterlilikten en büyük bağımsızlığı edinmek ve akıl boyutunda etkenliği en yüksek düzeye tırmandırmakta”* yatmaktadır. Bu iki özelliğin *“bütünleştiği”* yerde insan *“var-oluşun en yüksek dolgunluğu ile en yüksek özerklik/bağımsızlık ve özgürlüğü birbirine bağlayacak ve kendisini dünyada yitirmek yerine, dünyayı görüngülerinin bütün bitimsizliği ile içine çekecek ve aklının birliğine/tekliğine bağmıllaştıracaktır.”*

Schiller’in anlatımına göre, insan *“bu ilişkiyi tersine çevirebilir”* ve böylece *“iki türlü kendi belirlenimini kaçırabilir.”* İnsan, *“etken*

gücü geliştiren yoğunluğu görülürleştirir, malzeme güdüsüyle biçim güdüsünü önüne çekebilir ve alımlayan yeterliliği belirleyici yeterlilik durumuna getirebilir. Öte yandan, insan, *“acı çeken güce yakışan yayımlılığını etken güce vakfeder, biçim güdüsüyle malzeme güdüsünü öne çekebilir ve belirleyen yeterliliği alımlayan yeterliliğin altına itebilir.”* Birincisinde insan *“kendisi”* olamaz; ikincisindeyse *“asla başka şey”* olamaz. Duyusal güdü belirleyici olduğunda, *“duyu yasa koyucu”* durumuna gelir ve *“dünya insanı baskılar ve erke dönüştüğünde aynı ilişki içinde nesne olmaya son verir.”* Öte yandan, insan *“sadece zamanın içeriği olursa, kendisi olmaz ve bunun sonucu olarak da hiçbir içerik taşımaz.”* İnsanın kişiliğiyle birlikte, *“durumu da ortadan kalkmış olur; çünkü bu ikisi değişken kavramlardır; çünkü değişim direngen bir şeydir ve sınırlı gerçeklik, bitimsiz bir değişim”* ister.

Schiller’in açılımı uyarınca, *“biçim güdüsü alımlayana dönüşürse”,* bir başka deyişle, *“düşünme gücü, duyumsamaya karşı ön alır ve kişi kendisini dünyanın altına iterse”,* bu durumda kişi özneleşemez. Bunun yerine, *“özerk bir güç ve özne olmaya son verir; çünkü direngen olan (veya değişime direnen) değişimi ve saltık gerçekliği, kendini açıklamak amacıyla”* sınırlamak ister. Ayrıca, insan sadece *“biçim”* ise, bu durumda *“hiçbir biçimi yok demektir”* ve sonuç olarak durum ile birlikte *“kişi de ortadan kalkmış olur.”* Bir başka deyişle, *“insan sadece özerk olduğu ölçüde, gerçeklik onun dışındadır.”* Sadece alımlayıcı olduğu ölçüde veya *“sadece alımlayıcıysa, gerçeklik insanın içindedir.”* Bu durumda insan, *“düşünen bir güçtür.”*

Söz konusu iki güdü arasındaki ilişkiyi irdelemeyi sürdüren Schiller’e göre, *“duyusallık, muzaffer bir güç ile alanını korumak zorundadır ve ön alıcı etkenlikle tını kendisine eklemek isteyen erkeliktidara karşı direnmelidir.”* Bir başka anlatımla, *“malzeme güdüsünü, kişilik ve biçim güdüsünü, alımlayabilirlik veya doğa, kendi uygun sınırları içinde tutmalıdır.”*

Görüleceği gibi, Schiller, aydınlanmacı estetik kuramcılarının geri plana ittikleri duyusallık kavramını öne çıkarmış, sanatsal yaratımda duyusallık ile tinsellik kavramlarını eşdeğer görmüştür.

Böylece estetik anlayışını sağlam bir düşünsel temele üzerine inşa etmiştir.

On Dördüncü Mektup: *Oyun Güdüsü, Duyusallığı ve Tinselliği Uyumlaştırır*

İnsan, bu iki yeterliliği uyumlulaştırdığı ölçüde, insanlığının gereğini yerine getirebilir. Bu iki deneyimi aynı anda yapabilen, “*özgürlüğünün bilincine varan ve var-oluşunu duyumsayan*” insan veya “*kendisini hem özdek, hem de tin olarak gören*” insan, insanlığının veya insan oluşunun “*eksiksiz görüşüne*” ulaşabilir. Ayrıca, kendisine bu görüşü sağlayan nesne, onun “*yerine getirilen belirleniminin simgesi*” durumuna gelir ve sonuç olarak “*bitimsizin betimlemesine*” hizmet eder.

İnsanın, insanlığının “eksiksiz görüşüne” ulaşması için gerekli koşullar, Schiller’in estetik anlayışı uyarınca;

Özgürlük bilinci,

Var-oluşu veya yaşamı duyumsama,

Özünü hem özdek, hem de tin olarak algılama’dır.

“Özünü veya kendisini özdek, hem de tin olarak algılamak”, insanın kendisini, kendi tinsel yetisiyle biçimlendirmesi demektir. Ancak bu koşulları karşılayan insan hem dışsallığı, diyesi, dış dünyayı, hem de kendi iç dünyasını biçimlendirebilecek durumdadır.

Schiller’e göre, duyusal güdü, “*değişim olmasını, zamanın bir içeriğe sahip olmasını ister.*” Buna karşın, biçim güdüsü, “*zamanın ortadan kaldırılmasını, değişim olmamasını ister.*” Bu iki güdünün bağlantılı olarak etkinleştikleri ve Schiller’in “oyun güdüsü” olarak adlandırdığı üçüncü güdü, “*zamanı zamanda ortadan kaldırmaya, oluşmayı saltık oluş ile değişimi özdeşlik ile uyumlulaştırmaya*” uğraşır. Duyusal güdü, “*belirlenmek ister; nesnesini alımlamak ister.*” Buna karşın, biçim güdüsü, “*belirlemek ister; nesnesini ortaya çıkarmak ister.*”

Bu iki güdüye karşın, üçüncü güdü olan oyun güdüsü, “*kendisi nasıl ortaya çıkarmışsa öyle alımlamak ister ve duyusunun alımlamaya uğraştığı gibi ortaya çıkarmaya*” yöneliktir. Duyusal güdü,

“öznesini her türlü özerklik ve özgürlükten”; biçim güdüsüye “öznesini her türlü bağımlılık ve her türlü acıdan” arındırır. Özgürlüğün dışlanması, “fiziksel gerekirlik”; acının dışlanmasıysa “ahlaksal gerekirlik”tir. Söz konusu iki güdü, “gönlü”, birini “doğa yasalarıyla”; ötekini “akıl yasalarıyla” yapmaya zorlar.

Buna karşın, gönül, bu iki güdünün bağlantılı olarak etkinleştiği oyun güdüsünü, “hem ahlaksal, hem de fiziksel bakımdan zorlar”; çünkü oyun güdüsü “her türlü rastlantısallığı ortadan kaldırdığı için, her türlü zorlamayı da ortadan kaldıracaktır ve insanı, hem fiziksel, hem de ahlaksal olarak özgürleştirecektir.” Oyun güdüsü ayrıca insanın hem biçimsel, hem de özdeksel yaratılmışlığını; hem mükemmelliğini, hem de mutluluğunu rastlantısal yapar ve gerekirlik ile birlikte rastlantısallık da yok olacağından, her iki sinde de rastlantısallığı yeniden ortadan kaldırır. Bunun dışında “özdeğe biçim, biçime gerçeklik getirir.”

Oyun güdüsü, “duyumsamaları ve duyguları dinamik etkilerinden arındırdığı ölçüde, onları aklın ideleri ile uyumluluk içine sokacaktır ve aklın yasalarından ahlaki zorlamalarını aldığı ölçüde, onları duyuların ilgisiyle barıştıracaktır.”

Bu açıklamalardan Schiller’in sanatsal üretim için belirleyici önemde gördüğü güdünün “oyun güdüsü” olduğu anlaşılmaktadır. Duyumsamaları akıl ile uyumlulaştıran etmen olan oyun güdüsü, çoğu kez sanatsal etkinlik için gerekli olan kendiliğindenlik, rahat davranma ve içtenlik anlamında da kullanılır. Bu özellikler, yaratıcı çalışma için vazgeçilmez önemdedir. İzleyen mektup, bu güdünün sanatsal işlevini daha belirgin olarak açıklamaktadır.

On Beşinci Mektup: Oyun, Nesnelerin Estetik Özelliklerini Anlatır

Schiller, bu mektubu, ulaşmak istediği ereğe yaklaştığını gösteren şu açıklamalar ile başlatır. Genel kavramıyla, duyusal güdünün nesnesi, “en geniş anlamıyla yaşamdır.” Bu kavram “her türlü özdeksel oluşu duyulardaki bütün dolaysız şimdiyi” anlatır. Biçim güdüsünün nesnesi, genel kavramıyla, “hem asıl anlamda, hem de

asıl olmayan anlamda biçimdir.” Bu kavram, “*şeylerin/nesnelerin bütün biçimsel özelliklerini, bunların düşünce gücüyle bütün ilişkilerini*” kapsar. Oyun güdüsünün nesnesiyse, “*yaşayan biçim*” olarak adlandırılabilir. Ayrıca, bu kavram, “*görüngülerin bütün estetik özelliklerini*”, bir başka deyişle ve en geniş anlamıyla, “*güzel-lik*” olarak adlandırılan şeyi nitelendirmeye yarar.

Schiller’e göre, bu açıklamalar ışığında güzel(lik), “*ne yaşamın (veya canlı olanın) bütün alanına genişletilebilir, ne de bu alana hapsedilebilir.*” Örneğin, “*cansız bir nesne olan ve öyle kalan mermer kütlesi, bir mimar veya heykeltıraşın etkinliğiyle canlı bir biçime dönüştürülemez.*” Aynı şekilde “*yaşayan bir şey ve biçime sahip olan bir insan*”, böyle olduğu için “*canlı bir biçim*” sayılmaz. İnsanın canlı bir biçim olabilmesi veya sayılabilmesi için, “*biçiminin yaşamı/canlılığı ve yaşamının biçim olması gerekir.*” İnsanın salt biçimi düşünülürse, biçimi “*cansızdır, salt soyutlamadır.*” Yaşamı duyumsandığı sürece, bu yaşam “*biçimsizdir, salt izlenimdir.*” Bunun yanı sıra, insanın biçimi “*duyumsamada yaşamak suretiyle ve yaşamı kavrayışımızda biçimlendiği sürece, insan canlı bir biçimdir ve güzel diye nitelendirildiği her yerde insan, canlı bir biçim olacaktır.*”

Öte yandan, bir araya gelip “*güzelliği ortaya çıkaran öğeler belirlenebildiğinde bile güzelliğin oluşumu*” açıklanamaz; çünkü güzelliği belirlemek için, aynı “*bitimli ile bitimsiz arasındaki karşılıklı etkileşim*” ilişkisinde olduğu gibi, söz konusu bir araya geliş veya bütünleşmeyi de kavramış olmak gerekir.

Schiller bu son belirlemesiyle, büyük ölçüde Kant’ın güzellik ve güzelliği hoşlanma anlayışına yaklaşır. Kant’a göre de güzeli duyumsama, sevmeye veya haz duyma nedensizdir; aklın kurallarıyla açıklanamaz. Akıl ve bilgi yoluyla açıklanabilen her şey, doğrulanabilir veya yanlışlanabilir; dolayısıyla da kavramlaştırılabilir. Buna karşın, insanın güzeli niçin sevdiği ve hoşlandığı kurala bağlanamaz, bir başka deyişle, kavramlaştırılmaz.

Schiller’in mektubun devamındaki açıklaması uyarınca, “*akıl, aşkın nedenlerden ötürü*” şu istemi ortaya atar: “*Biçim güdüsü ile malzeme güdüsü arasında bir ortaklık*” olmalıdır ve bu ortaklık,

“oyun güdüsüdür”; çünkü “gerçekliğin biçim ile birliği, rastlantısallığın gerekirlik ile birliği, acının özgürlük ile birliği, insanlık kavramını tümler/eksiksizleştirir.” Bu istemi ortaya koymak zorunda olan akıl, “özü gereği tümlenmeye ve bütün sınırları ortadan kaldırmaya zorlar.” Buna karşın, “dışlayıcı” her tekil güdünün etkinliği, “insan doğasını eksik bırakır ve insan doğasında bir sınırı ortaya çıkarır.” Bütün bunlardan dolayı, akıl, “insanlık var olmalıdır” der ve bunu demekle de “bir güzellik olmalıdır” demiş olur. Deneyim, bir güzellik olup olmadığı sorusuna yanıt verebilir. Ayrıca, insan deneyimden yola çıkarak, “bir insanlığın var olduğunu” bilir. “Güzellik nasıl olabilir?” ve “insanlık nasıl olanaklıdır” gibi soruları, ne akıl, ne de deneyim öğretebilir.

Bilindiği üzere, “insan, ne salt özdektir, ne de salt tindir.” Güzellik de “ne salt yaşam olabilir, ne de salt biçim olabilir.” Güzellik, Schiller’in belirlemesiyle, “oyun güdüsünün nesnesidir.” Dolayısıyla, ne tümüyle öznel, ne de tümüyle nesnel bakımdan rastlantısaldır. Gönül, “güzele ilişkin görüde, yasa ile gereksinme arasında mutlu bir orta yerde bulunduğu için, her ikisinin de zorlamasından uzaktır.” Bilme konusunda malzeme güdüsü “gerçeklik” ile biçim güdüsü “gerekirlik” ile ilişkilendiği için, her iki güdü de istemlerini önemser; çünkü eylemde malzeme güdüsü “yaşamın süründürülmesine”; biçim güdüsüye, “onurun/saygınlığın korunmasına”, dolayısıyla her ikisi de “hakikat ve mükemmellik” kavramlarına dönüktür.

Öte yandan, “onur karıştığında, yaşam ilgisizdir ve eğilim çektiği sürece yükümlülük artık zorlamaz.” Aynı şekilde gönül, “şeylerin gerçekliğini, özdeksel hakikati daha özgür ve daha dingin karışır.” Bir başka anlatımla, gönül “ideler ile ortaklaşmak suretiyle, her türlü gerçek olan, ciddiyetini yitirir”; çünkü “küçülür” ve “duyumsama ile buluşmak suretiyle, gerekli olan kendi özelliklerini bırakır”; çünkü “hafifleşir.”

Schiller, bu kapsamda şu sorunun sorulabileceğini varsayar: “Peki, güzel, salt oyun durumuna getirilerek algılanmıyor mu?”, Güzelliği “salt oyun ile sınırlandırmak, akıl kavramına ve güzelliğin onurun/saygınlığına ters değil midir?” ve “Oyunu salt güzel-

lik ile sınırlandırmak, her türlü beğenin dıslanması ile bir arada bulunabilen deneyim kavramıyla çelişmez mi?”

Bu soruların yanıtlarının ipuçları oyun kavramında aranmalıdır. Duyusallığı, tinselliği ve bunların bütünleşerek ortaya çıkardığı biçimlendirmeyi özendiren etmen oyundur. Oyun, tümleyen öğedir. Yaratıcılığı ve estetik yeterliliği özendiren güçtür.

Oyun kavramına ilişkin olumlu bir kavrayışa sahip olan Schiller’in kanısınca, oyun, *“her koşul altında insanı tümleyen ve onun ikili doğasını birden geliştiren”* etmendir. İnsan, Schiller’e göre, *“hoş olanı”, “iyi olanı”, “tümlemiş olanı”* ciddiye alır; ancak *“güzel olan ile oynar.”* Buradaki oyun, olağan günlük yaşamdaki oyun ile karıştırılmamalıdır. Hakiki güzellik, gerçekte var olan *“oyun güdüsüne”* değerdir; ama *“aklın ortaya koyduğu güzellik ideali sayesinde, oyun güdüsü ideali de terk edilir.”* Bir insanın güzellik ideali, *“onun oyun güdüsünü giderdiği”* yolda aranırsa, yanılgıya düşülür.

Görüleceği üzere, Schiller, aynı Kant gibi, hoş, iyiyi ve tümlenmiş, güzel kavramından ayırır. Schiller estetiğinden yararlanan Hegel bu ayrımı felsefi olarak dizgeleştirir.

Schiller’in söyleyişiyle, akıl şöyle konuşur: *“Güzel, ne salt yaşam, ne de salt biçim olmalıdır”*; tersine *“güzel”, “gerçekten de insana saltık biçimselliğin ve saltık gerçekliğin çift yasasını dayattığı için”, “canlı/yaşayan biçim”,* bir başka deyişle, *“güzellik”* olmalıdır. Akıl ayrıca şunu da söyler: *“İnsan, güzellik ile sadece oynamalıdır ve salt güzellik ile oynamalıdır”*; çünkü insan, diye yazar Schiller, *“insan sözcüğünün tam anlamıyla oynar ve insan, oynadığı yerde tam insandır.”* Bu tümce, *“estetik sanatın tüm binasını, bundan daha ağır olan yaşam sanatını”* taşıyan tümcedir. Yine bu tümce, *“Yunanların yeryüzünde yapacakları şeyi Olympus’a taşıyan seçkin ustalarının duyumsamasında ve sanatında yaşamış ve etkinleşmiştir.”*

Hem doğa yasalarının özdeksel zorlaması, hem de töre yasalarının *“tinsel zorlamaları”*, onların *“iki dünyayı da kapsayan”* gereklik kavramı içinde yitip gitmiştir ve *“o iki gereklik kavramının birliğinden Yunanların hakiki özgürlüğü”* ortaya çıkmıştır.

On Altıncı Mektup: *Güzelin Ülküsü, Gerçeklik ve Biçimin Birlikteliğinde ve Dengesinde Aranmalıdır*

Schiller, bu mektubun girişinde bir kez daha yineler: “Güzel”, iki karşıt güdüden ve iki karşıt ilkenin bağlantısından ortaya çıkar. Güzelin “*en yüksek idealilülküsü, olanak olduğu ölçüsünde gerçeklik ve biçimin birlikteliğinde ve dengesinde*” aranmalıdır. Söz konusu denge, her zaman “*gerçeklik tarafından asla ulaşılamayan ide olarak kalır*”; çünkü gerçeklikte “*bir ögenin bir başkası üzerinde bir ağırlığı*” olur ve bu bağlamda deneyimin yapabileceği “*en yüksek şey*”, iki ilke arasındaki “gel-git” çerçevesinde kalır. Bu gel-git veya sallantıda “*kâh gerçeklik, kâh biçim ağır basar.*”

Schiller’in açıklamaları uyarınca, “*idedeki güzellik ise her zaman bölünemez bir tek güzelliiktir; çünkü sadece tek denge olabilir.*” İdedeki güzelliğin bu özelliğine karşın, “*deneyimdeki güzellik, her zaman çift güzellik olacaktır; çünkü dengenin sarsılması durumunda, denge, iki türlü, diyesi, bir o yana, bir öbür yana doğru bozulabilir.*”

Ayrıca, “*şimdiye değin olan ile gerekli olanın bağlantısından/bütünlüğünden şu çıkarımlanabilir: Güzel, hem çözümümleyici, hem de özendirici etki*” yapabilir. Çözünümleyici etki, “*hem duysal güdüyü, hem de biçim güdüsünü sınırlar içinde tutmayı*”; özendirici etkiyse, bu iki güdüyü “*kendi güçleri içinde tutmayı*” amaçlar. Güzelliğin bu iki etki türü, ide açısından “*tek olmalıdır; bu etki, iki farklı doğayı da aynı şekilde özendirmek suretiyle çözümümlemelidir.*” Schiller’e göre, bu etkileşim kavramından türer ve etkileşim kavramı sayesinde “*her iki parça aynı zamanda gereklilik uyarınca birbirini koşullar ve birbiriyle koşullanır.*” Bunların “*en katıksız ürünü*”, güzelliiktir.

Buna karşın, deneyim, “*yetkin bir etkileşim*” sunmaz; deneyimde “*az veya çok, fazla ağırlık, bir noksanı ve noksan, bir fazla ağırlığı temellendirir.*” Dolayısıyla, “*ideal güzelde tasavvurda ayrımlaştırılan şey*”, “*deneyimsel güzelde varlığı açısından çeşitlidir.*” İdeal- güzel, “*bölünmez ve yalın olmasına karşın*”, çeşitli ilişkiler

içinde *“hem eriten, hem de enerjik bir özellik gösterir.”* Deneyimdeyse *“eriten güzellik ve enerjik güzellik vardır.”*

Schiller’in çözümlemesine göre, bu böyledir ve *“saltık olanın zamanın sınırlarına sokulduğu ve aklın ilkeleri insanlık içinde gerçekleştirildiği durumlarda böyle olacaktır.”* Düşünümleyen insan, *“erdem, hakikati, mutluluğu böyle düşünür”*; fakat eyleyen insan *“sadece erdemleri edinmeye, sadece hakikati kavramaya, sadece mutlu günlerin tadını çıkarmaya çalışacaktır.”*

Schiller’in şu belirlemesi dikkate değerdir: *“Güzelliklerden bir güzellik yapmak, estetik eğitimin görevidir.”* Enerjik güzellik de insanı *“vahşiliğin ve sertliğin belli bir kalıntısından koruyamaz.”*

Schiller, bu mektubun ilerleyen bölümünde zorlama altında bulunan insana ilişkin şu belirlemeyi yapar: *“Zorlama altında bulunan insan için, ya özdeğin ya da biçimlerin zorlaması altında eriten güzellik bir gereksinmedir”*; çünkü bu insan, *“uyum ve zarifliğe karşı duyarlılaşmadan önce, büyüklük ve güçten çoktan etkilennmiştir bile.”* Beğenin inceliğinin etkisinde bulunan insan için *“enerjik güzellik bir gereksinmedir”*; çünkü insan, *“vahşilik durumundan getirdiği gücü, inceleşme/zarifleşme durumunda”* harcamaya başlar.

Bir kez daha anımsatmak için: *“Deneyimde iki katmalı bir güzellik vardır: bu iki güzellik, bütün türün parçalarını korurlar.”* İkili güzelliğin denk düştüğü insanlığın çift gereksinmesi *“ayrımlaştırıldığı”* zaman, söz konusu çelişki ortadan kalkmış olacaktır. İnsanlığın *“hangi güzellik türünü, hangi biçimi”* düşündüğü uyumlulaştırıldığında, her iki parça da haklı olacaktır.

Schiller, bu bağlamda *“estetik açıdan doğanın insanla birlikte yürüdüğü yolda yürüyeceğini”* ve *“güzelliğin türlerinden tür kavramına”* doğru ilerleyeceğini belirtir. Bu düşünür/yazar, *“insanlığın iki karşıt biçimini, ideal insanın birliğinde ortadan kalktığı”* düşüncesinden hareketle, *“güzelliğin karşıt türlerini ideal güzelin birliğinde tümüyle yok etmek için, isteklendirilmiş insan üzerinde eriten güzelliğin etkilerini ve isteksizleştirilmiş insan üzerinde enerjik güzelliğin etkilerini”* inceleyeceğini dile getirir.

On Yedinci Mektup: *Güzellik İdesinin Kaynağı İnsandır*

Schiller'e göre, "*güzelliğin genel idesi*", insan doğasından türetilir; çünkü bu ide, gizil güç olarak insanın tözünde vardır. Bu alandaki sınırlamalar, "*gerekirlik kaynağı olan akıldan*" kazanılır ve "*güzellik ideali/ülküsü*", insanlık idealinde içkin olarak bulunur. "*Dış koşullardan ve özgürlüğünü rastlantısal kullanmasından kaynaklanan*" insanın veya insanlığın içinde bulunduğu sınırlamalar söz konusu olduğunda, "*ideler alanından*" çıkıp, "*gerçeklik meydanına*" girmek gerekir. İnsanın "*mükemmelliği, duyuşsal ve tinsel güçlerin uyumlulaşan enerjisindedir.*"

Öte yandan, insan taşıdığı bu gizilgüce veya tözsel özelliğe karşın, söz konusu yetkinliği geliştiremeyebilir. Bunun nedeni, "*ya uyumlulaşma eksikliği ya da enerji eksikliğidir.*" İnsanın özsel uyumu veya duyuşsal ve tinsel güçlerin uyuşukluğuna dayanan doğasının birliği, "*isteklendirici veya isteksizleştirici*" koşulların ve güçlerin tek-yanlı etkisiyle bozulabilir. Her ki karşıt güç de, "*isteklendirilmiş insanda uyum, isteksizleştirilmiş insanda da enerjiyi yeniden ortaya çıkaran*" ve böylece insanı "*kendi içinde yetkin bir bütünlük*" durumuna getiren "güzellik" tarafından ortadan kaldırılabilir.

Deneyim, Schiller'in açıklamasına göre, "*insanda bozuma uğramış ve direnen bir malzeme*" görür. Bu malzeme, insanlığın "*ideal mükemmelliğine*" zarar verir ve "*bireysel yapılanmışlığına*" müdahale eder. Anılan nedenle, insanlık veya insan, her yerde yalnızca "*katıksız bir tür*" olarak değil, "*tikel ve sınırlandırılmış bir cins*" olarak kendisini gösterir. Schiller'in anlatımı uyarınca, "*isteklendirilmiş gönüller, özgürlüklerini ve türlü çeşitliliklerini; isteksizlendirilmişlerse, canlandırıcı gücünü*" yitirirler. Bu durumu bilen güncel insanlık söz konusu çelişki karşısında şaşkınlığa düşmez. Schiller, "*tekil deneyimlerinden yola çıkarak kavramlarını belirleyen ve eksikliklerden dolayı sorumlu sayan yargılayıcılar topluluğundan*" uzak durarak, her şeyin temelinde insanın olduğunu bildiğini öne sürer.

Bu düşünüre/yazara göre, "*insan kişiliğinin eksik yönlerini bunlara aktarır; öznel sınırlılığıyla, söz konusu öğelerin tümlenmesini*

engeller ve onların saltık ölküsünü/idealini görüngünün iki kısıtlı biçimine indirger.” Yukarıda belirtildiği üzere, “eriten güzellik”, isteklendirilmiş gönüller, enerjik güzellik ise isteksizlendirilmiş gönüller içindir. Schiller, “isteklendirilmiş gönül” anlatımıyla, “hem duyumsamanın, hem de kavramların zorlaması altında bulunan insanı” işaret eder. Bu tür insanın her iki güdüsünden birinin “dışlayıcı egemenliği”, bu insan için “zorlama ve şiddet durumu-
dur ve özgürlük, onun her iki doğasının etkileşiminde yatar.”

Dolayısıyla, “tek yanlı olarak duygularının egemenliği altında olan veya duyusal olarak isteklendirilmiş olan insan çözümünlenir ve biçim tarafından özgürleştirilir.” Buna karşın, “tek-yanlı olarak yasaların egemenliği altında olan veya tinsel olarak isteklendirilmiş olan insan çözümünlenir ve özdek tarafından özgürleştirilir. Eriten/eriyen güzellik, bu iki yönlü görevi yerine getirebilmek için, iki farklı biçim altında kendini gösterecektir.” Bu güzellik, birincisi, “dingin biçim” olarak “vahşi yaşamı ehlileştirir ve duyumsamalardan düşüncelere geçişin yolunu açar.” İkincisi, “yaşayan imge” olarak “büzüşmüş biçimi, duyusal güç ile donatır ve yasayı duyuya dönüştürür.” Eriten/eriyen güzellik”, birinci görevi, “doğa insanı”, diyesi, doğal durumu içinde bulunan insan için yerine getirir. İkinci göreviniyse “sanatsal” veya “yapılmış” insan için yerine getirir. Öte yandan, söz konusu güzellik, her iki durumda da “malzemesi üzerinde tümüyle özgür olarak tasarrufta bulunmadığından, ya kendisine biçimsiz doğayı, ya da doğa karşıtı sanatı sunan öğeye bağlı olur.” Böylece, her iki durumda da “kökenin izlerini taşır ve orada özdeksel yaşam içinde, burada salt büzüşmüş biçim içinde yitip gider.” Schiller’in belirlemeleri uyarınca, güzelliğin söz konusu “iki yönlü isteklendirmeyi yükseltebilmesi için”, onun “insan gönlindeki kökeni ortaya koyulmalıdır.”

On Sekizinci Mektup: Güzellik, Duyumsama ile Düşünmeyi İlişkilendirir

Schiller’in açılımı uyarınca, güzellik, insanı, “biçime ve düşünmeye yöneltir; tinsel insanı, özdeğe ve duyular dünyasına

geri döndürür.” Bu belirlemeden “özdek ile biçim, edilgenlik ile etkenlik arasında bulunan orta bir durumun olması gerektiği” ve güzelliğin “insanı bu orta duruma soktuğu” çıkarımı yapılabilir. Güzellik ve onun etkinliği üzerine düşünmeye başlayan insan, böyle bir kavram oluşturabilir.

Öte yandan, Schiller’e göre, böyle bir kavram “uyumsuz ve çelişkilidir”; çünkü “özdek ile biçim, acı çekme ile etkenlik ve duyumsama ile düşünme arasındaki mesafe bitimsizdir ve hiçbir şeyle aktarılamaz.” Peki, bu çelişki nasıl ortadan kaldırılabilir? Bu düşünürün/yazarın çözümlemesi uyarınca, güzellik, “duyumsamanın ve düşünmenin iki karşıt durumunu birbiriyle ilişkilendirir ve ikisi arasında ortada bir yerde duran başka bir şey yoktur.” Bunlardan biri “deneyim” ile öbürü “akıl” ile dolaysızdır. Bu, güzelliğe ilişkin “bütün sorunun üzerinde yoğunlaştığı asıl noktadır ve bu sorun hoşnutluk verici şekilde çözüldüğünde, estetiğin bütün labirentlerini (dolambaçlarını) dolaşan ipucu” bulunmuş olur.

Estetik öğretisinin ve sanat yapıtının temel özelliğini ortaya koyan Schiller’in yukarıdaki belirlemesi, Hegel estetiğinde “sanat yapıtında duyusal ile tinsel bütünleşir ve bireşimleşir” şekline dönüşmüştür.

Schiller’in açılımı uyarınca, bu bağlamda iki önemli işlem vardır: “Güzellik, birbirine karşıt olan ve asla tekleşmeyen iki ayrı durumu bağlantılandırır.” Bu karşıtlıktan yola çıkılmalıdır ve bu karşıtlık “bütün saflığı ve yoğunluğu” içinde kavranmalıdır ve “en belirgin olarak ayrıldıkları” kabul edilmelidir. Tersisi durumda “karıştırılır”; ama “bütünleştirilemez.” İkincisi, güzellik, “iki karşıt durumu ilişkilendirir ve böylece karşıtlaşmayı ortadan kaldırır.” Öte yandan, söz konusu iki durum “ebedi olarak birbirine karşıt olarak kalır; bu nedenle de ortadan kaldırılmak suretiyle ilişkilendirilir.” Bu nedenle, önemli olan, “bu ilişkilennemeyi eksiksiz duruma getirmek ve bunlar üçüncü bir durum içinde tümüyle yitip gidecek ve bütün içinde bölünmenin izleri kalmayacak biçimde katıksız ve eksiksiz gerçekleştirmektir.” Böyle bir işlem gerçekleştirilemediği zaman, söz konusu iki karşıt güç, “bütünleştirilmez, tekilleştirilir.”

Schiller'in bu belirlemeleri, hem estetiğin temel kuramsal yönlerini, hem de diyalektiğin temeli olan "karşıtların birliği" ilkesini açık olarak ortaya koymaktadır. Böylece Schiller diyalektik öğretisinin belirginleştirilmesine önemli bir katkı yapmıştır.

Felsefe güzellik üzerine yürütülen her türlü tartışmanın başlıca nedeni, Schiller'in anlatımıyla, *"ya sıkı şekilde bir ayırmaştırma veya tümüyle katıksız bir bütünleştirmeye ulaştıramama"* olarak görülebilir. Duyguyu saltlaştıranlar, *"duyusal izlenimin tümündeki tikeli"* ayırmaştırmaamaz; aklı saltlaştıranlar, *"aklın tümeli içindeki parçalardan başka bir şey"* göremez ve *"tinin ve özdeğin eksiksiz birliğini"* oluşturmazlar. Birinci kümeye girenler, *"duyguda hala bağlantılı olan şeyleri ayırmak istediklerinde"*, güzelliği "dinamik", diyesi, *"etkin(leştirici) güç olarak ortadan kaldırmaktan"* korkarlar. İkinci kümeyi oluşturanlarsa, *"akılda ayrılaşmış olarak bulunan şeyleri bir araya getirmek isteklerinde"*, güzelliği "mantıksal", diyesi, *"kavram olarak ortadan kaldırmaktan"* çekinirler. Birinciler, güzelliği, *"etkinleştiği gibi/tarzda"* düşünürler; ikinciler, güzelliği nasıl düşünüyorlarsa, *"öyle etkinleştirmek isterler."*

Dolayısıyla, her ikisi de "hakikate ulaşamaz"; çünkü birinciler, *"kısıtlı düşünme yeterlilikleriyle bitimsiz doğaya öykünürler"*; ikinciler ise, *"bitimsiz doğayı kendi düşünme yasalarıyla kısıtlamak isterler."* Birinciler, *"güzelliği sıkı bir şekilde parçalara bölerek, onu özgürlüğünden yoksun bırakacaklarından"*; ikincilerse, *"ödünsüz bir bütünleştirme ile güzellik kavramının belirliliğini yok edeceklerinden"* çekinirler. Birinciler, *"her bakımdan haklı olarak güzelliğin özünü yerleştirdikleri özgürlüğün yasadışı değil, yasaların uyumu, keyfiliği değil, en yüksek içsel gereklilik olduğunu"* akıl edemezler. İkinciler, *"her bakımdan haklı olarak güzellikten talep ettikleri belirliliğin, bazı gerçekliklerin dışlanması değil, tümünün eksiksiz olarak ortaya çıkarılmasında olduğunu, belirliliğin sınırlandırma değil, bitimsizlik olduğunu"* akıl edemezler.

Schiller'in açılımına göre, güzelliğin *"aklın önünde bölündüğü, ancak katıksız estetik birliğe yükseldiği ve bu birlik sayesinde duyumsamayı etkilediği ve bu birlik içinde her iki karşıt durumun tümüyle ortadan kalktığı"* iki öge göz önünde tutulmalıdır.

**On Dokuzuncu Mektup: Estetik Biçimlendirme,
Belirsizi Belirlileştirme, Sınırsızı Sınırlandırmadır**

Schiller'in belirlemesi uyarınca, insanda *"edilgen ve etken belirlenebilirliğin ve edilgen ve etken belirlenimin iki farklı durumu"* ayrımlaştırılabilir. *"Tinsel insanın her türlü belirlenim karşısındaki durumu, duyuşsal izlenimlerle verili hale gelir."* Dolayısıyla, bu *"sınırsız bir belirlenebilirliktir."* Mekânın ve zamanın *"bitimsiz öğeleri"*, *"insanın imgelem gücünün özgür kullanımına"* bırakılmıştır ve bu bitimsiz öğeler, *"olanaklı olanın alanına sokulmadığı"* için, bu *"belirlenimsizlik durumu, boş bir bitimsizlik olarak"* adlandırılabilir. Söz konusu bitimsiz öğelerin anlamı ve *"olası belirlenimlerin bitimsiz miktarından tekil/tikel bir gerçeklik"* çıkarmamak önemlidir. Bu bitimsiz öge içinde *"bir tasavvur oluşmalıdır."* Bir önceki *"salt belirlenebilirlik durumunda boş bir yeterlilik olan, "şimdi etkin(leştirici) bir güce dönüşmekte ve bir içerik kazanmaktadır."* *"Etkin(leştirici) bir güç olarak söz konusu bitimsiz, salt bir yeterlilik olarak sınırsız iken, bir sınıra kavuşur."* Bir başka anlatımla, *"gerçeklik ortadadır"*; ancak *"bitimsizlik yok olmuştur."*

Schiller'in açılımına göre, *"mekânda bir biçimi betimlemek için, bitimsiz mekân sınırlandırılmak zorundadır; zamanda bir değişimi tasavvur etmek için, zamanın bütünü (parçalara) bölünmelidir."* Bir başka anlatımla, *"engeller/sınırlamalar yoluyla gerçekliğe, olumsuzlama veya dışlamayla, konuma veya gerçek belirlenime, yalnızca özgür belirlenebilirliğin ortadan kaldırılmasıyla belirlenime ulaşılabilir."*

Öte yandan, *"eğer içlenecek bir şey yoksa"*, salt dışlamadan *"hiçbir zaman bir gerçeklik"* ve *"eğer tinin saltık eyleminden olumsuzlama olumlu bir şeyle ilişkilendirilemiyorsa salt duyu algılarından hiçbir zaman bir tasavvur"* ortaya çıkmaz. Schiller'in kavramlaştırmasıyla, *"gönlün bu eylemine yargılama veya düşünme denir ve bunun sonucu da düşünmedir."*

Mekân konusuna gelince: Mekânda *"bir yer belirlenmediği sürece, mekân yoktur."* Öte yandan, *"saltık bir mekân olmadan"*

hiçbir zaman bir yer belirlenemez.” Dolayısıyla, yer, tümel mekân-
nın içerdiği alt mekânlardır. Zaman konusunda da durum aynıdır:
“*An olmadan, zaman olmaz; ancak ebedi zaman olmadan da ana
ilişkin tasavvur olmaz.*” Görüleceği üzere, “*parçadan bütüne,
sınırlıdan sınırsıza gidilir*”; aynı şekilde “*bütünden parçaya, sınır-
sızdan sınırlıya*” ulaşılır.

Schiller’e göre, güzel, insanın “*algılamadan/duyumsamadan
düşünmeye geçişini*” sağlar. Bu sav, güzelin “*duyumsamayı düşün-
meden, acıyı etkenlikten ayıran uçurumu kapatacağı*” anlamı taşı-
maz. Söz konusu uçurum, Schiller’in deyişiyle, “*bitimsizdir*”;
araya yeni ve bağımsız bir yeterlilik girmeden, “*tikelden asla
tümel, rastlantısalda gerekir, anlıktan kalıcı olan*” türeyemez,
türetilemez. Düşünce, “*duyuların dışa-vurumuna yol açtığı bu sal-
tık yeterliliğin dolaysız eylemidir.*” Söz konusu yeterlilik, “*dışa-
vurumunda duyusallığa pek bağımlı değildir, hatta daha çok duyus-
allığa karşıtlık olarak kendisini açığa vurur.*”

Eyleme geçtiği bağımsızlığı, “*her türlü yabancı etkilemeyi dışla-
yan*”; düşünme güçlerine “*özgürlük sağladığı*” ölçüde, “*kendi
yasalarına göre kendisini dışa-vuran*” güzel(lik), “*insanı özdekten
biçime algılardan yasalara, kısıtlı bir var-oluştan saltık bir var-
oluşa götüren bir araç*” olabilir.

Schiller’e göre burada irdelenen iki temel güdü, tinin bu güdü-
lerden ayrıştırılması koşuluyla, “*tinin saltık birliği*” ile çelişmez.
Her iki güdü de tinde “*etkinleşmesine*” karşın, tin “*ne özdek, ne
de biçimdir; ne duyusallık, ne de akıldır*”

Söz konusu iki güdü, belirginleştikten sonra doğaları gereği,
“*doyum*” için etkinleşirler. Öte yandan, tam da bu nedenle, “*ikisi
de gerekli olduğu ve karşıt nesnelere ulaşmaya uğraştıkları için,
birbirini karşılıklı olarak ortadan kaldırırlar.*” İstenç, bu iki güdü
arasında “*eksiksiz bir özgürlüğü*” korur; bundan dolayı da “*bir
güç (gerçekliğin temeli) iki güdü arasına girer.*” Bu iki güdüden hiç-
biri, “*öbürüne karşı bir güç olarak davranamaz.*” İnsanda “*(insa-
nın) istencinden başka bir güç yoktur.*” Fakat istenç dışı olaylar
vardır. Örneğin, ölüm ve bilinç gaspı gibi “*insanı ortadan kaldıran
şey, içsel özgürlüğü de ortadan kaldırır.*” Betimlenen iki güdünün

“dayatmalarını” ve “iki gerekirliğin karşılaştırılmasını yitirmeleri, özgürlüğün kökenini” oluşturur.⁴⁸

Yirminci Mektup: Ancak Kendisini Tümleyen İnsan Özgürleşebilir

Schiller’e göre, özgürlük “doğanın bir etkisidir”; insan ürünü değildir. Bu filozof/yazar, çelişkili görünen bu anlatımı şöyle açım-lar: Özgürlük, insan ürünü olmaması nedeniyle, özgürlük üzerine etki yapılamaz. Özgürlük, insanın duysal ve tinsel yeterliliğini geliştirmek suretiyle, kendisini “tümlemediği” zaman başlar. Dolayısıyla, insan kendisini tümlemediği veya yetkinleştirmedeği ve duysal ve tinsel güdüsünü de geliştirmedeği zaman özgürlük eksik kalacaktır. Söz konusu nedenle, insanı tümleyen her önlem veya her etkinlik, özgürlüğün gelişmesine ortam hazırlayacaktır.

Schiller’in özellikle “özgürlük doğanın bir etkisidir” anlayışı, kendisinden önce Kant tarafından, sonra da Hegel tarafından diz-gelistirilen özgürlük tasarımıyla aşılmış ve geçerliliğini yitirmiştir. Kant ve Hegel, Schiller’in tersine, özgürlüğü her türlü doğal etki-nin dışında ve insan ve toplum ürünü olarak değerlendirir. Bu düşünürlerce öne sürülen iç özgürlük, bireyin özgürleşme bilincini ve istencini, dış özgürlük ise, toplumca geliştirilen ve özgürlüğü kuşatan yasal düzenlemeleri ve töreleri kapsar.

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, insanın bu güdülerden hangisini geliştiremediğini ortaya çıkaran bir an yaşanacaktır. İnsan, önce “salt yaşam ile biçim ile başlar ve sınırlılıklarından sonsuzluğa” gider. Duyumsama veya algılama, “bilinçten önce gel-diği” için, duysal güdü, “akılsal güdüden daha önce etkinleşir.” Duyusal güdünün bu “önceliğinde, insan özgürlüğünün bütün tari-hine ilişkin açılımı” bulmak olanaklıdır. Duyusallığın veya duysal güdünün bir “güç” olmasının kaynağı, “yaşam güdüsüdür”; çünkü insanda “istençten başka bir güç olamaz.” Fakat insanın ulaştığı “düşünme durumu” içinde akıl bir güçtür ve “mantık ve akıl gerekirliği yerini fiziksel gerekirliğe bırakır.” İnsan, “duyumsa-madan düşünmeye dolaysız olarak geçemez; bir adım geri atmak zorundadır; çünkü bir belirlenme ortadan kaldırılmak suretiyle, karşıtı ortaya çıkabilir.”

Bu nedenle, insan, *“edilgenliği öz-etkinlikle, edilgen belirlenimi etken belirlenimle değiştirebilmek için”*, içinde bulunulan anda *“her türlü belirlenimden kurtulmuş olmalıdır ve salt belirlenebilirlik durumuna ulaşmalıdır.”* Bununla birlikte, *“belli bir tarzda herhangi bir şey duyusunu etkilemeden önce salt belirlenimsizlik durumuna geri dönmelidir.”* Ayrıca, bu salt belirlenimsizlik durumu, *“içerik bakımından boştur; önemli olan, benzer bir belirlenimsizliği, benzer bir sınırsız belirlenebilirliği olası en büyük içerik ile uyumlulaştırmaktır”*; çünkü *“dolaysız olarak bu durumdan olumlu bir şeyler doğabilir.”*

Bu bağlamda önemli olan *“durumun belirlenimini aynı anda yok etmek ve korumaktır.”* Böyle bir şey ise, söz konusu belirlenimin karşısına *“karşıt bir belirlenim”* çıkarmaktır. *“Bir terazinin iki gözü boş olduğunda eşittir; aynı ağırlık koyulduğunda da eşittir.”* Dolayısıyla, gönül/ruh, *“içinde duyusalılık ile aklın aynı anda etken olduğu”* bir üçüncü etmenin katkısıyla duyumsamadan düşünceye ilerler. Aynı şekilde *“belirleyici güçlerini karşılıklı olarak ortadan kaldırır; bir karşıtlaştırmayla olumsuzluk”* oluştururlar.

“Gönlün ne fiziksel olarak, ne de ahlaksal olarak zorlanmadığı ve iki tarzda da etken olduğu” söz konusu üçüncü etmen veya aracı güç, *“özgür”* güç veya etmen olarak adlandırılmayı hak eder. Eğer duyusal belirlenim durumu, *“fiziksel belirlenim durumu; akılsal belirlenim durumuysa, mantıksal veya ahlaksal durum olarak adlandırılırsa, o zaman gerçek ve etken belirlenebilirlik durumu da ‘estetik’ (vurgu, Schiller’e aittir) belirlenim durumu”* olarak adlandırılmak zorundadır.⁴⁹

Yirmi Birinci Mektup: Estetik Kültür, İnsanın Değerini ve Onurunu Kalıcılaştırır

Schiller bu mektubun girişinde *“belirlenebilirliğin ikili durumu”* ve *“belirlenimin ikili durumu”* anlatımlarını açıklar. Bu düşünürün/yazıcının açıklaması uyarınca, Gönül/ruh, *“eğer hiç belirlenmemişse belirlenebilir.”* Gönül/ruh, *“dışlayıcı biçimde belirlemedi-*

ği sürece de belirlenebilir.” Birincisi, “salt belirlenimsizliktir”; diyesi, gerçeklikle bağlantısı olmadığı için, sınırlılıkları yoktur. İkincisiyse, “estetik belirlenebilirliktir”, bir başka anlatımla, her türlü gerçekliği birleştirdiği için, sınırlılıkları yoktur. Gönül/ruh, “sınırlı olduğunda veya kendi saltık yeterliliğiyle kendisini sınırlandırdığı zaman, belirlidir.” Gönül/ruhun sınırlılıklarından kaynaklanan “belirlilik”, duyumsama ile ilgilidir. Kendi saltık yeterliliğiyle kendisini sınırlandırmasından kaynaklanan “belirlilik” ise, düşünme ile ilgilidir. Belirlilik açısından düşünme, “belirlenebilirlik açısından estetik haldir.”

Schiller’in öne-sürümüne göre, birincisi, “içsel bitimsiz bir güçten kaynaklanan sınırlanımdır”; ikincisiyse, “bitimsiz iç güçten kaynaklanan sınırlanımdır; bu ise, bitimsiz iç birikimden kaynaklanan olumsuzlamadır.” Düşünme ve duyumsama “bir noktada” birbiriyle temas ettiğinde ve “insanın bir şey, birey veya kişi olduğu durumda” gönül/ruh “belirlendiğinde”, “estetik belirlenebilirlik, saltık belirlenimsizlik ile ve her ikisi de belirli bir var-oluşu dışlayacak şekilde bir noktada örtüşür.” Yetersizlikten kaynaklanan belirlenimsizlik, “boş bir bitimsizlik/sonsuzluk olarak tasavvur edildiği için, bunun karşıt ögesi olan estetik belirlenim özgürlüğü yerine getirilmiş bir sonsuzluk” olarak görülmek zorundadır.

Schiller’in açıklaması uyarınca, insanın bütünsel yeterliliği değil de, “her tikel belirlenimin eksikliği göz önünde tutulursa”, estetik durumda insan “sıfır”dır. Dolayısıyla, güzel ve güzelin gönülümüzde yol açtığı içsel durumun bilgi ve düşünce açısından “tümüyle ayrımsız ve verimsiz” olduğu görülür; çünkü güzellik, ne kavrayış için, ne de istenç için “tikel bir sonuç vermez”; “entelektüel ve ahlaksal açıdan tikel bir amaç gerçekleştirmez; hiçbir tekil hakikat bulmaz; hiçbir yükümlülük yerine getirmez.” Kısacası, güzellik, “karakteri temellendirme ve kafayı aydınlatma” yönünden yeteneksizdir.

Schiller’in şu belirlemesinin altını çizmek gerekir: “estetik kültür, insanın değerini ve onurunu kalıcılaştırır.” Burada tek koşul vardır: Onuru, “sadece o insana bağlı olmalıdır” ve insan, “doğanın kendisine verdiği yeterliliği, nasıl olmak istiyorsa, öyle olma

özgürlüğünü” kendiliğinden gerçekleştirecek durumda olmalıdır. Böyle olduğu takdirde, “sonsuz bir şey” gerçekleşmiş olur; çünkü özgürlüğün “*duyumsamada doğanın tek-yönlü zorlaması ve aklın dışlayan yasası*” tarafından insanın elinden alınmış olmasından dolayı, “*estetik ortamda insana geri verilen yeterlilik*” insanlığın en yüksek armağanıdır. Bu nedenle, “*güzelliği bizim ikinci yaratıcımız olarak adlandırmak, hem yazınsal bakımdan yerindedir, hem de felsefi bakımdan doğrudur*”; çünkü güzellik, insanın “*insanlığını olanaklılaştırır*” ve ona “*özgür istencini*” verir. Bu doğa ile güzelliğin ortak yönüdür.

Yirmi İkinci Mektup: İnsanlık, Bütün Arılığıyla Estetik Durumda Ortaya Çıkar

Schiller’in çözümlemesine göre, “*tekil ve belirli etkiler açısından gönlün estetik hali sıfır*” olduğuna göre, “*bütün sınırlılıkların yokluğu ve bu hal içinde ortaklaşa etkinleşen güçlerin toplamı açısından*” güzellik, “*en yüksek gerçeklik*” olarak görülmelidir.

Öte yandan, Schiller’in anlatımına göre, estetik durumu, “*bilgi ve ahlaksallık açısından en korkunç durum*” olarak görenler de haksız değildir; çünkü “*insanlığın tümünü kendi içinde kavrayan*” bir gönül/ruh durumu, “*yeterlilik*” açısından doğal olarak “*insanlığın her türlü tekil dışa-vurumlarını*” da kapsamak zorundadır. İnsan doğasının bütününden “*her türlü sınırlılığı uzaklaştıran*” bir ruh/gönül hali, sınırlılıkları “*insanın tekil dışa-vurumlarından*” da uzaklaştırmak zorundadır. Bu ruh hali veya gönül ortamı, insana özgü hiçbir şeyi dışlamaz; çünkü insan “*her şeyin olanağının/olabilirliğinin temelidir.*” Her türlü etki veya etkenlik, gönle “*tikel bir sınır*” koymasına karşın, sadece estetik etkinlik, gönlü veya iç dünyayı “*sınırsız*”a açar.

İçine düşülen her durum, insana “*bir öncekini*” ve “*kendi çözümünü*” için bir sonrakini gerektirmesine karşın, “*sadece estetik durum kendi içinde bir bütündür*”; estetik durum, “*kendi kökeninin ve devamının her türlü koşullarını kendi içinde birleştirir.*” İnsan kendisini “*sadece estetik durumda zamanın dışına çıkmış*

olarak duyumsar” ve insanlık, “*bütün arılığı ve bütünlüğüyle estetik durumda*” dışa-vurur. “*Hakiki güzellik*” ve bunu tatmak, insanı zorlukları ve acıları alt etmede güçlendirir ve insanı “*aynı hafiflik*” ile “*ciddiyete ve oyuna*”, “*dinginliğe ve devinime*”, “*boyun eğmeye ve direnişe*” yönelir. Tinin bu güçlü ve dayanıklı “*aldırışsızlığı ve özgürlüğü*”, “*bir sanat yapıtının, insanı içine sokması gereken haldir*” ve “*hakiki iyiliğin başka da bir denek taşı yoktur.*”

Schiller’in açıklamaları uyarınca, estetik durum ve bununla bağlantılı olan estetik etki, insanı salt bazı “*tikel duyumsama tarzına veya eylem tarzına*” özendirmekle kalmaz, her türlü duyumsama tarzına açık duruma getirir. Öte yandan, insan kendi dışındaki “*güçlere bağımlılıktan*” tümüyle kurtulamadığı için, “*gerçeklikte katıksız bir estetik etkiye*” rastlanmaz. Bu nedenle, “*bir sanat yapıtının fevkaladeligi, onun estetik katıksızlık ülküsüne büyük yaklaşımında*” ortaya çıkar. Bir başka anlatımla, bir sanat yapıtının, dolayısıyla da bir edebiyat yapıtının olağanüstülüğü, o sanat yapıtının estetik yetkinlik düzeyine ne ölçüde yaklaştığıyla ölçülür.

Bununla birlikte, “*her türlü özgürlüğe*” karşın, estetik katıksızlık ülküsü “*tikel bir halde veya ruhsal ortamda (Stimmung) ve özgün bir yönelimle*” terk edilir. “*Belli bir sanat türüyle ve bu sanat türünün belli bir ürünüyle*” gönlü etkileyen “*ruhsal ortam ne denli tümel ve yönelim de ne denli az sınırlı olursa*”, söz konusu sanatsal tür “*o denli asil*” ve söz konusu sanat ürünü de “*o denli seçkin*” olur.

Schiller’e göre, bu sav, “*farklı sanat alanlarına ait yapıtlarda ve aynı sanat alanının farklı yapıtlarında*” sınanabilir. Örneğin, güzel bir müzik, “*devingen bir duyumsama*”; güzel bir şiir, “*canlı bir imgelem gücü*”; güzel bir resim ve yapı, “*uyanık bir kavrayış*” yaratabilir. Fakat “*yüksek müzik tadından hemen sonra indirgenmiş düşünme, yüksek bir şiirsel/yazınsal tattan hemen sonra günlük yaşamdaki sıradan bir iş, güzel bir resme ve heykele baktıktan hemen sonra imgelem gücünü ısındırmak*” yerinde davranışlar değildir. Bunun nedeni, Schiller’in deyişiyle, şöyle açıklanabilir: “*Düşünsel bakımdan zengin bir müzik, özdeği sayesinde hakiki estetik özgürlüğün izin verdiği ölçüden çok daha fazla oranda*

duyulara büyük bir yakınlık” içindedir. Bir başka söyleyişle, sanatsal derinlik veya zenginlik ile öznel duyumsama yeterliliği doğru orantılıdır.

Aynı şekilde *“kendi dolayımı olan imgelemin keyfi ve rastlantısal oyunlarının en başarılı ürünü olan şiir, hakiki güzelin içsel gerekirliliğinden”* çok daha fazla etkileyicidir. Schiller’in imgelem gücünü sadece edebiyat ve şiirle ilişkilendirmesi, sınırlı bir bakış açısını yansıtır ve aşılmıştır; çünkü bu gün artık imgelem gücünün bütün sanat dallarında önemli olduğu kabul edilmektedir.

Bunun yanı sıra, diye sürdürür Schiller açıklamasını, *“bu tikel yakınlıklar”*, söz konusu üç sanat türünden kökenlenen *“bir yapının anılan yüksek düzeyiyle”* ortadan yitip gider. Bunun için, *“en yüksek yetkinliği içinde müzik biçime dönüşmek ve antikitenin gücüyle bizim üzerimize etki yapmak zorundadır.”* Güzel sanatlar, en yüksek tümlüğüyle *“müziğe dönüşmek”* ve dolaysız duyusal şimdiyle ve varlığıyla *“bizi duygulandırmak zorundadır”*; edebiyat/şiir, en yetkin gelişimiyle, *“aynı ses sanatı gibi, bizi kavramalıdır.”* Aynı zamanda plastik sanat gibi *“dingin bir açıklık bizi kuşatmalıdır.”* Her türlü sanatın *“eksiksiz biçemi”*, *“özgün yararlarını ortadan kaldırmaksızın ve özgünlüğünün bilgece kullanımıyla biçimine tümel bir karakter kazandırarak, o sanatın özgün sınırlamalarını aşmasını bilmek”* ile kendisini bu noktada açığa vurur.

Bu belirleme, Romantik sanat anlayışının en belirgin dışı-vurumdur. Romantik sanat, bütün sanat tarzlarını ve dallarını içeren *“tümel sanat yapısı”* anlayışına dayanır. Schiller, bu kuramı hazırlayanlardandır.

Schiller’in açıklaması uyarınca, sanatçı, *“sanat türlerinin tikel öz-yapılarının birliğinde getirdiği ve sanatçının işlediği tikel malzemeye bağlı olan sınırlamaları”* işleminden geçirerek aşmak zorundadır. Bu belirleme şöyle açıklanabilir: Estetikleştirme, belirsizi belirleleştirme veya sınırsız sınırlandırma yöntemiyle gerçekleşir. Sanat türleri ve malzemenin özgünlüğü de bir sınırlama anlamı taşır. Sanatçı, malzemesini işleyerek, sınırlıyı yeniden sınırsızlaştırır.

Schiller’e göre, hakiki güzel sanat yapısında *“içerik hiçbir şeyi, biçim ise her şeyi yapmalıdır; çünkü biçim yoluyla insanın tümü”*,

buna karşın, “içerik yoluyla sadece tekil güçler” üzerine etkide bulunulur. Bir başka anlatımla, içerik, “ne denli yüce ve kapsamlı/kapsayıcı olursa olsun, tin üzerine her zaman sınırlı bir etkide bulunur.” Dolayısıyla, “hakiki estetik özgürlük ancak biçimden beklenebilir.”

Bu nedenle, “usta sanatçının asıl sanatsal gizemi, onun biçim ile malzemeyi ortadan kaldırmasında yatar.” Burada ortadan kaldırma, estetik felsefesi açısından soyutlayarak bir üst düzeye yükseltme olarak anlaşılabilir. Malzeme “ne denli etkileyici, soylu ve baştan çıkarıcı olur ve kendi etkisiyle özerk olarak kendisini öne çıkarır veya sanatsever malzemeyle ilişkilenebilir ne denli çok eğilimli olursa, bütün bunlara göz kırpan ve malzeme üzerinden egemenliğini koruyan sanat da o denli başarılı olur.”

Bu saptama, sanatsal yaratım sürecinin üç ana ögesi olan sanat (yaratıcısı) malzeme ve sanat alımlayıcısını öne çıkarmaktadır. Bu üç öge içerisinde öncelik doğal olarak sanat yaratıcısıdır; çünkü sanatsal malzemeyi seçen ve biçimlendiren ve böylece biçimi oluşturan odur.

Bu bağlamda sanatseverin (izleyicinin/dinleyicinin/okuyucunun) gönlü “tümüyle özgür olmak ve zedelenmeden kalmak zorundadır.” Hakiki sanat yapıtı, “sanki yaratıcının elinden çıkmış gibi, katıksız ve eksiksiz şekilde sanatçının büyüleyici çevresinden çıkmalıdır.” En hafif “konu” bile sanatseverin “dolaysız olarak o konudan en ciddi konuya geçebileceği şekilde işlenmelidir.”

Bunun yanı sıra, “en ciddi malzeme, onu dolaysız olarak en hafif oyunla birbirine karıştırma yeteneğimizi koruyacağımız şekilde işlenmek zorundadır.” Trajedi gibi, duyumsamaları öne çıkaran sanatlar, “itiraz (karşı duruş) değildir”; çünkü bu sanatlar, “tikel bir amacın (patetik olanın/dokunaklının) hizmetinde oldukları için tümüyle özgür sanatlar değildir.” Ayrıca, “hiçbir hakiki sanat uzmanı yapıtların, bu kümeye girenler de dâhil, en yüksek duygu fırtınasında bile gönlün özgürlüğünden ne denli sakınırlarsa, o denli eksiksiz olacağını” yadsıyamaz.

Schiller’in belirlemesi uyarınca, “tutkunun güzel sanatı vardır”; ancak “tutkulu güzel sanat bir çelişkidir”; çünkü “güzelin kaçınıl-

maz efekti tutkuların özgürlüğüdür.” Aynı şekilde “*öğretici ve ahlakileştirici güzel sanat*” kavramı da çelişkilidir; çünkü “*hiçbir şey, gönle belirli bir eğilim vermeden (gönlü yönlendirmeden) daha çok güzellik kavramıyla*” çelişmez.

Öğretici ve ahlakileştirici sanat anlayışı, sanatsal alımlamayı belli bir amaç veya eğilim doğrultusunda yönlendirdiği için, güzellik kavramıyla çeliştiği belirlemesi, son derece tutarlı ve yerindedir. Schiller’in bu belirlemesi, Aydınlanma estetiğinin de bir eleştirisi sayılabilir; çünkü akı ve kavrayışı öne çıkaran Aydınlanma, her şeyi, dolayısıyla da sanatı da Aydınlanma ülküsüne bağımlılaştırmıştır. Sanata bir amaç koyma veya sanattan bir yarar bekleme, her şeyden önce sanatı köreltir.

Bununla birlikte, Schiller’e göre, bir sanat yapıtının “*içeriği sayesinde etkili olması, o sanat yapıtındaki biçimsizlikten*” kaynaklanacaktır diye bir kural da yoktur. Böyle durumlarda “*biçim eksikliği*” söz konusu olabilir; sanat izleyicisinin “*akıl veya salt duyularla*” değerlendirme alışkanlığı belli bir rol oynayabilir. Sanat izleyicisi, “*başarılı bütünde parçalara ve güzel biçimde özdeğ/materiye tutunur.*” Salt ham öğeye duyarlı olan sanat izleyicisi, “*bir yapıttan tat almadan önce, o yapıtın estetik düzenlenimini yıkar ve usta sanatçının bitimsiz bir sanatla uyum içinde bütününe içine sindirdiği parçaları bir araya toplar.*” Bu tür sanat izleyicisinin bütün ilgisi, “*estetik olmaktan çok, ya ahlaksal ya da fiziksel-dir.*” Böyle okuyucular, “*dokunaklı ve ciddi bir şiirden, bir vaazdan aldıkları tadı alırlar.*”

Yirmi Üçüncü Mektup: Estetik Özgürlük, Her Şeyi Sorunlaştırır

Schiller yirmi üçüncü mektubunda eylemli sanat ve bu sanatın yapıtları hakkındaki yargılamaları değerlendirmeyi sürdürür. Bu düşünürün/yazıncının değerlendirmesine göre, estetik özgürlük, “*duyumsamanın edilgen durumundan düşünme ve istemenin etken durumuna geçişte*” ara durumu oluşturur. Estetik özgürlüğün bu ara durumu, “*görüşleri ve kanıları*” belirlemez. Bununla birlikte, insanın “*entelektüel ve ahlaksal değerini sorunlaştırır.*” Bu yüzden,

bu ara durum, insanın “*görüŖ ve kanıya ulaŖmamasının gerekli koŖuludur.*” Bir baŖka anlatımla, “*duyusal insanı, akılsal insan yapmanın tek yolu, onu estetik insan yapmaktır.*”

Schiller’in anlatımı uyarınca, “*güzellik, ne kavrayıŖ, ne de istenç için bir sonuç oluŖturur; ne düşünmenin ne de karara bağlanmanın işine karıŖır; bu iki Ŗeye yeterlilik sunar; ancak söz konusu yeterliliğin gerçek kullanımına karıŖmaz.*” Söz konusu yeterlilikte “dış yardım” etkili olmaz; “*katıksız mantıksal biçim*”, diyesi, kavram “*kavrayıŖa*”, “*katıksız ahlaksal biçim*”, diyesi, yasa dolaysız olarak “*istence*” seslenir. Bütün bu açıklamalardan da görüleceğ i üzere, “*duyusal insan için katıksız bir biçim, gönlün estetik havasıyla oluŖturulmak zorundadır.*” Dolayısıyla, hakikat, “*gerçeklik veya nesnelerin duyusal var-oluŖu gibi, dışarıdan duyumsanabilen bir Ŗey değildir.*” Hakikat, “*düşünme gücünün kendi başına ve kendi özgürlüğ ü içinde ortaya çıkardığı bir Ŗeydir.*”

Duyusal insanda pek rastlanılmayan Ŗey, bu kendi-başınalık (veya özerklik) ve bu özgürlüktür. Fiziksel olarak belirlenmiş olan duyusal insanın “*başkaca özgür bir belirlenebilirliği yoktur.*” Duyusal insan, “*edilgen belirlenimini*” etkenleŖtirebilmek için, “*yitirdiğ i bu belirlenebilirliği geri kazanmak zorundadır.*” Schiller’in açıklaması uyarınca, edilgin belirlenim, etken belirlenim olanağ ını içinde barındırır; çünkü “*düşünme bir bedeni gereksinir ve biçim ancak bir malzeme üzerinde gerçekteŖtirilebilir.*” Dolayısıyla, insan, etken belirlenim gizil gücünü içinde taşır; hem edilgen, hem de etken belirlenmiştir. Bir baŖka anlatımla, “*insan, (insanlaŖmak için) estetikleŖmek zorundadır.*”

Estetik gönöl/ruh durumu, “*duyusallık alanında aklın öz-etkenliğinin yolunu açar; duyumsamanın gücü kendi sınırları içinde kırılır ve fiziksel insan böylece aynı alanda kendisini özgürlük yasaları uyarınca tinsel insan olarak geliŖtirme gereksinmesi duyumsayacak Ŗekilde yetkinleŖtirilir.*” Estetik durumdan mantıksal ve ahlaksal duruma (güzellikten hakikate ve yükümlülüğ e) geçiŖi sağlayan adım, “*bu nedenle, fiziksel durumdan estetik duruma (salt kör yaŖamdan biçime) geçiŖi sağlayan adımdan çok daha kolaydır.*” Söz konusu adımı insan “*salt özgürlüğ ü*” ile atabilir; çünkü bu

adım sırasında insan *“vermeyi değil yalnızca almayı, doğasını genişletmeyi değil, salt tekilleştirmeyi gereksinir.”* Estetik olarak uyarılmış insan, *“istemesi”* koşuluyla, genellikle *“genel-geçer yargılar verecektir ve genel-geçer eyleyecektir/davranacaktır.”*

Schiller’e göre, doğa insanın *“ham/işlenmemiş özdekten güzelliğe doğru”* attığı adımı -ki burada insanda tümüyle yeni bir etkinliğin yolu açılacaktır- kolaylaştırır ve *“insanın istenci, istence varoluş kazandıran duyumsal havasına buyruk veremez.”* Bu nedenle, estetik insanda büyük görüşler geliştirmek için, *“önce onun doğasını değiştirmek zorunludur.”* Dolayısıyla, *“salt fiziksel yaşamı içinde bulunan insanı biçime bağımlılaştırmak ve onu güzellik alanının ulaştığı yere değin estetikleştirmek, kültürün en önemli görevleri arasındadır”*; çünkü *“ahlaki durum, fiziksel durumdan değil, salt estetik durumdan gelişebilir.”*

İnsan, *“yargısını ve istencini türünün yargısı ve istenci yapabilmek için”*, kendisini salt doğa yasalarına hizmet eden birey olmaktan kurtarmalıdır. Kendisini doğal amaçların sınırlılığından kurtarmak isteyen insan, *“aklın amaçlarına yükselme yeteneği taşımalıdır”* ve fiziksel belirlenimini, *“tinlerin belli bir özgürlüğünü güzellik yasaları uyarınca gerçekleştirmelidir.”* Doğanın isterleri, insanın *“eylemlerinin içeriği üzerine etki yapar; insanın nasıl etkinleştiği ve etkinliğinin tarzı, eylemlerinin biçimi”* üzerine etki yapamaz.

Schiller’in anlatımıyla, *“aklın isterleri kesinlikle insanın etkenliğinin biçimine yöneliktir.”* Dolayısıyla, insanın *“ahlaki belirlenimi için, onun saf/katıksız ahlaki olması ve mutlak öz-etkenlik göstermesi gereklidir.”* Fakat fiziksel belirlenimi açısından *“katıksız fiziksel olması ve edilgin davranması”* önemli ve belirleyici değildir. Bir başka anlatımla; *“hakikat ve ahlak alanında duyumsama hiçbir biçimde belirleyici olamaz; fakat bahtiyarlık alanında biçim belirleyici olabilir, oyun buyurucu olabilir.”*

İnsan, eğilimlerini *“istencine”* bağımlılaştırmalıdır; *“özgürlüğün kutsal zemini üzerinde özdeğe karşı kılıç sallamak için, yüceliğe gereksinme duymamak için, daha soylu şeyleri arzulamalıdır.”* Bütün bunları yapacak olan etmen ise *“estetik kültürdür”*; çünkü

estetik kültür, “doğa yasalarının insansal istenci bağlamadığı, akıl yasalarını güzelliğin yasalarına bağımlılaştırmadığı ve dışsal yaşama verdiği biçimde içseli açığa çıkaran her şeyi” kapsar.

Yirmi Dördüncü Mektup: *Estetik, İnsanı Özgürleştirir*

Schiller yirmi dördüncü mektupta yukarıdaki açıklamalarına dayanarak, “*tekil insanın ve insan türünün, belirlenimlerinin bütün çevresini karşılayabilmek için, belli bir düzen içinde üç gelişim aşamasından geçmek zorunda olduğunu*” öne sürer. Doğa olayları ve istençsel durumlar bu aşamaları etkileyebilir; ancak bu olaylar, söz konusu aşamaların birbirlerini izlemelerini belirleyemez. Fiziksel durumunda doğanın gücüne bağımlı olan insan, “*kendisini bu bağımlılıktan ancak estetik durumda kurtarabilir.*” Görüleceği üzere, estetik etkinlik, bir özgürleşme etkinliğidir.

Schiller bu belirlemelerini şu soruyla sürdürür: “*Güzelliğin özgür tat almaya yönlendirmedeği ve dingin biçimin, vahşi yaşamı dizginlemediği insan nedir ki?*” Güzelliği algılama yetisinden yoksun insan, Schiller’e göre, “*amaçlarında hep tek-düze, yargılarında hep değişken, kendisi olamamasına karşın, öz-düşkünlü; özgür olmamasına karşın, bağısız; bir kurala hizmet etmemesine karşın, köledir.*” Bu aşamada bulunan insan için “*dünya sadece bir yazgıdır; henüz bir nesnel/konu değildir. Ona varlık kazandıran her şey, onun için yalnızca bir varlıktır; ona bir şey vermeyen ve ondan bir şey almayan her şey, ona göre yoktur.*” Böyle insan, “*tekil ve soyutlanmıştır.*” Olan her şey, “*içinde bulunulan anın erk/güç sayesinde vardır; her değişim, onun için tap taze bir yaratımdır; çünkü hem onda gerekli olan, hem de onun dışındaki değişken biçimleri bütünleştirerek bir dünya oluşturan gereklilik eksiktir.*”

Doğa “*zengin türlü-çeşitliliğini*” böyle insanın duyuları önünden boşuna geçirir; çünkü tekil ve soyutlanmış insan, “*bu mükemmel dolulukta kendi avından, doğanın gücünde ve büyüklüğünde düşmanından başka bir şey görmez.*” Güzellik algısından yoksun olanlar, “*ya nesnelerin üzerine atılıp, onları edinmek isterler ya da nesneler bunlar üzerine yıkıcı biçimde nüfuz ederler ve onlar tik-*

sinti içinde nesneleri öte iterler.” Her iki durumda da “dış- dünya ile ilişkileri dolaysız bir temas/dokunmadır ve hep dış-dünyanın kalabalığından ürküntü içinde, buyurgan gereksinmelerinin eziyetiyle ne yapacaklarını bilmez bir durumda, yorgun düşmenin dışında, hiçbir yerde dinginlik/sükûnet ve bitimli arzuların sınırları dışında sınır bulamazlar.”

Böyle insanlar, “öz-saygı”, Schiller bu bağlamda öz-saygı yerine “kendi insan onuru” anlatımını kullanır, bilmediklerinden, “başkalarının insan onuruna saygı duymaktan çok uzaktırlar ve kendi vahşi hırslarının bilinciyle, kendine benzeyen her yarattığın hırsından çekinirler. Asla başkasını kendisinde görmez, yalnızca kendisini başkalarında görürler.” Bu nedenlerle, toplum, böyle insanı “genişleterek türe dönüştürmek yerine, onu sıkıca kendi tekilliği içine hapseder.” Bu belirsiz sınırlandırma içinde ve “karanlık yaşamından ötürü, uygun bir doğa (veya varlık; OBK), onu kapkaranlık duyularının malzemesinin yükünden kurtarana, düşünum onu nesnelerden ayırana ve bilincin yeniden ortaya çıkışında artık nesneler kendilerini gösterene değin” şaşkın dolaşır.

Schiller’in açıklamasına göre, yukarıda betimlenen “bu vahşi doğal durum, hiçbir halkta ve çağda kanıtlanamaz.” Söz konusu vahşi durum, sadece bir “idedir”; ancak “deneyimin, tekil özelliklerinde tümüyle örtüştüğü” bir idedir. İnsan, “ne tümüyle bu hayvani durumda olmuştur, ne de tümüyle ondan uzaklaşabilmiştir.” Bu nedenle, “nasıl ki, en uygar insanlarda bile söz konusu karanlık doğal durumu anımsatan öğeler eksik olmaz ise, en vahşi kişilerde de akıl özgürlüğünün açık izleri görülür”; çünkü “en yüce ve en aşagılık şeyleri doğasında birleştirmek, insana özgüdür.” Yüce ile aşagılığı birbirinden ayırmak, bahtiyarlığın ve onurun kaynağıdır.

Schiller’in belirlemesiyle, kültür, insanın “onuru ile mutluluğunu uyumlulaştırmalıdır.” Kültür, bu iki yönelimin her birinin “en yüksek saflığı içinde özsel olarak karışımını” başarmaya uğraşmalıdır. Bu yüzdendir ki, “insanda aklın ilk görünüşü, insanlığın başlangıcı değildir.” İnsanlığı ortaya çıkaran öğe, “özgürlüktür”; akıl ise, “kendi duysal bağımlılığını sınırsızlaştırmakla başlar.” Akıl, “kendi önemini ve genelliğini henüz yeterince geliştirememiştir.”

Akıl, insanda “*kendisini mutlakin/saltığın ‘kendini özünden çıkarak gerekçelendirenin ve gerekli olanın’ (vurgu Schiller’indir; OBK) istemiyle belli eder.*” Bu istem, insanı, doğal durumundan ve sınırlı gerçekliğinden çıkıp, “*idelere yükselmeye iter.*”

Dolayısıyla, söz konusu istemin hakiki anlamı, insanı zamanın ve ortamın sınırlarından kurtarmak ve böylece “*duyusal dünyadan ülküsel dünyaya*” yöneltmektir. Yaşamın tarihsel akışında da bunun belirtileri görülebilir. İnsan, “*sınırsız bir geleceğe doğru yönelmek için, imgelem gücünün kanatlarında salt hayvanlığın biriktiği anın (veya şimdinin) dar sınırlarını terk eder.*” Fakat bu sırada insanın “*baş döndürücü imgeleminde bitimsiz olanın yok olması suretiyle, kalbi tekilde atmaya sürdürür ve anlık olana hizmet eder.*”

Öte yandan, “*hayvanlığının tam orta yerinde insanı saltık olana yönelme güdüsü şaşkınlığa uğratar.*” Ama “*bu belirsiz durumda bütün uğraşları salt özdeksele ve zamansala yöneldiği ve kendi bireyliğiyle sınırladığı için*”, söz konusu istem, insanı, “*kendisini öz bireyliğinden soyutlamak yerine, bitimsiz doğru yayılmaya; biçim yerine belirsiz malzemeye; değişmeze yönelmek yerine, sürüp giden değişime yönelir.*” İnsanı “*hakikate ve ahlaka*” götürmesi gereken söz konusu “*güdü*”, “*sınırsız bir arzulama ve saltık bir gereksinmeden*” başka bir şeye yol açmaz.

Bu durumda bulunan insanın “*tinler imparatorluğunda derlediği ilk meyveler, kaygı ve endişedir/korkudur.*” Bu türevlerin ikisi de “*kendisini nesnesinde yitiren ve buyrumunu dolaysız olarak malzemesine uygulayan*” aklın etkileridir. Schiller’in söyleyişiyle, “*salt var oluş ve hoş oluş uğruna, var oluşun ve hoş oluşun sınırsız bir süresi, salt arzunun bir ülküsüdür.*” Dolayısıyla, insan, aklın bu türden dışa-vurumuyla “*insanlığı*” için pek bir şey kazanmaz. Öte yandan, akıl “*kendi nesnesinde yanılığa uğramadığı ve soru(n)da yanılmadığı sürece, duyusalılık uzun süre yanıtı sahteleştirir.*” İnsan, “*aklını kullanmaya ve kendi etrafındaki görüngüleri nedenlere ve amaçlara göre bağlantılandırmaya başladığı andan itibaren akıl, saltık bağlantrya ve koşulsuz bir temele*” zorlar. Böyle bir “*istem*” ortaya atabilmek için, insan “*duyusallığı*” aşmış olmak

zorundadır. Bu bağlamda önemli olan, *“duyular dünyasını terk edip, ideler imparatorluğuna”* yükselmektir; çünkü kavrayış/anlık, *“hep koşullu olanın içinde kalır ve sonal bir şeye ulaşmaksızın, sürekli sormayı sürdürür.”*

Ancak burada betimlenen insan, *“böyle bir felsefi soyutlamaya yetenekli olmadığından, duyusal bilgi çevresinde bulamadığı şeyi, onun ötesine giderek, salt aklın içinde aramaz.”* Duyusallık bu durumda bulunan insana *“hiçbir şey göstermez”* ve bu insan, *“soran kavrayışı, içsel bir neden ile dinginleştirmede için, nedensizlik içinde susturur ve özdeğin kör zorlaması içinde kalır.”* Duyusallık, *“kendi yararı dışında başkaca bir amaç tanımadığı ve kör rastlantının peşinden sürüklendiği için”,* yararı ve kör rastlantıyı *“eylemlerinin belirleyicisi ve dünyanın egemeni yapar.”* İnsanın içindeki *“kutsal öge”,* diyese, ahlak yasası bile ilk ortaya çıkışında duyusallığın bu *“sahteleştirilmesinden”* kendisini sakınamaz.

Duyusal güdülerinden kurtulup, ahlaka yönelemeyen insan, *“en kötü yanılığa”* düşerek, *“kendi içindeki değişmezi ve ebedi olanı, geçici bir öğeye”* dönüştürür. *“Hak ve haksızlık kavramlarının kendi öz istenciyle yaşama girdiği”* konusunda kendisini ikna eder. Doğanın içinde araması gereken şeyleri, doğanın dışında aramaya yönelir. Aynı şekilde *“duyusalın açıklamasında aklın ötesine gider ve bu yolda bir tanrı aramak suretiyle, kendi insanlığını harcar.”* Dolayısıyla, *“insanın insanlığını yadsıma pahasına elde edilen bir dinin, öteden beri bağlayıcı olmayan yasaları, kesin ve ebedi olarak bağlayıcı saymayarak, kendisini böyle bir kökene yakışır biçimde göstermesine şaşmamak gerekir.”*

Yukarıda betimlenen güzellik algısından yoksun insan, *“kutsal bir varlık ile değil, salt güçlü bir varlık”* ile uğraşır. Anılan nedenden ötürü, bu insanın *“tanrı kutsama zihniyeti, kendisini aşağılayan korkudur; kendi öz değerlendirmesi içinde özünü yükselten saygıyla karışık korku değildir.”* İnsanın *“öz-belirlenim ülkülerinden sapmaları”,* bir döneme ve bir davranış tarzına özgü değildir. Söz konusu sapmalar, *“düşüncesizlikten yanılığa, istençsizlikten istenç çürümesine değin ulaşan çeşitli aşamaları”* geçmek zorunda kalmıştır. Aklın duyularından arınarak özgürleşmesi, insanın

insanlığını kazanmasında önemli rol oynamıştır. İnsanın bütünsel bir varlık olabilmesi için, *“insan olması gerekir; ne doğa aklı dışlamalı, ne de akıl doğaya egemenleşmelidir.”* Bu iki etmen veya öge, *“birbirinden tümüyle bağımsız olarak yan yana var olmalıdır; ama yine de tümüyle bir olmalıdır.”*

Yirmi Beşinci Mektup: *Güzellik, Özgür Bakışın Ürünüdür*

Schiller'in yirmi beşinci mektubun başında yer alan saptamasına göre,

Fiziksel durumda bulunan insan, *“duyu dünyasını edilgen bir biçimde alımladığı sürece, salt duyumsadığı sürece, bu duyusal dünyayla tümüyle özdeştir.”* Kendisi salt duyusal dünya olduğu için de *“onun için henüz herhangi bir dünya yoktur.”* İnsan ancak *“estetik konumunda kendi dışına çıktığı ve baktığı zaman, kişiliği dünyadan ayrılır.”* Böylece, kendisini *“dünyayla bir tutmaya son verdiği için”*, karşında bir dünya görür. Dolayısıyla, bakış, *“insanın kendisini kuşatan dünya ile ilk özgür ilişkidir.”*

Schiller'in söyleyişiyle, arzu, *“nesnesini dolaysız olarak ele geçirdiği zaman, nesneye bakış uzaklara ötelenir ve nesneyi tutkudan kaçırdığı için gerçek mülkiyeti durumuna getirir.”* Salt duyumsama durumunda bulunan insanı *“bölünmez bir güçle egemenliği altına alan doğanın gerekirliği, düşünüm aşamasında insanı bırakmaya başlar.”* Duyularda *“anlılık bir dinginlik”* olur; *“bilincin sağa sola saçılan ışıltıları toplanmak suretiyle, hep değişen öge olan zaman”* durur. *“Bitimsizin art görünümü/ingesi olan”* biçim, *“geçici temelden/nedenden hareketle kendisini düşünüm.”* İnsanda *“ışık baş gösterdiğinde, insanın dışında başkaca bir gece kalmaz.”* İnsan dinginleşince, kendisini kuşatan evrendeki *“fırtına da diner; doğanın çekişen güçleri kalıcı sınırlar içinde sükûnet bulur.”*

Bu nedenle, en eski yazınsal yapıtlarda *“insanın iç dünyasındaki büyük olayların dış dünyadaki bir devrimden”* söz eder gibi betimlenmesine ve *“zamanın yasalarını alt eden düşünceleri, Satürn'ün imparatorluğuna son veren Zeus imgesiyle duyusallaştırmasına veya*

imgeselleştirmesine” şaşmamak gerekir. Salt doğayı duyumsadığı sürece, doğanın bir “kölesi” olan insan, *“doğa üzerine düşünmeye başladıktan sonra”*, doğa yasalarını belirlemeye başlar. Daha önce “bir güç” olarak insana egemen olan doğa, böylece insanın “*yargılayıcı bakışının*” nesnesine dönüşür. İnsanın nesnesine dönüşen şey, onun üzerinde “*şiddet uygulayamaz*”; çünkü söz konusu şey, “*nesne olmak için, kendi şiddetini deneyimleme zorundadır.*”

Schiller’in açılımına göre, insan “*özdeğе biçim vermeye başlar başlamaz ve verdiği sürece*”, özdeğin etkileri onu zedeleyemez; çünkü “*bir ruhultini, onun özgürlüğünü gasp eden şeyin dışında, hiçbir şey yaralayamaz.*” Ayrıca, insan, “*biçimsizi oluşturmakla (bir başka deyişle, biçimsizi biçimlendirmekle; OBK) kendi şiddetini/gücünü kanıtlar.*” Bu ilkenin dışında kalan şudur: “*Korku, sadece kütlenin ağır ve biçimsiz olarak başat olduğu ve belirsiz sınırlar ve yarıklarda bulunduğu yerdedir.*” Buna karşın, insan, “*onlara biçim verebildiği ve onları kendi nesnesine dönüştürmeyi bildiği sürece, doğanın korkunç yönlerinden üstündür.*” Kendi “özerkliğini” “*doğaya karşı dışa vurmaya ve savunmaya başlayan*” insan, doğaya karşı bir erk/güç olarak kendi “onurunu” da savunur ve “*soylu bir özgürlükle tanrılarına karşı ayağa kalkar.*” İnsanlığın “çocukluk” aşamasında insanlara korku salan bu tanrılar, “*hayalet larvalarını*” salarlar ve insanın “*tasavvuru durumuna gelmek suretiyle, onu kendi öz imgesiyle şaşırtırlar.*”

Schiller bu bağlamda belirlemelerini şöyle sürdürür: “*Doğulunun, yırtıcı hayvanın kör gücüyle dünyayı yöneten tanrısal canavarı, Yunan fantezisinde yoğunlaşarak, insanlığın sevimli kontürüne*” dönüşür; “*Titanların imparatorluğu ortadan kalkar ve bitimsiz güç, bitimsiz biçim tarafından gemlenir.*” Özdeksel dünyadan çıkışı ve “*tinsel dünyaya geçişi*” arayan insanın “*imgelem gücünün özgür akışı*”, doğal olarak onu tinsel dünyaya geçirir. Böylece, insanın aradığı “güzellik”, artık insanın arkasında kalır; çünkü o sıçrayarak, “*katıksız yaşamdan saf biçime ve saf nesneye*” geçişi gerçekleştirmiştir. Ancak “*böyle bir sıçrama insan doğasında olmadığı ve onunla korunamadığı için*”, insan “*duyular dünya-sına geri dönmek zorunda kalır.*”

Öte yandan, “güzellik, özgür bakışın yapıtıdır/ürünüdür” ve insan, güzellik ile “*idelerin dünyasına girer.*” Fakat şu belirtilmelidir ki, “*aynı hakikatin bilgisinde olduğu gibi*”, ideler dünyasına giriş, “*duyusal dünyayı terk etmeden*” gerçekleşir. Bu “*özdeksel ve rastlantısal olan her şeyden ayrışmanın katıksız ürünüdür; herhangi bir acı çekmenin katkısı olmayan saf özerkliktir.*” Öte yandan, “*en yüksek soyutlamada bile duyusallığa geri dönen bir yol vardır*”; çünkü düşünce “*içsel duyumsamayı devindirir ve mantıksal ve ahlaksal birliğin tasavvuru, duyusal uyumlulaşma duygusuna*” dönüşür. Ancak insani bilgilere bakıldığında, tasavvur ile duyumsama belirgin olarak birbirinden ayırt edilebilir; çünkü duyumsama “*rastlantısal bir şeydir.*”

Bununla birlikte, “*duyumsama yeterliliği ile güzellik tasavvurunun birbirinden ayırmak istemek, beyhude bir girişimdir.*” Bu nedenle, duyumsama ile güzellik tasavvuru, “*karşılıklı olarak hem neden, hem de sonuç*” olarak görülmelidir. “Güzellikten hoşlanma” bağlamında etkenlik ile edilgenlik ayrımı söz konusu değildir. Burada düşünüm, insanın “*biçimi dolaysız olarak duyumsadığı*” şeklindeki duyguyla iç içe geçer. Dolayısıyla, güzellik, insan için “*nesnedir*”; çünkü düşünüm, “*güzelliğe ilişkin duyumsamanın koşuludur.*” Öte yandan, güzellik aynı zamanda “*öznenin bir durumudur*”; çünkü duygu, “*güzelliğe ilişkin tasavvurun*” koşuludur.

Bütün bu açıklamaların ışığında şu söylenebilir: Güzellik, hem “*biçimdir*”; çünkü bakıp onu görürüz, hem de “*yaşamdır*”; çünkü güzelliği “*duyumsarız.*” Bir başka anlatımla: Güzellik, hem insanın “*durumu*”, hem de “*eylemidir.*” Güzellik, aynı anda bu iki şey olduğu için, “*edilgenliğin etkenliği, özdeğin biçimi, bitimliliğin bitimsizliği asla dışlamadığını; insanın gerekli fiziksel bağımlılığının onun ahlaki özgürlüğünü asla ortadan kaldırmayacağını*” gösteren önemli bir kanıttır. Güzellik bu hususu kanıtlayan başlıca öğedir; çünkü “*hakikatin veya mantıksal birliğin tadına varmadaki duyumsama düşünce ile özdeş değildir, tersine rastlantısal olarak düşüncenin ardından gelir.*” Bu da “*akıllı bir doğayı, duyusal bir doğanın izlediğinin*” kanıtıdır.

Öte yandan, “güzelliğin veya estetik birliğin tadına varma, özdeğin biçim ile bütünleşmesi ve özdek ile biçimin ve edilgenlik ile etkenliğin yer değiştirmesi” ile gerçekleştiği için, sözü edilen bu iki doğanın “bağdaşabilirliği ve bitimsizin bitimlilikte gerçekleşebilirliği” ve bu arada “insanlığın yüceliğinin olanağı” kanıtlanmış olur. Güzellik, duysal bağımlılık ile ahlaki özgürlüğün bir arada var olmasına ortam hazırlar; insanın, “tin olarak kendisini ortaya koyması için, özdekten kaçmasına gerek olmadığını” gösterir. Böylece insan, “güzellik olgusunun öğrettiği gibi”, duysallık ve özgürlük birlikteliği içinde “özgür olur” ve “kavramı gereği saltık ve duyu-üstü bir şey olan” özgürlük idesi uyarınca, “engellerden kurtulup, kendisini saltık öge düzeyine yükseltir; düşünme ve istemesinde duysallığa karşı çıkar”; çünkü bu karşı çıkış, “daha önceden güzellik içinde olmuştur.” Bu bağlamda artık insanın “güzellikten hakikate geçişi” sorun olmaktan çıkar; çünkü söz konusu geçiş, “yeterlilik açısından güzellikte bulunur.” Ayrıca, bu kapsamda “rastgele gerçeklikten estetik gerçekliğe geçiş” gerçekleşir ve “salt yaşam duygularından güzellik duygularına giden yol açılır.”

Yirmi Altıncı Mektup: Biçim, Güzeli Ortaya Çıkarır

Schiller yirmi altıncı mektubun girişinde “gönlün estetik halinin özgürlüğün oluşmasına” ortam hazırladığını vurgular. Bu düşünür/yazıcının belirlemesi uyarınca, gönlün estetik hali, özgürlüğün oluşmasına ortam hazırlar; ancak özgürlük bundan türemez; bu nedenle de özgürlüğün ahlaki bir kökeni olamaz. Özgürlük, “doğanın bir armağanı olmak zorundadır; yalnızca rastlantıların lütfu, fiziksel konumun zincirlerini çözebilir ve vahşiyi güzelliğe götürebilir.” Doğaldır ki, “verimsiz bir doğanın insanı her türlü ferahlamadan yoksun bıraktığı yerde ve onun öz çabalarını engellediği yerde, kör duysallığın hiçbir gereksinme duyumsamadığı yerde, şiddetli arzusunun doyum bulmadığı yerde” özgürlüğün çekirdeği yavaş gelişir. Özgürlük, soyutlanmış ve tek olarak “mağaralarda” yaşayan ve “kendisi dışındaki insanlığı bulamayan” insanın

yaşadığı yerde, insanların “göçebe olarak büyük yığınlar şeklinde rastgele dolaştığı ve insanlığı kendi içinde bulamadığı” yerde de gelişemez.

Schiller’in açıklaması uyarınca, özgürlük, insanın kendi türüyle diyalogu ve etkileşimiyle gelişebilir. Özgürlük, “hafif bir eterin duyuları uyardığı, bol malzemeyi enerjik bir sıcaklıkla canlandırdığı yerde, etkenliğin tada, tadın etkenliğe götürdüğü yerde, yaşamdan kutsal düzenin fışkırdığı yerde, düzenin yasasından yaşamın geliştiği yerde, imgelem gücünün ebedi olarak gerçekliğin elinden kurtulduğu, ancak doğanın tek-düzeliği içinde yolunu şaşırmadığı yerde” gelişir. Özgürlüğün yanı sıra, “duyular ve tin, duyumsayan ve biçimlendiren güç de uygunluk içinde” buralarda gelişir. Bu uygunluk veya denklik, “güzelliğin ruhu ve insanlığın koşuludur.”

Peki, Schiller’in anlatımıyla, “bir vahşinin insanlığa girişini haber veren olgu nedir?” Bu sorunun yanıtı, anılan düşünüre/yazıncıya göre, “hayvani konumdaki kölelikten kurtulan diğer halkların” tarihte izlediği gelişim çizgisinde aranmalıdır. Vahşiler de uygarlaşma veya insanlaşma sürecine katılan bütün diğer halk topluluklarının izlediği yolu izleyecektir: Bu yolun belirtileri, “görünüştten zevk alma, arınmaya ve oyuna eğilimdir.”

Schiller’e göre, söz konusu belirtilerde “en yüksek aptallık ile en yüksek kavrayış, gerçek olanı aradıkları ve salt görünüşe tümüyle duyarsız oldukları için belli bir yakınlık içindedir.” Ancak “dolaysız bir nesnenin varlığı duyuları edilgenlilikten” çıkarabilir. Öte yandan, ahmaklık, “gerçekliğin üzerine yükselemez ve kavrayış/anlık, hakikatin altında kalmaz.” Orada “hayal gücünün eksikliğine yol açan şey”, burada “hayal gücünün mutlak egemenleşmesine neden olur.” Gerçeklik ve “gerçek olana bağlılık gereksinmesi, eksikliğin sonuçları olduğu sürece, gerçekliğe karşı ilgisizlik ve görünüşe (duyulan) ilgi, insanlığın gerçek genişlemesidir ve kültüre doğru atılmış önemli bir adımdır.”

Kültüre doğru atılan bu adımın birinci ögesi, “dışsal bir özgürlük” belirtisidir; çünkü “zorunluluk buyurduğu ve gereksinme zorladığı sürece, hayal gücü, en sıkı prangalarla gerçeğe bağlıdır.” Ancak “gereksinme giderilince” hayal gücü, “bağımsız yeterliliği-

ni geliştirir.” Bu aynı zamanda “içsel bir özgürlük” belirtisidir; çünkü “dışsal bir malzemedan bağımsız olarak, kendi özgücüsüyle devinime giren ve zorlayan özdekten uzak duran bir enerji taşıyan bir gücü gösterir.” Schiller’in belirlemesiyle, “nesnelerin gerçekliği, o şeylerin ürünüdür; nesnelerin görünüşüyse, insan işidir ve görünüşten haz duyan bir gönül ise, duyumsadığı şeyden değil, yaptığı şeyden keyif alır.”

Burada söz konusu olan görünüşün, gerçeklikten ve hakikatten ayrı tutulan “estetik görünüş” olduğu açıktır; ayrı bir vurguya gerek yoktur. Bunun yanı sıra, Schiller’in anlatımıyla, çoğu kez “mantıksal görünüş” ile “estetik görünüş” karıştırılır. Ayrıca mantıksal görünüş, “daha iyi bir şey sayıldığı için değil, salt görünüş olduğu için sevilir.” Sonuncusu “salt yalan/kandırmaca olduğu için, sadece birincisi oyundur.” Schiller’e göre, “birinci türden görünüşe değer vermek, asla hakikate katkı sağlamaz”; (bu görünüşü) küçük görmek ise, “özleri görünüşten ibaret olan bütün güzel sanatları küçük görmek demektir.” Bu bağlamda kavrayış/anlık, gerçekliğe ilgisini aşırı abartabilir ve “salt görünüşten ibaret oldukları için, güzel görünüş sanatlarının tümünü çöp sepetine atan bir yargıda” bulunabilir. Ancak, anlık/kavrayış, çoğunlukla yukarıda sözü edilen “yakınlığı” anımsamadığı sürece bu tür yargıda bulunur.

Schiller, “güzel görünüşün gerekir yasaları” hakkında şu görüşleri ileri sürmüştür: İnsanı “gerçeklikten güzel görünüşe yükselten güç doğadır.” Doğa, “insanı görünüşten gerçeğin bilgisine götüren iki duyuyla donatmak suretiyle bunu yapar.” Bu iki duyu, göz ve kulaktır. Göz ile görülen şey, “duyumsanan şeyden farklıdır”; çünkü kavrayış/anlık “ışık üzerinden atlayarak nesnelere ulaşır.” Nesnelerin tartımı veya ölçüsü, insanın “maruz kaldığı bir şiddettir”; gözün ve kulağın nesnesi, “bizim ürettiğimiz bir biçimdir.” İnsan, “bir vahşi olduğu sürece, duygu duyuları yoluyla tat alır”; bu aşamada görünüş duyuları, “duygu duyularına hizmet eder.” Görme düzeyine yükselmez veya “görme ile gereksinmesini gideremez.”

Schiller’in anlatımı uyarınca, insan, “göz ile tat almaya başladığı ve görme onun için bir başına bir değer taşıdığı andan itibaren,

estetik olarak özgür duruma gelir ve oyun güdüsü kendisini açmalar.” Bu sırada “görünüştten hoşlanan oyun güdüsü etkenleşmeye başlar başlamaz, görünüştü bağımsız bir öge olarak değerlendiren öykünücü oluşturma/biçimlendirme güdüsü onu izler.” İnsan, “görünüştü gerçeklikten, biçimi cisimden ayırma” aşamasına gelince, biçimi cisimden “soyutlama” durumuna gelir; çünkü “onları ayırmakla zaten bu işi yapmış olur.”

Dolayısıyla, “öykünen sanat yeterliliği, biçim yeterliliğini de içerir.” Estetik sanat güdüsünün “ne kadar erken veya ne kadar geç geliştiği, insanın görünüştten haz duyma yeteneğine temel oluşturan sevginin düzeyine” bağlıdır. Her türlü “gerçek var-oluş” doğadan, diyesi, bir dış güçten; “her türlü görünüşt” ise tasavvur eden özne olan insandan kökenlenir. Bu nedenle, insan, “görünüştü özden geri aldığında ve görünüştün kurallarını uyguladığında, kendi saltık mülkiyet hakkını” kullanır. “Hiçbir şeye bağlı olmayan özgürlük” ile birlikte düşünebildiği ölçüde, doğanın ayırdığı şeyleri yeniden bir araya getirir veya birleştirdiği şeyleri, kavrayışıyla soyutlayabildiği ölçüde ayırır. Bu bağlamda “alanını doğanın alanından ayırdığı sürece”, insan için “hiçbir şey kendi öz yasasından daha kutsal olamaz.”

İnsan kendine özgü bu “egemenlik hakkını görünüşt sanatında uygulamaya koyar.” Bu nedenle, “benim ile senini ne ölçüde sıkıca birbirinden soyutlar ve biçimi özden ne ölçüde özenle ayırır ve biçime ne denli özerklik kazandırabilirse, o ölçüde güzellik imparatorluğunu genişletir.” Bununla da kalmaz, “hakikatin sınırlarını korur”; çünkü “gerçekliği görünüştten arındırmadan, görünüştü gerçeklikten arındıramaz.” Öte yandan, insan “bu özerk hakka yalnızca görünüşt dünyasında, imgelem gücünün özü olmayan imparatorluğunda sahiptir.” Bu hak, “insan kuramsal öğede varlığını koruduğu” veya bu öğeden içeriklendiği sürece, varlık olduğunu bildirir; “edimsel olanda bundan vazgeçtiği” sürece, başka şeylere bu yolla “varlık” kazandırır.

Bu açıklamalardan da görüleceğe üzere, şair/yazıncı, aynı şekilde “kendi sınırlarının dışına çıkmak suretiyle ve bununla belli bir varlığı amaçladığı takdirde, ülküsüne varlık katar.” Şair/yazıncı bu

iki şeyi, ya “şair hakkının ötesine geçmek suretiyle, ülküsü aracılığıyla deneyim alanına müdahale ederek ve salt olanak ile gerçek var oluşu belirlemeye yeltenerek ya da şairlik hakkını bırakmak suretiyle, deneyimi ülkünün alanına müdahale ettirerek ve olanağı/olabilirliği, gerçekliğin koşullarıyla sınırlandırarak” yapabilir. Yazar veya şair sadece “dürüst olduğu (gerçeklik savından kesinlikle vazgeçtiği) sürece ve yalnızca özerk olduğu (gerçekliğin her türlü desteğinden yoksun kaldığı)” sürece, görünüş “estetiktir.” Şair/yazıncı “sahte” ise veya gerçeklikle “ikiyüzlü” bir ilişki içindeyse ve “saf” değilse ve gerçeklik, onun “etkinliğini gereksiniyorsa”, o zaman şair/yazıncı, “maddi/özdeksel amaçların adı bir oyuncağından başka bir şey değildir ve tinin özgürlüğü açısından hiçbir işlevi yoktur.”

Ayrıca, Schiller’in deyişiyle, kendisinde “güzel görünüşü” bulguladığımız nesnenin “gerçekliği olması da gerekmez.” Ancak böyle olması durumunda, güzel görünüş hakkındaki yargının gerçekliği göz ardı etmesi gerekir; çünkü yargı bunu göz önünde tuttuğu sürece “estetik” yargı olamaz. Örneğin, “yaşayan bir kadın güzelliği, çok iyi resimlenmiş bir kadın güzelliğinden daha fazla beğenilir.” Fakat resimlenen kadın güzelliğinden daha fazla beğenilen canlı kadın güzelliği, “artık özerk bir görünüş olarak beğenilmez; katıksız estetik duyguya göre de beğenilmez. Yalnızca canlı olan bir görüngü olarak, gerçek olan da sadece bir ide olarak estetik beğenme duygusu tarafından beğenilir.”

Öte yandan, estetik beğenme duygusu, “bizzat canlı olanda katıksız görünüşü duyumsamak için, görünüşte yaşamdan vazgeçebilmek için, güzel sanat kültürünün daha yüksek bir düzeyini gerektirir.” Schiller’in savı uyarınca, “tekil insanda veya halkta düzgün ve özerk görünüşün bulunduğu hususunda tin, beğeni ve bunlarla bağlantılı yetkinlik” belirleyicidir. Bu tür bir yetkinliğe sahip olan tekil insan veya halkta “ülkü/ideal, gerçek yaşamı yönetir; onur mülkiyete, düşünce tat almaya, ölümsüzlük düşü varlığa başat olur.” Böyle ortamlarda “kamusal ses, tek verimli olan öğedir ve zeytin çelengi, erguvan giysiden daha fazla saygı görür.”

Schiller, “zeytin çelengi” (Olivenkranz) metaforunu/eğretilemesini bilgeliliğin, “erguvan giysi” (Purpurkleid) metaforunuysa egemenliğin veya erkin simgesi olarak kullanır.

Anılan düşünürün/yazıncının belirlemesi uyarınca, “*güçsüzlük ve terslik, sahte ve eksik görünüşe sığınır.*” Gerçekliği görünüşle güçlendirmek veya “*estetik görünüş ile gerçekliğe güç vermek isteyen*” tekil insanlar ve halklar, bu tavırlarıyla “*ahlaki değersizliklerini ve estetik yetersizliklerini*” ortaya koyarlar.

Schiller, “*görünüştün ahlaki dünyadaki yeri ne olmalıdır?*” sorusuna yanıtı kısa ve özdür: Estetik görünüşün ahlaki dünyadaki yeri, bir başka deyişle, “*ne gerçekliği temsil etmeye kalkışan, ne de gerçeklik tarafından temsil edilmeye gerek duyan görünüşün yeri ne kadarsa o kadardır.*”

Bu filozof/yazıncı soruna ilişkin açılarını şöyle dizgeleştirir: “*Estetik görünüş, törelerin hakikati için asla tehlikeli olamaz.*” Başka türlü olduğu takdirde, söz konusu olan şeyin estetik görünüş olmadığı hemen görülebilir. Sadece bir yabancı “*(adabı muaşeret türü) güzel ilişkilerde genel bir biçim olan nezaket açıklamalarını kişisel sevgi belirtisi olarak algılar ve aldatıldığı takdirde de yanıltıldığından yakındır.*” Kalın kafalılarda da durum pek farklı değildir: “*Güzel ilişkilerde ancak kalın kafalı biri, nazik olmak için sahtelikten medet umar ve beğenilmek için pohpohlar.*” Bunlardan birincisinde “*özerk görünüş duygusu*” eksiktir; bu yüzden söz konusu eksikliği “*hakikatin yardımıyla*” gidermek ister. İkincisindeyse “gerçeklik” duygusu eksiktir ve o bu eksikliği “görünüşle” gidermek ister.

Sıradan çağdaş eleştirmenlerin çoğunlukla “*her türlü sağlamlığın yok olduğundan ve özden çok görünüşe önem verildiğinden*” yakındıklarını dile getiren Schiller, kendisini “*çağımı bu tür suçlamalara karşı savunmakla*” yükümlü saymaz. Bu düşünür/yazıncının deyişiyle, söz konusu “*sıkı/sert töre (veya ahlak; OBK) yargıçları*”, yaşadıkları çağın salt “sahte” görünüşünü eleştirmekle yetinmeyip, “*düzgün görünüşü*” de eleştirerek genelleme eğilimlerini ortaya koymuşlardır. Bu tür sıkı töre/ahlak yargıçları, “*hakikatin gizlediği ve gerçekliği temsil etmeye yeltenen salt aldatıcı makyaja*

saldırmakla” yetinmemekte, “boşluğu dolduran, yoksunluğu örten yararlı görünüşe, hatta kendi sıradan gerçekliğini soylulaştıran ülküsel görünüşe de” saldırmaktadır.

Schiller’in değerlendirmesine göre, “törelere sahteliği/yanlışı”, bu töre yargıçlarının “sıkı hakikat duygusuna hakaret etmekte”, ne yazık ki bunlar, “nezaketi de bu sahteliğe saymaktadır.” Öte yandan, “hakiki kazanımı karartan dışsal ve yanıltıcı parlaklık”, bu töre yargıçlarının hoşuna gitmemektedir. Fakat bunlar, “kazanımdan da görünüş talep etmeyi ve hoş biçimi içsel içeriğe bırakmayı” da pek istememektedir. Daha önceki çağlardaki “içselliğin, doluluğun, dişe dokunurluğun” yokluğunu çektiklerini öne sürmektedirler.

Bunun yanı sıra, “törelere köşeli yanlarını, ham yönlerini, eski biçimlerin hantal öğelerini ve Gotik fazlalığı/gereksizliği” yeniden uygulamaya koymak istemektedir. Bunlar, söz konusu yargılar yoluyla “insanlığa uygun olmayan, özdekseli değerli gören bizatihi malzemeye saygıyı” öne çıkarmakta, buna karşın, “biçimi duyumsayamamakta, ideler imparatorluğunu genişletme yetisinden yoksun olduklarını” kanıtlamaktadır. Dolayısıyla, “çağın/yüzyılın beğenisinin” bu tür töre yargıçlarının “seslerine kulak asmayacağına gereksinmesi yoktur.”

Schiller’e göre estetik görünüş konusundaki tartışmada asıl sorun, “estetik görünüşe değer verme (ki bu henüz yeterince yapılmamaktadır) değil”, tersine tartışmayı veya düşünsel gelişmeyi “saf görünüş düzeyine çıkaramamış olmaktır; var-oluşu henüz yeterince görüngüden ayıramamış olmak ve böylece her ikisinin sınırlarını ebedi olarak güvence altına alamamış olmaktır.” Konunun özünü kavramayan “katı güzellik yargıçları” da buna benzer suçlamalar yapmaktadır. İnsanlık, “yaşayan doğanın güzelliğini arzulamaksızın, bu güzelliğin tadına varamadığı sürece, herhangi amaç gütmeksizin öykünen sanatın güzelliğine hayranlık duyamadığı sürece, hayal gücünü saltık yasa koyucu durumuna getiremediği ve ürünlerine gösterdiği saygıyla, hayal gücünün saygınlığını yükseltmediği sürece”, söz konusu suçlamalar varlığını koruyacaktır.

Yirmi Yedinci Mektup: *Estetik Oyunlar/Denemeler, Güzelin Özgürlüğüne Giden Yolu Yapı Taşlarıdır.*

Schiller, son mektup olan yirmi yedinci mektubun hemen başında bir önceki mektupta öne çıkardığı estetik görünüş anlayışının “genelleşmesi” durumunda, *“gerçeklik ve hakikat için hiçbir şekilde korkulmaması”* gerektiği belirlemesini yapar. Öte yandan, bu düşünürün/yazıncının savı uyarınca, insan, estetik görünüşü *“istismar edebilmek için”* henüz gereği gibi kültürlenmediği sürece, estetik görünüş *“genelleşmez.”* Estetik görünüşün genelleşmesi, kendi içinde çelişkili görünse de, *“aynı zamanda her türlü istismarı olanaksızlaştıracak bir güç tarafından gerçekleştirilebilir.”*

Özerk bir görünüşe ulaşmaya çalışmak, *“kendisini gerçeklikle sınırlandırmak için, insanın gerek duyduğundan daha fazla felsefi soyutlama yeterliliğini, kalbin daha fazla özgürlüğünü, istencin daha fazla enerjisini”* gerektirmektedir. İnsan, amaçlanan o düzeye ulaşabilmek için, bütün bu aşamaları geride bırakmış olmalıdır.

Schiller’in dizgeleştirdiği ve savunduğu “görünüştü” anlayışı, gerçeklik açısından herhangi bir “endişeye” yol açmaz; tersine gerçeklik, “görünüştü” için bazı endişelere yol açabilir. Özdeksele bağlanmış olan insan, ona *“ülkünün sanatı içinde özgün bir kişilik kazandırmak yerine”,* özdekseli *“salt kendi amaçlarına hizmet ettirir.”* Ülkünün sanatı içinde özdeksele özerk ve özgün bir tikellik kazandırmak, insanın *“bütün duyumsama tarzında tümel bir devrimi gerektirir.”* Öte yandan, bu tümel devrim olmaksızın, insan ülküye giden yola koyulamaz. İnsanın *“katıksız görünüşün çıkar/ilgi gütmeyen özgür değerlemesinin izlerini”* bulgulama çabası, böyle bir değişimin çıkış noktasını, Schiller’in söyleyişiyle, insandaki *“insanlığın asıl başlangıcını”* bulgulamak olarak görülebilir.

Öte yandan, insanın *“duyusal içeriği kötüleştirme tehlikesi pahasına var oluşunu güzelleştirmek amacıyla yaptığı ham denemelerde”* bile bu tür izlere rastlamak olanaklıdır. İnsan, *“biçimi malzemeye yeğlediği ve görünüşte gerçekliğe yaklaşılmaya cesaret ettiği zaman, hayvani çevresinin dışına çıkmış ve bitimsiz bir yola girmiş olur.”* Bu bitimsiz yolda *“doğanın verdiği ve gereksinmenin*

gerektirdiği ile yetinmez; fazlasını talep eder.” Talep ettiği bu “fazla” başlangıç, “arzunun sınırlarını gizlemek için, malzemenin fazlalığı” olur. Ancak “anlık gereksinmenin ötesinde tadı güvenceleyebilmek için, biçim güdüsünün isterlerini karşılamak ve tadı her türlü gereksinmenin ötesinde genişletebilmek için, malzemenin fazlalığına estetik bir ek” yapmak gerekir. Salt gelecekteki kullanım için “birikim yapan” ve bu birikimin “hayal gücünde daha önceden tadına varan” insan, gerçi “şimdiki anın ötesine geçer; daha fazla tat alır; ancak başka türlü tat almaz.” Fakat aynı zamanda “biçimi beğeniye kattığı ve arzularını doyuran nesnelerin biçimlerinin ayrımına vardığı zaman, salt beğenisini kapsam ve düzey bakımından yükseltmekle kalmaz; beğenisinin tarzını/türünü de” yetkinleştirir.

Schiller’in belirlemesiyle, “estetik oyunlar”, her türlü amaca bağımlılıktan kurtulmuş olan “güzelin özgürlüğüne” giden yolun yapı taşlarıdır. Güzelin özgürlüğü içinde “bizzat kendisi amaç ve araç olan özgür devinim” başatlaşır. Bedensel araçlar gibi, insandaki hayal/imgelem gücünün “kendi özgür devinimi ve özdeksel oyunu vardır.” Hayal gücü, bu özdeksel oyunda “biçim ile hiçbir ilişkisi olmaksızın, kendi öz-erkinin ve dizginsizliğinin tadına varır.” Bu hayal/fantezi oyunlarına “biçime benzer hiçbir şey karışmadığı ve imgelerin zorlamasız dizisi bütün çekiciliği oluşturduğu sürece”, bunlar salt insana özgü olmakla birlikte, “sadece insanın her türlü dışsal-duyusal dayatmadan kurtuluşunu kanıtlar”; ancak insanda “özerk ve biçimlendirici bir gücün” varlığını göstermez.

Schiller’in anlatımı uyarınca, “henüz özdeksel türden olan ve doğa yasalarında açıklamasını bulan özgür ideler dizisinin bu oyunu, sonunda hayal gücünün özgür bir biçim denemesinde estetik oyunlara sıçramayı oluşturur.” Bunu “sıçrama” olarak adlandırmak gerekir; çünkü burada “yepyeni bir güç” etkenleşmektedir ve “yasa koyucu tin, kör içgüdünün eylemine/işine karışmakta, hayal gücünün keyfi işleyişini, kendi ebedi ve değişmez birliğine bağımlılaştırmakta, özerkliğini değişebilene ve bitimsizliğini duyusala katmaktadır.” Bununla birlikte, “ham doğa hala güçlü olduğu ve bir değişimden öbürüne koştuktan başka yasa tanımadığı

sürece", bu tür gelişmelere karşı koyacaktır. Dolayısıyla, *"estetik oyun güdüsü, bu ilk denemelerinde pek belirginleşemez"*; çünkü *"duyusal oyun güdüsü, inatçı keyfiliği ve vahşi arzusuyla durmadan araya girer."*

Bu nedenle, *"yeni olan, şaşırtıcı olan, çok renkli olan, maceracı ve tuhaf olan, şiddetli ve vahşi olan"*, "beğeni" kapsar. Bu aşamada beğeni, *"grotesk biçimler oluşturur; hızlı geçişlerden, kocaman biçimlerden, cırtlak kontrastlardan, gözleri rahatsız eden ışıklardan ve dokunaklı/patetik şarkıdan hoşlanır."* Yine bu aşamada *"onu özerk bir direniş için heyecanlandıran ve ona olası bir oluşturma/biçimlendirme için malzeme sağlayan her şey güzeldir"*; çünkü bu her şey başka türlü ona güzel görünmez. Burada insanın *"yargılarının biçimi ilginç bir değişim geçirir"*; kendisini "eyleme geçirdikleri" için, söz konusu nesneleri arar. Bu nesneleri, *"bir gereksinmesini karşıladıkları için beğenmez; kendi bağrında uç veren bir yasanın gereğini yerine getirdikleri için beğenir."* Bundan sonra artık *"nesneleri beğenmekten hoşnut olmaz; ne ise o olarak bizzat kendisi beğenilmek ister."* Sahip oldukları ve ortaya çıkardığı şeyler, *"salt işe yararlılık izleri, amacının ürkek biçimini taşımalıdır."*

Hizmetin veya işin yanı sıra, *"tinsel bakımdan düşündüğü zengin bir anlık, icra ettiği seve(ce)n bir el, seçtiği neşeli ve özgür bir tin olarak"* yeniden görünmelidir. Dolayısıyla, silahlar bile salt korku verici nesneler olmaktan çıkartılarak, *"hoşlanma/beğenme nesnesi"* durumuna getirilir. Bu aşamada *"estetik bir fazlalığın gerekli olana dönüştürülmesi"* ile yetinilmez; *"özgür oyun güdüsü, olağan gereksinmenin zincirlerinden tümüyle kurtulur"* ve güzel, *"kendisi için öz çabasının objesine"* dönüşür. Bir başka anlatımla, *"insan kendisini süsler."* Özgür hoşlanma, insanın gereksinimleri arasına katılır. İnsana dışarıdan yaklaşan, bir başka deyişle, konutunda, ev araç-gereçlerinde, giysilerinde belirginleşen "biçim", böylece *"insanı etkisi altına alır."* Başlarda *"salt dışsal insanı"*, en sonunda da *"içsel insanı"* dönüştürür.

Schiller'in açıklaması uyarınca, bu sırada *"sevincin yasadışı veya kuralsız sıçraması dansa dönüşür; biçimsiz jestler, zarif ve*

uyumlu davranış diline; duyumsamanın anlamsız/karışık sesleri belirginleşir tartıma/ölçüme itaat etmeye ve şarkıya uymaya başlar.” Schiller burada oryantalist birikimin izlerini taşıyan şöyle bir örnek verir: “Truva ordusu, turna katarı gibi kulakları cırmalayan çığlıklarla savaş alanına atılırken, Yunan ordusu sessiz ve soylu adımlarla savaş alanına yaklaşır.” Truva ordusunda “kör güçlerin taşkınlığı”, Yunan ordusundaysa “biçimin zaferi/yengisi ve yasanın yalın soyluluğu” kendisini gösterir. “Güzel gerekirlilik, artık cinsleri birbirine bağlar; kalp, arzusunun nazlıca ve değişken bir tavırla kurduğu birliği korur.” Burada Truvalıların Doğuluları, Yunanların ise Batılıları simgelediğini belirtelim. Verimsiz bağlarından kurtulan “dingin göz”, biçimi kaplar; ruh, ruhun içine bakar; “hoşlanmanın yararcı değiş-tokuşundan ilginin/egilimin gönlü yüce değişimi” ortaya çıkar. Arzu “genişler ve sevgi düzeyine yükselir.”

Aynı şekilde insanlık “kendi nesnesi içinde ortadan kalkar”; “istenç üzerinden soylu bir zafer kazanmak için”, duyuların sağladığı yarar “reddedilir.” Beğenilme gereksinmesi, “beğeninin gücünü/güçlülüğünü zarif yemeğe bağımlılaştırır”; hoşlanma/haz, zorla elde edilebilir; ama “aşk/sevgi bir vergi olmak zorundadır.” İnsan, “bu yüksek bedel uğruna özdek yoluyla değil, ancak biçim yoluyla savaşılabılır. Duyguyu güç olarak görmeye son vermek zorunda kalır; özgürlüğe beğenilmek istediği için, özgürlüğü özgür bırakır.” Güzellik, “aynı farklı yaratılışların çekişmesini en yalın ve en saf örnekte, diyesi, cinslerin ebedi karşıtlığında çözdüğü gibi”, insanı da “toplumun karmaşık bütünlüğü içinde ve eril güç ile dişil yumuşaklık arasında kurduğu özgür bağ örneği uyarınca çözer.”

Böylece en azından “her türlü yumuşak öge ve şiddetli ögeyi ahlaki dünyada uyumlulaştırmaya” eğilim gösterir. Artık “zayıflık” değerlenir; “denetimsiz güç” değersizleş(tiril)ir. “Doğanın haksızlığı, şövalye törelerince düzeltilir.” Hiçbir gücün korkutamadığını, “utancın yol açtığı kızarma” silahsızlaştırır; “gözyaşları, kanın dindiremediği öcü dindirir.” Öç bile “zarif sesin onurunu gözetir; yenin kılıcı, silahsızlandırılan düşmana dokunmaz.” Estetik yetkinleşme güdüsü, “korkunç güçlerin ve yasaların kutsal

imparatorluğunun tam ortasında” farkına varılmadan “oyunun ve görünüşün neşeli imparatorluğunda insanı her türlü ilişkinin zincirlerinden kurtarır ve hem fiziksel ögede, hem de ahlaki ögede adı zorlama olan her şeyden bağımsızlaştırır.”

Ayrıca, “dinamik hukuk devletinde insanın insana karşı bir güç olarak ortaya çıkması ve onun etkinleşmesi” sınırlandırılır. Buna karşın, “yükümlükler devletinde insanın, diğer insanların karşısına yasaların yüceliğiyle çıkması” sağlanır ve onun “arzuları zincire vurulur.” Güzel ilişkide, bir başka deyişle, “estetik devlette” ise, insan sadece bir “biçim”, sadece “özgür oyunun öznesi” olarak insanın karşısına çıkar. Estetik devletin veya imparatorluğun “yasası”, “özgürlük aracılığıyla özgürlük vermektir.” Dinamik devlet, “doğayı doğayla dizginlemek suretiyle, toplumu olanaklılaştırabilir.” Etik devlet, “tekil istenci genel istence bağımlılaştırmak suretiyle, toplumu gereklileştirir.” Yalnızca “estetik devlet, tümün istencini bireyin doğası yoluyla gerçekleştirdiği için, toplumu gerçek kılabilir.”

Schiller’in öne sürümüne göre, “gereksinme”, insanı, toplum içine girmeye zorlar; “akıl, insandaki toplumsal ilkeleri” yeşertir; “güzellik” ise insana “toplumsal bir karakter” kazandırır. Bunun yanı sıra, yalnızca “beğeni” topluma uyum getirir; çünkü beğeni insanda “uyum” oluşturur. Bütün diğer “tasavvur biçimleri” insanı ayırır; çünkü bunlar “insanın özünün ya duyuşsal ya da tinsel parçaları üzerinde yükselirler.” Buna karşın, sadece “güzel tasavvur”, insanı bütünleştirir; çünkü “insanın diğer iki doğası buna uygun duruma gelmek zorundadır.” Bunun dışında kalan diğer her türlü “bildirim biçimleri” toplumu ayırır; çünkü bunlar “ya tekil üyelerin özel duyarlılığı ya da özel becerisi üzerine”, bir başka deyişle, “insanlar arasında ayırıcı etki yapan öğeler üzerine dışlayıcı etki yaparlar.

Buna karşın, sadece “güzel bildirim” toplumu birleştirir; çünkü bu “herkesin ortak yönleriyle ilgilidir.” İnsan “duyuların sevincini tür olarak değil, bireyler olarak tadar.” Bundan dolayıdır ki, insan, “duyuşsal sevinçleri genelleşecek ölçüde genişletemez”; çünkü “kendi bireyliğini genelleştiremez.” Öte yandan, diye yazar Schiller,

insan *“bireyliğin her türlü izini özenle yargılarından uzaklaştırmak suretiyle, bilginin sevinçlerini sadece tür olarak tadar.”* Bu yüzden, *“akıl sevinçlerini genelleştiremez”*; çünkü *“bireyin izlerini kendi yargılarından dışladığı gibi, diğer bireylerin yargılarından dışlayamaz.”*

Schiller’in öznel duyusal algılamının genelleşemeyeceği ve bilginin tümelleşebileceği savına dayanan bu açıklamalarından da görüleceği üzere, insan *“birey olarak ve tür olarak sadece güzelin tadına varabilir.”* Bir başka anlatımla, insan *“kendi türünün temsilcisi olarak”* güzelin tadına varabilir. Bunun yanı sıra, *“duyusal iyi, eğilime dayandığı için, sadece bir kişiyi mutlu kılar.”* Eğilim ise, *“her zaman bir dışlamayı birliğinde getirir.”* “Duyusal iyi”, mutlu kıldığı bu *“tek kişiyi, tek-yanlı mutlu kılar”*; çünkü *“kişilik buna katılmaz.”*

“Mutlak iyi” ise yalnızca *“belli koşullar altında mutlu kılar”*; zira *“hakikat, sadece inkâr etmenin bedelidir ve saf istence sadece saf bir kalp inanır.”* Schiller’in belirlemesiyle, *“yalnızca güzellik”, “bütün dünyayı mutlandırır ve her yaratık, güzelliğin büyüsunü deneyimlediği sürece, kendi engellerini unuttur.”* “Beğenin” yönlendirici olduğu, *“güzel görünüşün imparatorluğunun yayıldığı yerlerde hiçbir önceliğe, hiçbir tekil egemenliğe göz yumulmaz.”* Bu imparatorluk, *“aklın koşulsuz gereklilik ile egemen olduğu ve her türlü özdeğin son bulduğu yere değin yükselerek genişler.”* Doğa güdüsünün *“kör bir zorlamayla başat olduğu ve biçimin henüz başlamadığı yere değin aşağı doğru genişler.”* Beğeni “dış yasalara” karşı başatlaşmak ister; *“ortak duyunun açık gökyüzü altında bilimlerin gizeminden”* bilgiyi ortaya çıkarır ve *“tüm insanlığın ortak değeri”* durumuna dönüştürür. “Güç” denetim altına alınır; *“inatçı kaplan, Amor’un (aşk tanrısının) denetimine girer.”* Biçim ve malzeme, özgürlüğün etkisiyle birbirine yaklaşır.

Schiller’in belirlemesiyle, *“estetik devlette her şey, işe yarayan araç-gereç bile, en soylular ile eşit haklara sahip olan özgür bir yurttaşdır.”* Katlanan yığınları *“şiddet uygulayarak kendi amaçlarına boyun eğdirten”* kavrayış, estetik devlette *“kendi meşruiyetini sorar.”* Dolayısıyla, *“eşitlik ülküsü”, estetik görünüşün imparator-*

luğunda gerçekleştirilir. Öte yandan, “güzel görünüşün” yukarıda betimlenen devleti, “gereksinme olarak her duyarlı ruhta” var olmasına karşın, ancak “yabancı törelere tinsiz şekilde öykünmeyen, tersine davranışları kendi güzel doğalarınca yönetilen az sayıda seçkin çevrede” bulunur. Bu çevrelerde insan “cesaretli bir sadillilik ve sakin bir masumiyetle karmaşık ilişkilerden geçer; ne kendi özgürlüğünü korumak için, yabancı özgürlüğü incitme gereksinmesi duyumsar, ne de zarafet göstermek için kendi onurunu ortaya atar.”

II. 5. Friedrich Schiller: “Güzel Biçimlerin Kullanımında Gerekli Sınırlar”⁵⁰

Güzel, Sadece Duyumsanır, Bilinmez

Güzel(lik) estetik, dolayısıyla da edebiyat kuramının temel kavramlarından biridir. Güzeli ortaya çıkaran sanatsal biçimlendirmedir. Hem güzeli, hem de biçimi bir araya getiren Schiller, bu yazının başında “güzelin istismar edilmesinin” ve “imgelem gücünün uygulayıcı güce sahip olduğu yerlerdeki sınır tanımazlıklarının” etkisizleştirilebilmesi için, “güzel biçimlerin kullanımına koyulan sınırların kesin olarak belirlenmesi” gerektiğini dile getirmiştir. Anılan filozofun/yazarın öne sürümü uyarınca, söz konusu sınırlar, “güzelin doğasındadır” ve beğeni “etkisini, sınırlarını nereye değin genişleteceğini belirlemek için açığa-vurur.” Beğenin nüfuz edici etkileri, “insanın duyusal ve tinsel güçlerini uyum içine sokmak ve bunları içsel bir birlik içinde bütünleştirmektir.”

Dolayısıyla, “amaca uygun ve meşru görüldüğü yerde akıl ve duyular arasında böyle bir birliğin” gerçekleşmesine ortam hazırlamak gerekir. Bununla birlikte, “bir amaca ulaşmak veya bir yükümlülüğü yerine getirmek gibi” duyusal etkiden uzak ve “katıksız bir akıl varlığı olarak davranmak zorunda olduğumuz durumlarda”, bir başka anlatımla, “tin ile özdek arasındaki bağın ortadan kaldırılması gerektiği anlarda”, beğeni, “sınırlarını aşmamak zorundadır.”

Söz konusu durumlar veya anlar, insanın “belirlenimi” tarafından belirlenir. İnsanın belirlenimi ise, *“bilgi edinmek ve bilgilerden yola çıkarak davranmaktır.”* Tin, bu iki yeterliliğin gerçekleşmesi için, duyuları dışlar; çünkü *“her türlü bilmede, duyumsamada ve ahlaki istemede arzudan uzaklaşmak”* gerekir. Bilme, etkinleşme ve dikkati, *“bir konuya, diyesi, arzular arasındaki bir ilişkiye”* yoğunlaştırmadır. Duyumsama, *“edilginleşme ve dikkati kendi durumuna yoğunlaştırmadır.”* Schiller’in deyişiyle, *“güzel, sadece duyumsanır, bilinmez.”* Bu yüzden, güzel ile *“diğer nesneler arasındaki ilişkinin ayırımına varılmaz.”* Bir başka anlatımla, *“güzele ilişkin tasavvur, başka tasavvurlarla ilişkilendirilmez”*; sadece duyumsayan özne ile ilişkilendirilir.

İnsan, *“güzel bir nesneden kendi durumunun bir değişiminden başka bir şey deneyimlemez.”* Bu deneyimin duyumsanması, *“anlatımdır”* veya ifadedir. Dolayısıyla, *“beğeni yargıları bilmeyi genişletmez”* ve hiçbir bilgi, *“hatta güzelliğin bilgisi bile, güzelliğin duyumsanmasıyla elde edilemez.”* Bu nedenle, bilginin amaç olduğu yerde, beğeni *“dolaylı veya dolaysız bir hizmette bulunmaz.”* Bulunmadığı gibi, *“güzellik ile uğraşıldığı sürece, bilgi ötelenir.”*

Schiller bu bağlamda *“peki, kavramları beğeni dolu bir tarzda ifade etmenin amacı ne olabilir?”* sorusunu sorar. Yanıtı açıktır: Kavrayış ile ilgili konularda güzelliğin bir katkısı olamaz; aynı şekilde *“bir insanın dışsal ışıklığı, içsel değeri hakkında bir yargıda bulunmaya”* elverişli olamaz. Fakat nasıl ki güzel hazırlanmış sofraya iştah açarsa, *“çekici bir anlatım”*, anlamaya yatkın bir ruh hali yaratır. İçerik, hiçbir zaman *“biçimin güzelliğinden kazançlı çıkmaz”*; aynı şekilde beğeni de *“bilme konusunda kavrayışa yardımcı olamaz.”* İçerik, *“güzel biçim, imgelem gücünü devindirmek ve onu özgürlük görüntüsüyle okşamak suretiyle, kendisini dolaysız olarak kavrayışa çekici göstermek zorundadır.”*

Bu sırada içerikte herhangi bir şey değiştirmeksizin, *“biçimde”* duyulara ödün vermek, amaca hizmet etmez. Bilimsel ilkelerin açıklanmasında içerikle birlikte, *“içeriğin sunumu”* da kurallara uygun olmalıdır. Özgün içeriği öznel amaçlar doğrultusunda yenisinden oluşturmanın bir aracı olan sunumu eleştirel olarak öne çıkı-

ran Schiller'e göre, "anlatımdaki süreklilik, idedeki sürekliliğe uygun olmalıdır."

Bu kapsamda "bilgilerdeki imgeleme tanınan özgürlük ile kavrayışın yargıları ve çıkarımları birbiriyle birleştirdiği" sıkı gereklik ilkesi çelişmektedir. Bunun nedeni, imgelem gücünün, doğası gereği, "sürekli görülmeye, diyesi, tümel ve dizgeli tasavvurlara ulaşmaya ve geneli tekil durum içinde betimlemeye, mekân ve zaman içinde sınırlandırmaya, soyut olana bir beden vermeye uğraşmasıdır." İmgelem gücü, Schiller'in anlatımıyla, bütünleştirmelerinde "özgürlüğü sever, mekân ve zaman bağlantılandırma rastlantı" kuralından başka kural tanımaz. Bu, insanın "tasavvurları arasında varlığını koruyan biricik bağıntıdır." Buna karşın, kavrayış, "kısmi tasavvurlarla veya kavramlarla uğraşır"; ve "bir görünümündeki canlı bütünü özelliğini ayırmaştırmayı" amaçlar. Kavrayış, bütünleştirmelerinde "sıkı gereklik ve kurallılığa" bağlı kalır; onu sadece "kavramların sürekli bütünlüğü" tatmin eder.

Güzelin İki Önemli Özelliği, Anlatımda Duyusalılık ve Devinimde Özgürlüktür

Öte yandan, imgelem gücü işe karıştırıldığı takdirde, "her defasında bu bütünlüğü bozar."⁵¹ Bundan dolayı, düşünmede kesin doğruluk istenildiğinde, "imgelem, iradi karakterini yitirmeli ve tasavvurlarda en yüksek duyusalılığı ve bunların bağlantılandırılmasında olası en yüksek özgürlüğünü feda etmeyi öğrenmelidir." Bilimsel çözümlemede ve sunumda imgelem gücünün uğraşından/çabasından kaynaklanan "her tür bireysel öge, her türlü duyusal öge bir yana itilmeli, anlatımda belirlilik, imgelem gücünün huzursuz kurgulama güdüsünün" yerini almalı, "imgelem gücünün bütünleştirmelerdeki keyfilğine sınır koyulmalıdır." İmgelem gücünün ürünleri ile bilimin bulgularının özsel farklılığından ötürü, bilim, imgelem gücünü bastırmak için, imgelem gücüne karşı "şiddet" uygular. Anlatımda güzellik istenildiği ölçüde, imgelem gücüne, dolayısıyla da güzelliğe yaklaşılr. Güzellik, öz-yapısı gereği, "içerikten bağımsız olarak kendisini öğretir."

Ayrıca, eğitim-öğretim amaçlı her türlü didaktik sunum, güzelin iki önemli özelliği olan *“anlatımda duyusallık”* ve *“devinimde özgürlük”*ten yoksundur. Peki, anlatım hangi koşullarda özgür olabilir? Anlatım veya betimleme, kavrayışın/anlığın, *“örtülü olarak idelerin bütünlüğünü belirlediği ve imgelem gücünün tümüyle istediği gibi davrandığı ve zamanı bağlantılandırmanın rastlantısallığı ilkesini izlediği durumlarda”* özgür olabilir. Ayrıca, betimleme veya anlatım, *“tümeli tikel içine sokarak sakladığı ve kavramın (kısmi tasavvur) söz konusu olduğu yerde, fanteziye canlı imgeyi (tümel tasavvuru) feda ettiği takdirde”* duyusallaşır.

Dolayısıyla, duyusal betimle/anlatım, bir yönüyle *“zengindir”*; çünkü yalnızca bir belirlenim gerektiğinde, *“eksiksiz bir imgeyi, belirlenimlerin bütünüünü verir”*; öbür yönüyle, *“sınırlı ve yoksuludur”*; çünkü *“sadece bir birey ve bir tekil durumu”* öne çıkarır. Bu nedenle, şu söylenebilir: Duyusal betimleme, *“imgelemi gereğinden fazla sunmasına karşın, kavrayışı daraltır”*; çünkü *“içerik yönünden eksiksiz olan bir tasavvurun kapsamı dardır.”*

İmgelem gücünün ilgisi, *“konularını isteğine göre değiştirmeye yöneliktir.”* Kavrayışın ilgisiyse, *“konularını en gerekli öğelerle bağlantılandırmaya”* yöneliktir. Her ne kadar bu iki farklı ilgi, *“birbiriyle çelişiyormuş gibi görünmekle”* birlikte, ikisi arasında *“bir bütünleşme noktası”* vardır. Bu bağlantı noktasını bulmak, *“güzel yazma tarzının asıl kazanımıdır.”*

İmgelemin isterlerini yerine getirmek için, *“konuşmanın özdeşsel bir cismi veya bedeni olmalıdır; bunu görüler oluşturur.”* Kavrayış, görülerin *“tekil belirtilerini veya kavramları ayırır”*; çünkü insan *“ne denli soyut düşünürse düşünsün, düşünmenin temelinde yatan şey, son çözümlemede duyusal öğelerdir.”* İmgelem, *“bağlantısız ve kuralsız olarak bir görüden öbürüne sıçramak ister ve zaman sırasından başka hiçbir şeye bağlanmak istemez.”* Bu yüzden, *“konuşmanın bedensel (nesnel) yönünü”* oluşturan görüler, hiçbir konu bağlantısı içinde bulunmadıkları zaman, *“bağımsız parçalar ve kendisi için özgün bir tümlik olarak var olmak”* isterler.

Böylece, *“oyun oynayan ve sadece kendisine itaat eden imgelem gücünün bütün düzensizliğine ihanet ederler”*; yine böylece

“estetik özgürlük ve fantezi gereksinmesi giderilmiş olur.” Böyle bir anlatım veya betimleme, *“organik bir ürün”* olarak adlandırılabilir. Bu organik üründe *“salt bütün olan yaşamaz; tekil parçalar da var olur.”* Buna karşın, bilimsel anlatım, *“mekanik bir iştir”* ve burada bir başlarına *“cansız olan”* parçalar, *“uyumlulaşarak bütüne yapay bir canlılık”* kazandırırılar.

Öte yandan, kavrayışın isterlerini karşılamak, *“bilgi üretmek”* için, konuşmanın *“tinsel bir bölümü”* olmak zorundadır. Bu tinsel bölüm, *“anlamdır”*; konuşma, *“görüleri birleştiren ve bir bütüne dönüştüren kavramlar sayesinde bu anlamı kazanır.”* Bütün bu açıklamalardan şu çıkarım yapılabilir: Kavrayışın isterleri *“yasallık/kurallılık”* ile fantezinin isterleriyse *“yasadırlık/kuralsızlık”* ile karşılanır. Güzel konuşmanın veya iletinin *“büyüleyici gücü”*, *“dışsal özgürlük ile içsel gerekirlik arasındaki başarılı ilişkiden”* beslenir. İmgelem gücünün bu özgürlüğüne *“nesnelerin/konuların bireyselleştirilmesi ve figürsel veya asıl anlamında kullanılmayan anlatım”* ortam hazırlar. İmgelem gücü, *“duyusallığı yükseltmek suretiyle”*, figürsel anlatım ise, *“bu özgürlüğü üretmek suretiyle”*, söz konusu işi yapar.

Schiller’in çözümlemesine göre, insan, *“türü, birey ile ve genel bir kavramı tekil bir durum ile anlatmak suretiyle, fanteziyi, kavrayışın koyduğu zincirlerden kurtarır ve kendi yaratıcılığını kanıtlaması için ona yetki verir.”* Fantezi bu durumda *“belirlemelerin yetkinliğine ulaşmaya uğraşarak, kendisine feda edilen imgeyi tümleme, canlandırma ve yeniden biçimlendirme ve o imgeyi bütün bağlantıları ve dönüşümleri içinde izleme hakkını kullanır.”* İmgelem gücü, böyle anlarda *“bağımlı rolünü”* unutabilir ve *“keyfi bir öz-egemen gibi davranabilir”*; çünkü oluşturulan *“sıkı içsel bütünlük”*ten dolayı, *“kavrayışın dizginlerinden asla tümüyle kurtulamaz.”*

Estetik Üretimi Amaçlayan Yazar, Olabiliri ve Arzulananı Anlatır

Öte yandan figürsel veya asıl anlamında kullanılmayan anlatım, *“içerikleri yönünden tümüyle farklı olan, ancak ortak bir üst kav-*

ram altında toplanabilen imgeleri bir araya getiren bu özgürlüğü, güzelin iki önemli özelliği olan “anlatımda duyusallık” ve “devinimde özgürlük”ten geriye götürür. Bu kapsamda fantezi içeriğe, kavrayış ise o üst kavrama tutunduğu için, kavrayışın “*yetkin ebediliği algıladığı yerde*”, fantezi “*bir sıçrama yapar.*” Kavramları “*gerekirlik yasasına göre gelişirler*”; ancak özgürlük yasası uyarınca, “*imgelem gücünün etrafını dolaşırlar.*” Bu sırada “*düşünce aynı kalır*”; ancak “*kendisini anlatan dolayımı değiştirir.*”

Böylece, Schiller’in belirlemesine göre, anlatı yeteneği gelişkin yazar, “*anarşiden muhteşem bir düzen yaratır ve sürekli değişen bir temel üzerinde imgelemin bitimsiz akışında sağlam bir bina kurar.*” Bilimsel, popüler ve “güzel” (sanatsal) konuşma karşılaştırıldığında, her üçünün de söz konusu olan düşüncüyü “*özdeksel olarak aynı sadakatle aktardıkları*”, bir bilginin ortaya çıkarılmasına katkıda bulundukları söylenebilir. Fakat “*bu bilginin türü ve derecesi*” her üçünde de açıkça farklıdır. Estetik üretimi, diyesi, yazınsal bakımdan ‘güzel’ anlatımı erekleleyen yazar, “*ele aldığı konuyu, bu konunun gerçekliğinden, hatta gerekirliğinin ikna edebildiğinden daha çok olası/olanaklı ve arzulamaya değer olarak*” betimler. Bunun nedeni, yazarın düşüncesinin kendisini “*imgelem gücünün istençsel bir yaratımı olarak açığa vurmasıdır*” ve imgelem gücünün bu yaratımı, “*bir başına tasavvurlarının gerçekliğine güvence verebilecek durumda olamamasıdır.*”

Popüler yazar ise, okuyucuda konuyu nasıl anlatıyorsa, “*öyle olduğu inancını uyandırır; ancak bundan daha ileri götüremez*”; çünkü “*tümcenin hakikatini duyumsatır; ancak mutlak kesin olarak anlatamaz.*” Duygu, Schiller’in açıklaması uyarınca, “olanı” öğretebilir; ancak “*asla olması gerekeni*” öğretemez.

Felsefi yazar, o inancı “*kanı düzeyine yükseltir*”; çünkü “*kuşku duyulmaz nedenlerden ötürü öyle olması gerektiğini*” gösterir. Bu üç yazma tarzı hakkındaki açıklamalardan şu çıkarımları yapmak olanaklıdır: Salt sonuç değil, “kanıtları” da söz konusu olduğu yerde “*bilimsel yazma tarzı*”; yalnızca “sonuç” alınmak istenilen yerde ise “*popüler yazma tarzı*” ve “*güzel yazma tarzı*” öncelik kazanır. Bilimsel anlatım, “*bir bilgi*” kazandırır; “*güzel anlatım*”,

“anlık tat alma ve kullanma” için söz konusu bilgiyi ödünçler. Bilimsel anlatım, Schiller’in deyişiyle, *“ağacı köküyle birlikte”* verir; doğal olarak *“ağacın çiçek açması ve meyve vermesini sabırla beklemek gerekir.”* Buna karşın, *“güzel anlatım, ağacın çiçeklerini ve meyvesini koparır”*; ancak onları taşıyan ağaç *“bizim olmaz.”* Ağacı bahçesine diktiğini iddia eden için, *“çiçekleri ve meyveleri koparmak saçmadır”*; aynı şekilde *“bir meyveyi arzulara, ağacı gelecekteki meyveleriyle birlikte vermek de”* anlamsızdır. Schiller’in bu metaforlarla anlatma istediği, *“güzel ifade”*nin bilimsel ve popüler işlere yaramayacağıdır.

Hakiki Güzel, Kesin Belirliliğe, En İnce Ayrım, En Yüksek İçsel Gerekirliğe Dayanır

Schiller’in belirlemesine göre, *“hakiki güzel”*, *“kesin belirliliğe, en ince ayrım, en yüksek içsel gerekirliğe”* dayanır. Fakat burada söz konusu olan kesin belirlilik, *“zorla ortaya çıkarılmak yerine, önce bulgulanmalıdır.”* İnce ayrım, bir başka deyişle, bilimsel anlamda en yüksek yasallık *“ortada olmalıdır”*; ama *“doğa olarak görünmelidir.”* Böyle bir ürün, *“kavrayışın isterlerine tümüyle uygun olur.”* Öte yandan, bu ürün *“hakiki güzel”* olduğu için, *“yasallığını/kurallılığını ortaya çıkmaya zorlamaz”*; kavrayışa *“özellikle başvurmaz”*; tersine *“katıksız birlik olarak insanın uyumlulaştırıcı bütünlüğüne, doğa olarak da doğaya seslenir.”* Sıradan bir değerlendirici, bu ürünü *“belki boş, muhtaç ve belirsiz”* bulur; özellikle de *“anlatımın zaferinin”* kaynaklandığı şey, *“parçaların tümüyle çözünerek, saf bir bütüne dönüşmesi”*, söz konusu sıradan değerlendirici için *“hakaret”* sayılabilir.

Felsefi anlatımlarda *“ayrımlaştırma yeterliliği”* olarak kavrayışın gereksinmesi karşılanmalıdır. Kavrayışın amacı sonuç elde etmektir. Bir yazar, *“kesin içsel belirlilik”* sayesinde kavrayışın bu sonuçları *“gerekli bulmasını”* sağlamalıdır. Bunun için yazar, *“ayrımlaştırılmışı, yeniden birleştirdiği”* ve *“duyusal ve tinsel güçlerin bütünlüşmüş isteminin, her zaman tümel insanı gerektirdiğini”* göz önünde tuttuğu takdirde, *“gerçek anlamda güzel yazmış”*

demektir. Söz konusu “*uyumu duyumsama yeterliliği olmayan ve tekile zorlayan*” sıradan yargılayıcının olup biteni anlayabilmesi için, bütün bunlar onun diline çevrilmelidir. “*Her türlü anlatım yeterliliğinden arınmış, çıplak kavrayış*” da aynı okumayı yeni öğrenen bir öğrencinin heceleme gibi, “*doğadaki ve sanattaki güzeli ve uyumluyu ilkin kendi diline çevirir ve birbirinden ayırır.*”

Öte yandan, “*betimleyici yazar okuyucusunun sınırlılığından ve noksanlığından hiçbir zaman bir kural*” türetmez. Kimin kendisini “*izlediğine veya geride kaldığına*” bakmaksızın, “*kendi içinde taşıdığı ülküye doğru ilerler.*” Birçok kişi “*geride kalacaktır*”; çünkü “*düşünen okur bulmak zordur*”; fakat “*betimleyerek düşünebileni*” bulmak çok daha zordur. Dolayısıyla, böyle bir yazar, işin doğası gereği, “*sadece bakanlar ve duyumsayanlar ile bozuşacaktır*”; çünkü onlara “*berbat bir iş olan düşünme işini yüklemektedir.*” Düşünenlerden de düşünmenin ötesinde “*canlı bir şekilde oluşturma/biçimlendirme*” etkinliği talep ettiği için, arası bozulacaktır.

“Soyut düşünen” onun içeriğini “*düşünülmüş*” olarak bulur ve “*gören okuyucu ise, onun yazma tarzını canlı bulur.*” Dolayısıyla, her ikisi de “*kavradığını*” onaylar; “*kavrama yeterliliklerini aşan şeylerin*” yokluğundan yakındır. Böyle bir yazar, Schiller’e göre, söz konusu nedenle, “*cahil birinin işlediği konuyu bilmesini*” sağlamakla veya sözcüğün gerçek anlamıyla, “*ona öğretmek*” ile yükümlü değildir.

Öte yandan, insanın “*bir hakikatin bulunduğu biçimi tehlikesiz olarak terk edebilmesi için, imgelemin özgür oyunu içinde nesnesini yitirmesi için, büyük bir kavrayışa sahip olması gerekir.*” Sanat ürününde veya yapıtında duyusal ile tinsel birlikteliğini vurgulayan bu yaklaşım uyarınca, bilgilerini “*güzel bir biçim içinde*” iletmesini bilen kişi, hem iletmediği bilgileri genişletmek için “*yaratıldığını*”, hem de o bilgileri “*kendi doğası içine aldığı ve davranışlarda betimlemeye yetenekli olduğunu*” kanıtlar. “*Bağımsız/özerk oluşturma gücü*”, düşüncenin sonuçları açısından “*istenç*” ve “*yaşama*” giden biricik yoldur.

Schiller izleyen tümcelerde yazın-kuramsal açıdan felsefi önem taşıyan şu belirlemeyi yapar: “*Kendisini dışa-vuran şey, yalnızca*

içimizdeki canlı eylemdir. Kendisini dışa vuran şeyle, tinin yaratımları ve organik oluşturmalar aynıdır: Sadece çiçeklerden meyve olur."

Felsefe onları göstermeden önce, "içsel görüler olarak ne kadar hakikatin çoktan beri canlı bir biçimde etkinleştiği, gösterilen hakikatlerin duygu ve istenç açısından ne kadar güçsüz kaldığı düşünüldüğünde, edimsel yaşam için doğanın bu işaretini izlemenin ve bilimin bulgularını yeniden canlı görüye dönüştürmenin ne denli önemli olduğu" anlaşılabilir. Sadece bu yolla "bilgelğin hazinesinden pay alamayanların" pay almaları sağlanabilir. Bu kapsamda "güzellik", "ahlaki olanda davranış tarzı açısından yaptığını, bilgi açısından da yapabilir." Güzellik, "biçimde ve nedenlerde asla birleşmeleri söz konusu olmayan insanları sonuçlarda ve özdekte birleştirir."

Kadının Belirlenimi Güzel(lik)dir

Böylece, Schiller'in deyişiyle, "doğası ve güzel belirleniminden ötürü", kadın erkekle bilim yoluyla değil, ama "anlatım dolayısıyla hakikati paylaşabilir." Erkek, "içsel içerik kavrayışı memnun ettiği takdirde, beğenisinin hakarete uğramasına katlanabilir." Erkek cinsi, genellikle "belirlilik ne denli sert şekilde ortaya çıkarsa ve içsel varlık görünüşten ne denli katıksız olarak ayrıştırsa", bundan o denli hoşlanır. Buna karşın, kadın, "zengin içeriğe ihmal edilmiş biçimi bağışlamaz"; kadının içyapısı, "bu sert istemini" haklı çıkarır. Kadın türü, "güzellik ile egemenleşmese bile, güzel olarak adlandırılmayı hak eder." Kadının güzel olarak nitelendirilmeyi hak etmesinin nedeni, "kadına güzellik sayesinde egemen olunmasıdır."

Ayrıca kadın "karşılaştığı her şeyi, duyumsama yargıcının önüne çıkarır; duyumsamaya hitap etmeyen her şey", kadın için yitiktir. Öte yandan, Schiller'in değerlendirmesine göre, "bu kanaldan kadına hakikatin özdeği ulaştırılabilir; ama kendi kanıtı ile ayrılmaz biçimde bağlı olan hakikatin kendisi ulaştırılamaz." Fakat kadın "kendi en yüksek yetkinliğine ulaşabilmek için, sade-

ce hakikatin özdeğini gereksinir.” Bu nedenle, erkek, “kadınla eşit düzeyde karşılaşmak istiyorsa, doğanın kadına yasakladığı şeyi, iki kat kendi üzerine almak zorundadır.” Bunun için erkek, “yapabildiğinden daha fazla yönettiği soyutlama imparatorluğundan çıkıp, kadının aynı zamanda örnek ve yargıç olduğu imgelem gücünün ve duyumsamanın imparatorluğuna taşınmak zorundadır.” Dişil tinde “kalıcı bir şey bırakamayan” erkek “hemen solanları yerine koyabilmek için, kendi tarlasında olanaklar ölçüsünde en fazla çiçeği ve meyveyi” elde etmeye uğraşacaktır.

Schiller’in tanımlamasına göre, beğeni, “her iki cins arasındaki doğal tinsel farkları iyileştirir veya gizler.” Beğeni, “dişil tini, eril tinin ürünleriyle besler ve süsler; bu çekici cinsi düşünmediği yerde duyumsatır ve çalışmadığı yerde tadına vardırır.” Bu belirlemelerin eril bir yaklaşımı ortaya koyduğunu belirtmekle yetine-
lim.

Schiller değerlendirimlerini şöyle sürdürür: Dolayısıyla, beğeni, yukarıda değinilen sınırlamalar çerçevesinde “bilginin bildirilmesinde içeriğe tecavüz etmemek koşuluyla, biçimi emanet eder.” Kendisini bir “yetke” olarak görmemek koşuluyla, beğenin bütünü işlevi, “gönlü bilgi için uygun bir havaya sokmaktır.” Beğenin yasası, imgelem gücüne beğenilmektir. Düşüncelerin “gizlenmesi gereken en sıkı çıkarımı, iğrenç bir bukağı gibi bir yana atılır; yetkinlik hoşluğa; hakikat, tümün güzelliğinin parçalarına; içsel varlık, dışsal izlenime feda edilir.”

Ancak “içeriğin biçime göre kendini ayarlamak zorunda olduğu yerde; içerik olmaz; betimleme boştur.” Bu durumlarda insan, “bilgisini çoğaltmak yerine, eğlendirici bir oyun oynamış olur.” Söz konusu bağlamda “kavrayıştan fazla espri, beğeniden fazla bilim sahibi olan” yazarlar, “çoğunlukla bu aldatmacaya” katılırlar. “Düşünmeden daha çok duyumsamaya alışmış olan” okuyucular ise, söz konusu aldatmacayı “bağışlamaya hazırdırlar.” Bütün bunların sonucu olarak, “kavrayışı, düşünme gücü olarak çalıştırmadan ve bilinci kavramlarla zenginleştirmeden önce, beğeniye eksiksiz şekilde çok yönlü olarak kendisini oluşturma” olanağı verilmesi düşündürücüdür.

Beğeni *“her zaman konulaştırmaya değil, konuya baktığı için, tek yargıç olduğu yerde kendisini yitirir.”* İnsan böylece *“gerçekliğe karşı aldırıışsızlaşır ve sonunda her türlü değeri, biçime ve görünüşe yerleştirir.”* Bu yüzden, *“haksız yere en yüksek uygarlaşma düzeyine ulaşmakla övünen sınıflarda ve çevrelerde yüzeysellik ve beğenisizlik tını”* egemenleşir. Henüz sanatsal esin perilerinin olgunlaştırmadığı genç bir insan *“böyle bir çevreye girdiğinde”* doğal olarak *“bozucu”* bir etkiyle karşılaşır.

Schiller’in değerlendirmesine göre, *“biçimi olmayan bir malzeme elbette ki yarım mülktür; çünkü mükemmel bilgiler, ölü hazineler gibi örtük olarak, kendilerine biçim vermeyi bilmeyen bir kafada bulunurlar.”* Buna karşın, *“malzemesi olmayan biçim, sadece bir mülkün gölgesidir ve anlatımdaki her türlü sanat becerisi, anlatacak bir şeyi olmayana yardım edemez.”*

Güzel kültürün çıkmaz yollara sapmaması için, *“beğeni sadece dışsal biçimi, akli ve deneyimi değil, içsel varlığı da belirlemek zorundadır.”* İzlenim, *“duyular en yüksek yargıç durumuna getirildiği ve şeyler sadece duyumsamayla ilişkilendiği takdirde”,* insan *“özdeğin hizmetinden hiçbir zaman çıkamaz”;* çıkamadığı için de bu insanın tininde *“asla ışık belirlemez.”* Sonuç olarak bu insan *“aklın imgelem gücüne sağladığı şey kadarını, aklın özgürlüğünde yitirir.”*

“Güzel”, *“salt bakışta etkisini göstermesine”* karşın, *“hakiki olan”* araştırılmak ve öğrenilmek ister. Dolayısıyla, yalnızca *“güzellik duyusunu işleten kimse”,* araştırma ve öğrenme isteyen şeylerde de yüzeysel bakış ile yetinir. Öte yandan, *“yalnızca bakış ile asla bir şey kazanılmaz; büyük bir iş başarmak isteyen derinlere nüfuz etmek, keskin biçimde ayırmak, çok-yönlü bağlantılandırmak ve kararlıca ısrar etmek zorundadır.”* Sanatçılar ve şairler bile, *“her ikisi de bakışta hoşlanma için çalışmalarına karşın, ancak yorucu ve bir o kadar da çekici araştırmayla yapıtlarının bizi oyun oynar gibi eğlendireceği noktaya gelebilirler.”*

Schiller’e göre, yukarıdaki belirleme, *“acemi ile gerçek sanat dâhisini ayıran yanılmaz deneme taşıdır.”* Ayrıca, *“büyüğün ve güzelin baştan çıkarıcı çekiciliği, güzelin genç imgelemi tutuşturdu-*

ğu ateş ve duyuları yanılttığı hafiflik görüntüsü, şimdiye değin çok sayıda deneyimsizi, resim paletine sarılmaya ve içinde canlı olan tınıları ve biçimleri döktürmeye” yöneltir. Bu tür deneyimsizlerin kafasında “*coşkulu olduğuna onu inandıran oluşmakta olan bir dünya gibi, karanlık ideler çalışır.*” O, “*karanlık olanı, derin; vahşi olanı güçlü; belirsiz olanı, bitimsiz/sonsuz; duyusuz olan, duyuyu-üstü*” sanır. İşin ehli olanlar, “*bu zavallı öz-sevgiyi*” asla onaylamaz; “*coşkun imgelem gücünün sahte yapıtını*” acımasız bir eleştiriyile yok eder; deneyimsizler için “*hakiki güzelliğin fışkırdığı kaynak olan*” bilimin katmanlarını gösterir. Sorup soruşturan gencin içinde “*hakiki deha gücü*” gizliyse, onu kendisini aşmaya özendirir.

Hakiki Sanat Dâhisi; Bütüne, Soğuk Olana Duyduğu Yanıcı Duygudan ve Tekil İçin Taşıdığı Sağlam Sabırdan Belli Olur

Böylece bu genç, “*eğer doğa onu plastik sanatçı yeterliliğiyle donatmış ise, insanın yapısını*” mercek altına alır ve “*yüzeyde hakiki olmak için, en alt derinliklere iner.*” Eğer “*şair/yazar yeteneğiyle donanmış ise, insanlığın dünya sahnesindeki bitimsiz olarak değişen oyununu anlamak için, insanlığı kendi bağrında duyumsar; bol fanteziyi beğeninini disiplinine bağımlılaştırır ve sağduyulu kavrayışı taşırır.*” Böyleleri giderek, “*görünüşte küçük olandan büyük olanın doğabileceğini*” anlarlar ve “*kum taneciklerini bir araya getirerek, mucizevî binayı inşa ederler.*” Buna karşın, doğanın acemiliğe mahkûm ettiklerinin “*güçsüz coşkusunu zorluk üşütür*”; eğer alçakgönüllüyse, “*öz-kandırma*” işini bırakır; eğer böyle değilse, “*yeteneğinin küçük ölçeğine göre büyük ülküyü küçültür*”; çünkü “*yeteneğini ülkünün büyük ölçütüne göre genişletecek durumda değildir.*”

Dolayısıyla, “*hakiki sanat dâhisi, bütüne, soğuk olana duyduğu yanıcı duygudan ve tekil için taşıdığı sağlam sabırdan*” belli olur. Bunlar, “*yetkinliği kesintiye uğratmamak için, hoşlanmayı yetkinleşmeye feda ederler.*” Sadece meraklı olanı, “*aracın zorluğu, amaçtan usandırır*”; bu bakıştaki rahatlığı, “*yaratmada*” da yaşamak ister. Schiller, kendi anlatımıyla, bu nedenlerle “*biçimin güze-*

line ilişkin abartılmış bir alınganlığın veya alımlılığın ve düşünme için genişletilmiş estetik istemlerin zararlarından” söz etmiştir. Beğenin bu yanılsamaları, “nesnelere/konularına yönelik istenci taşıdıkları zaman” çok daha büyük bir “anlam” kazanır; çünkü “güzele abartılı tutunmanın, bilginin genişletilmesini önleyip önlemediği veya karakteri bozarak yükümlükleri yaralayıp yaralamadığı” çok daha farklı bir şeydir.

Düşünmedeki “yazınsal (belletristik) istençsellik, elbette çok berbat bir şeydir ve kavrayışı karartmak zorundadır.” Fakat tam da bu istençsellik, “istencin ölçütlerine uyarlandığında, kötücül bir şeydir ve kaçınılmaz olarak kalbi bozmak zorundadır.” Eğer insan, “kendisini sadece güzellik duygusuna emanet ederse ve beğeniye istencinin sınırsız yasa-koyucusu durumuna getirirse”, estetik inceleşme/yetkinleşme, insanı “tehlikeli uç noktaya eğimleştirir.”

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, insanın ahlaki belirlenimi, “duyusal güdülerin etkisinden tümüyle bağımsız bir istenç gerektirir.” Beğeni, aralıksız olarak “akıl ile duyular arasındaki bağı içsel duruma getirmeye” uğraşır. Beğenin bu aralıksız uğraşı sayesinde arzular “soylulaşır”; ancak buradan da “ahlaksallık” için tehlike doğabilir. Söz konusu olası tehlike “estetik olarak zarifleşmiş insanda imgelem gücü kendi özgür oyununda da kendisini kurallara göre düzenlediği ve duyu aklın belirlenimi olmaksızın tat almadan hoşlandığı için, akıldan kolayca karşılık (karşı hizmet) beklenmesiyle” bağlantılıdır. Aklıdan beklenen karşı hizmet, “kendi kurallarının ciddiyetiyle kendisini imgelem gücünün ilgisine göre ayarlamak ve duyusal güdülerin katılımı olmaksızın istence buyruk vermektir.” Hiçbir koşul tanımaksızın geçerli olan istencin töresel/ahlaksak bağlayıcılığı, “ayrımına varılmaksızın bir sözleşme olarak görülür; bu sözleşme, “ taraflarından biri koşullarını yerine getirir, diğeriniyse bağlar.” Yükümlülük ile eğilimin “rastlantısal uyumlulaşması, sonunda gerekli koşul olarak belirlenir ve töresellik kaynaklarında zehirlenir.”

Karakterin zamanla bozuma uğraması şöyle açıklanabilir: “İnsan henüz vahşi biri olduğu, güdülerini yalnızca özdeksel nesnelere yöneldiği ve kaba bir egoizm davranışlarını yönlendirdiği süre-

ce, duyusallık kör gücünden ötürü ahlaksallık için tehlikeli olabilir ve bir erk/güç olarak akla karşı direnir.” Bu aşamada gür sesiyle bağırarak arzu, *“adaletin, ölçülüleşmenin ve insancılığın sesini bastırır.”* Öç alma duygusu içindeki vahşi, korkunçtur; çünkü o *“hakareti korkunç olarak algılar/duyumsar.”* Bundan dolayı ve zayıf akıl arzularını gemleyemediği için *“haydutluk eder, öldürür.”* Doğa güdüsünden kurtulamadığı için, *“başkalarına karşı öfke saçar.”*

Ancak bu “vahşi doğa durumundan” kurtulup, uygarlaşma sürecine girdiği takdirde, beğeni *“güdülerini zarifleştirir”*; beğenisini *“ahlaki dünyaya”* uygunlaştırır; *“vahşi öfke patlamalarını, güzelliğin kuralıyla”* denetim altına alır. Böylece, daha önceki *“kör gücüyle korkunç olan”* bu güdüler, *“göstermelik onur ve karakterin töreselliğinin haddini bilmez yetkesi/otoritesi nedeniyle daha da tehlikeli olabilir ve masumiyet, soyluluk ve arılık maskesi altında istence karşı çok daha berbat bir zorbalık”* uygular.

Öte yandan, *“beğenili insan, kendi isteğiyle içgüdünün kaba boyunduruğundan kendisini kurtarır; güdüsünü aklın isteğine bağımlılaştırır ve arzularının nesnelerini düşünen tinin belirlemesini bilir.”* Beğenisi yüksek insanın bu özelliklerinin yanı sıra, *“ahlaki ve estetik yargı, töre duygusu ve güzellik duygusu, aynı nesnede ne denli sık buluşur ve aynı sözde (hikmette) karşılaşırlarsa, akıl böyle tinselleşmiş bir güdüyü o denli fazla kendisinden saymaya ve ona sınırsız bir yetkiyle istencin yönetimini bırakmaya yönelir.”*

Bir başka önemli konu, eğilim ve yükümlüğün arzusunun aynı nesnesinde buluşmasıdır. Eğilim ve yükümlüğün *“aynı nesnede buluşması için henüz daha olanak varken, töre duygusunun güzellik duygusu tarafından temsil edilmesi, tekil davranışların ahlaksallığı açısından pek bir şey elde edilemese bile, pozitif bir zarara yol açmaz.”* Fakat eğer duyumsama ve akıl, *“farklı ilgiler güderse”,* örneğin, *“yükümlülük, beğeniyi öfkeliendirecek bir davranışa zorlar veya beğeni, ahlaki yargıç olarak aklın onaylamaya-cağı bir nesneye eğilim duyarsa durum hemen değişir.”*

Ayrıca, böyle durumlarda ansızın *“içli dışlı olan ahlaki ve estetik duyuların beklentilerini ayırmak, karşılıklı yetkilerini belirlemek*

ve gönüldeki hakiki erk/güç sahibini deneyimlemek” gereği ortaya çıkabilir. Beğenin “istenç” üzerindeki yönlendirici etkisini sürdürdüğü *“kusursuzlukta isteklere belli bir saygı gösterme”* söz konusu olabilir. Bu bağlamda *“saygı, kural için ve kurala uyan şey olarak duyumsanır.”* Saygı gerektirebilecek olan şey, *“koşulsuz değer verme hakkı da ister.”* Dolayısıyla, saygıyı elde etmesini bilen *“soylu eğilim, aklın altında olmak değil, ona eşit olmak ister.”*

Schiller’in anlatımınca, *“güzellik duygusundan kökenlenen ve güzellik duygusunun malı olan”* bütün eğilimlerden *“hiçbiri aşkın soylu duygusal tepkisi olarak kendisini ahlaki duyguya önermez.”* Bunlardan hiçbiri, *“insanın hakiki onuruna uygun düşen verimli zihniyet değildir.”*

Bunun yanı sıra, diğer eğilimlerin savaşımlar verdiği yerde aşk, *“onlar için çoktan zafer kazanmıştır ve her şeye yeten eylem gücüyle, zayıf insanlıktan salt yükümlülük isteyen kararları çabuklaştırmıştır.”* Aşk gibi insan doğasındaki “mükemmeli” koruma altına alan ve *“her türlü ahlaksallığın ezeli düşmanı olan egoizmi alt eden”* bir duyguya güvenmek doğaldır.

Karakter sağlamlığı ile “imgelem gücünün coşkunluğu”nun denetimi arasında dolaysız bir ilişki vardır. Böyle bir denge olmadığı zaman sahtelik ve aldatma ortaya çıkabilir. Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, *“Liaisons dangereuses”* adlı Fransız romanında *“aslında saf ve güzel bir ruhun aşkının”* gerçekleştirdiği “aldatma” anlatılır.

Çoğu kez *“eksikleri olan yükümlülükler, güzellik duygusunu korumak ve eksiksiz yükümlülüklere karşı savunmak için çok uygundur.”* Tek bir kişinin iyiliğini ve yararını gözetken, ancak “çoğunluğun” iyiliğini ve yararını gözetmeyen ve böylece “karakterlerini aşağılayan” ne kadar çok insan vardır.

Duyusallık, Her Şeyi Feda Eder

Öte yandan, bir çelişki gibi görünmesine karşın, “beğenisi incelmış/yetkinleşmiş” insan bu konuda “ahlaksal bozuma” yeteneklidir. Buna karşın, “ham ve doğal” insan, *“tam da hamlığından*

(veya uygarlaşmamışlığından) dolayı, böyle bir bozumdan uzak durur.” Henüz uygarlaşmamış insanda “duyunun istediği ile yükümlülüğün buyurduğu şey arasındaki mesafe o denli göze batıcı ve arzuları o denli tinden yoksundur ki, tinlerine despotik şekilde egemen olsalar bile, tinsel bakımdan saygın kazanamazlar.” Bu tür insan, “başat duyusallığının kendisini yönelttiği yanlış eylemden” uzak duramaz; ancak bunu açığa vurmaktan da sakınmaz.

Sanatın “uygarlaştırdığı/zarifleştirdiği” insan ise, “düşüğünü” söze dökmez ve “vicdanını yatıştırmak için, onu atlatır.” Hem arzularına “boyun eğmek ister”, hem de “öz saygınlığını” yok etmek istemez. “Peki, bunu nasıl başarır?” Schiller’in açılımı uyarınca, bu tür insan, “önce eğilime karşı duran daha yüksek yetkeyi/otoriteyi devirir ve daha yasası çiğnenmeden, yasa koyucunun meşruiyetini” sorgulanır duruma getirir. Ters bir istencin, “kavrayışı ters yüz etmesine inanmak gerekir mi?” Bir eğilimin “üzerinde hak iddia ettiği her türlü onur, eğilim ile aklın uyumlulaşmasına” dayanır.

Ülküde ve gerçeklikte hiçbir zaman birlik olamayan “duyusal ve töresel/ahlaksal güdüler arasında başatlaşan içsel ortaklık, karakterin ahlaksallığı için tehlikeli olabilir.” Gerçi “feda edemeyeceği” hiçbir şeye sahip olmayan duyusallık, “yükümlülük konuşunca ve akıl özveri bekleyince”, bu “ortaklıkta hiçbir şeyi göze alamaz.” Ama “töresel/ahlaksal yasa koyucu” olarak akıl, “eğilimden isteyebileceğini alırsa, pek çok şeyi göze alır”; çünkü “bağlayıcılık duygusu gönüllülük görüntüsü altında kendisini kolayca yitirebilir ve kendisinden beklenen iş duyusallığa zor gelirse, herhangi armağan vermeyi reddedebilir.”

Dolayısıyla, Schiller’in saptamasıyla, “karakterin ahlaksallığı için, ahlak duygusunun güzellik duygusu tarafından temsili, aklın dolaysız olarak buyurduğunda ve istence gerçek egemenini gösterdiğinde, en azından anlık olarak ortadan kaldırıldığında eşitsiz güvencelidir.” Bu yüzden, “hakiki ahlaksallık, sadece iğrençlik ekolünde olur ve sürüp giden bahtiyarlık kolayca erdemin engeline dönüşebilir” sözü tümüyle doğrudur. Schiller’in söyleyişiyle, “tadına varmak için, adaletsizlik yapmaya gerek duymayan ve düz-

gün/adil davranmak için, yoksun kalmaya gerek duymayan” kişi “bahtiyar” olarak adlandırılabilir. Sürekli “mutlu” olan insan, “yükümlülüğün yüzünü görmez”; çünkü bu insanın “kurala uygun ve düzenli eğilimleri, aklın buyrumunu her zaman önceler ve yasa-yı ihlal girişimi ona yasayı anımsatmaz.”

Yalnızca *“duyular dünyasında aklın temsilcisi olan”* güzellik duyusuyla yöneten insan, *“belirleniminin onurunu deneyimlemeksizin, mezara gider.”* Buna karşın, *“mutsuz, ancak erdemli”* insan, *“yasanın tanrısal ululuğuyla dolaysız ilişkide bulunma önceliğini tadar”;* çünkü *“onun erdemine hiçbir eğilim, kötü ruhun/canavarın özgürlüğünü hala insan olarak kanıtlamaya yardım etmez.”*

II. 6. Friedrich Schiller: “Saf ve Duygulu Edebiyat”⁵²

*Saf İnsan, Doğanın Sanat ile Karşıtlık İçinde Olduğunu Sanır*⁵³

Schiller bu ünlü yapıtında “saf” ve “duygulu” şair/yazar kavramlarını açıklamıştır. Bu filozof/yazarın “saf” ve “duygulu” veya Orhan Pamuk’un deyişiyle, “düşünceli”⁵⁴ şair/yazar hakkındaki görüşleri, edebiyatın gerçek anlamda boyutlanmasına ortam hazırlayan romantik akıma öncülük etmiştir. Başta özgürlük ve bireylik olmak üzere, birçok ülküsünü paylaştığı, hatta birlikte biçimlendirdiği Aydınlanma felsefesinin salt aklı ve kavrayışı öne çıkaran edebiyat anlayışının yetersizliğini görmüştür. Bu nedenle, yazınsal üretimin asıl kaynağının imgelem gücü ve duyumsama yeterliliği olduğunu bilince çıkarmaya uğraşmıştır. Schiller, haklı olarak fantezi veya imgelem gücü ve duyumsama yeterliliğinin öznel içsellik alanına giren kavramlar olmasından ötürü, akıl ve kavrayışın kurallarıyla belirlenemeyeceklerini öne sürmüştür.

Söz konusu düşünceleriyle Orhan Pamuk’un edebiyat anlayışını da derinden ve kalıcı biçimde etkileyen Schiller’e göre, *“yaşamımızda doğaya duyularımız üzerinde hoş etki bıraktığı için değil, kavrayışımızın ve beğenimizin gereksinmesini giderdiği için değil,*

salt doğa olduğu için, bir tür sevgi ve duygulu bir dikkat gösterdiğimiz anlar vardır.” Duyumsaması tümüyle eksik olmayan her insan, “açık doğada dolaştığında” veya “eski zamanlardan kalma anıtları” gördüğünde farklı duygular geliştirir. Kısacası, “yapay ilişkilerde ve durumlarda yalın(kat) doğanın görünümüyle” karşılaşan her duyarlı insan, bunu deneyimler.

Schiller’in yaklaşımı uyarınca, doğaya duyulan bu tür bir ilgi, “iki koşul altında” gerçekleşir: Birincisi, insanı kuşatan “nesneler”, insana “bu doğadır” izlenimi vermelidir. İkincisi, insan “sözcüğün en geniş anlamıyla, naif/saf olmalıdır.” Bir başka deyişle, “doğanın sanat ile karşıtlık içinde olduğunu ve doğanın bundan utandığını” sanmalıdır. Bunlardan ikincisi, “birincisine eklendiği takdirde, doğa saf olana” dönüşür. Bu açıdan bakıldığında, insan için doğa “isteğe bağlı var-oluştan, şeylerin kendileriyle, kendi öz ve değişmez yasalarına göre var olmalarından başka bir şey değildir.” Yapay bir güle “doğanın görünümünü vermek, törelerdeki saf/naif öğelere öykünmeyi en yüksek yanılsama düzeyine yükseltebilir.” Böylece de bunun “öykünme” olduğunu keşfetme, sözü edilen duyguyu tümüyle yok eder.”⁵⁵

Buradan da anlaşılacağı gibi, “doğadan hoşlanmanın bu türü, estetik beğenme değil, ahlaksal beğenmedir”; çünkü bu hoşlanma veya beğenme, bakma sonucu ortaya çıkmamakta, “bir ide tarafından aktarılmaktadır.” Ayrıca, bu hoşlanma/beğenme, “kendisini asla biçimin güzelliğine göre ayarlamaz.” Görünmeyen bir gül, “kuşların civıltısı, arıların vızlaması, bir kaynak, başlı başına beğenilecek bir yön taşımaz. Seviilmeyi hak eden bu nesneler değildir; bizim sevdiğimiz, onların açıkladıkları idedir.”

Söz konusu nesnelerde sevdiğimiz şey, “dingin yaratan yaşam, onun kendi gücünden türettiği dingin ekinleşme, kendi öz yasalarına göre var-oluş, kendisiyle ebedi birliktir.” Schiller’in anlatımıyla, “biz daha önce ne idiysek, onlar odur; onlar, bizim yeniden olmamız gereken şeylerdir. Biz, onlar gibi, doğaydık” ve daha önce doğa olduğumuz için, “kültürümüz, bizi akıl ve özgürlük yolunda doğaya geri götürmelidir.” Bir başka deyişle, onlar, aynı zamanda “bizim için sürekli en değerli şey olarak kalan yitik

çocukluğumuzun anlatımıdır. Bizi hüznle doldurmalarının nedeni, budur."

Bunun yanı sıra, onlar, *"idealdeki en yüksek yetkinleşmemizin anlatımıdır."* Bizi *"yüce bir duygulanıma salan budur."* Öte yandan, *"onların tümlenmişliği, kendi kazanımları değildir; çünkü 'bu tümlenmişlik, kendi seçimlerinin eseri değildir.' Onların 'bize tümüyle özgün bir hoşlanma/haz vermelerinin nedeni, bizi utandırmadan, bizim örneklerimiz olmasıdır.' İnsanda yetkinleşme için eksik olan şey, 'onların karakterini oluşturur; insanı onlardan ayıran, onlarda tanrısallık için eksik olan şeydir.' Bir başka anlatımla, insan tözsel olarak tanrısallık nitelik taşıyan şeyler yaratabilir. İnsan, 'özgürdür'; doğal nesneler, 'gereklidir'; insan 'değişir'; onlar 'aynı kalır.'"*

Fakat *"bu ikisi birbiriyle bağlantılandığı zaman, eğer istenç, gerekliliğin yasasını özgürce izler ve fantezinin her türlü değişikliğine karşın, akıl kendi kuralını korursa, buradan tanrısallık ve ölümsüzlük ortaya çıkar."* İnsan kendisinin yitirdiği şeyi, *"doğal nesnelerde görür."* İnsan, *"hiçbir zaman ulaşmayacağı bitimsiz bir ilerlemeye yaklaştırmaya veya onu umut etmeye uğraşır."* İnsanın bu önemli ayrıcalığı, *"akıl ile donatılmamış, çocukluğu olmayan doğal nesnelerde yoktur."* Bu nedendir ki, onlar *"bize bir ide olarak insanlığımızın en tatlı hazzını sağlarlar."* Doğaya duyulan bu ilgi, *"bir ideye dayandığı için"*, söz konusu ilgi, *"kendisini sadece ideleri duyumsamaya açık olan ahlaki gönüllerde gösterir."*

Schiller'in açıklaması uyarınca, insanların çoğunluğu, bu ilgiyi sadece duyumsadığı için ve genellikle bu duygulu/kırılgan beğeniyi, çeşitli meraklarda dışa vurduğu için, *"asla duyumsamanın genelliğinin kanıtı değildir."* Fakat doğa, *"duygusuz olanlar üzerinde her zaman bu etkiyi"* gösterir; çünkü *"ahlaksalla ilişkin bu ortak yeti, bütün insanlarda yeterince vardır."* Doğanın yalnlığı/yalın-katılığı ve gerçekliği, en azından *"ide olarak o yöne doğru sürükler."* "Doğaya duyarlılık", çok daha tikel ve "en tümel olarak" insan ile sıkı bir ilişki içinde olan ve insanın *"kendisine ve içindeki doğasızlığa geri bakmasına yol açan söz konusu nesnelerin özendirmeyle"* ortaya çıkar. Bu durum, örneğin, *"çocuklarda ve çocuksu halk-*

larda” sık görülür. Duygu dolu bir tavırla çocuklarla ilgilenilmesi-
nin nedeninin “*çaresizlik/umarsızlık olduğunu sanmak yanlışdır.*”
Bu, “*zayıflık karşısında kendi öz üstünlüğünü duyumsayanların*”
tavırdır.

Schiller, bu bağlamda sözünü ettiği duygunun, “*öz-sevgi açısından cesaret kırıcı değil, cesaret verici*” olduğunu vurgular. İnsan, Schiller’e göre, “*gücünün yüksekliği ve eksiksizliği*” nedeniyle çocuğa yüksekte bakmaz; “*edindiği belirlenimin sınırlılığı*” dolayısıyla “*çocuktaki sınırsız belirlenebilirlik ve katıksız masumiyeti*” nedeniyle aşağıdan yukarıya doğru bakar. Çocukta “yeti ve belirlenim”, yetişkin insandaysa çocuğun yeti ve belirleniminin gerisinde kalan “doyum” anlatılır. Bu yüzden, çocuk, “*gerçekleştirilemeyen ülkünün değil, terk edilen idealin anımsanmasıdır.*” Bu kapsamda öne çıkan öge, çocuğun “*muhtaçlığı ve sınırlılıkları tasavvuru*” değil, tam tersine onun “*duygulandırıcı, katıksız ve özgür gücünün, bütünlüğünün, sonsuzluğunun tasavvurudur.*”

Bu yüzden, “*ahlakı/töresi ve duyumsaması olan insan için, çocuk kutsal bir nesnedir*”; çocuk, “*bir idenin büyüklüğüyle deneyimin her türlü büyüklüğünü yok eden*” bir nesnedir. İnsan “*anlığın bu yargılamasını, aklın yargılaması içinde büyük ölçüde yenden kazanır.*” Tam da anlığın yargısı ile aklın yargısı arasındaki “*bu çelişkiden, karışık duygunun bütün özgün görünümünü ortaya çıkar.*” Bu karışık duygu, insanın taşıdığı “*düşünme tarzının saf yönünü*” uyandırır. Düşünme tarzının saf yönü, “*çocuğa özgü yalınlığı, çocuksu yalınlık*” ile ilişkilendirir. Çocuksu yalın-katlık, “*anlığı teşhir ettiği için*”, yetişkinin “*kuramsal üstünlüğünü duyumsatan gülümsemeye*” yol açar. Bununla birlikte, çocuksu yalınlık, “*kavrayışsızlık/anlıksızlık veya yetersizlik değil, tersine daha yüksek (edimsel) bir güçlülüktür.*” Bu yalınlığın kaynağı, “*masumiyet ve hakikat dolu, sanatın yardımını içsel büyüklükten dolayı reddeden bir kalptir.*” Dolayısıyla böyle olduğuna inanıldığında, “*anlığın/kavrayışın zaferi geçip gider ve yalın-katlık hakkındaki alay, yalınlığa duyulan hayranlığa*” dönüşür.

Böylece insan, “*daha önce gülümsediği nesneye saygı duyma gereği duyumsar.*” Kendi içine “*bakmak suretiyle*”, söz konusu

nesneye benzemediğinden dolayı “yakınır.” Bu surette içinde “sevecen alay, korkuyla karışık saygı ve hüznün birbirine karıştığı duygunun özgün görünümü” ortaya çıkar.

“Saf”ın Belirginleşmesi, Doğanın Sanatsala Üstünlüğüne Bağlıdır

Saf olan ile doğa ve sanat ilişkisine gelince: Schiller’in belirlemesiyle, “saf öge” için, safın belirginleşmesi için, doğanın sanata üstün gelmesi gerekir. Bu üstünlüğün “bilgisi ve istencine karşın veya onun tüm bilinciyle” olması gerekir. İlk durumda söz konusu olan “sürprizin/şaşıрманın saflığıdır” ve bu saflık “eğlendirir”; diğerinde söz konusu olansa, “zihniyetin/düşünce yapısının saflığıdır” ve saflık “duygulandırır.” Sürprizin saflığı söz konusu olduğunda, insan “ahlaki bakımdan doğayı yok sayma yeteneğine sahip olmalıdır.” Zihniyetin saflığıdaysa, “bu veya böyle olmaz.” Çocukların “eylemleri ve konuşmaları”, onların “sanata ilişkin yetersizlikleri anımsanmadığı ve onların doğallığının yapaylıkla karşıtlık oluşturduğu düşünüldüğü sürece”, insana “saf olanın katıksız izlenimini” verir. “Saf olan, artık beklenmediği yerde çocuksuluktur ve bu yüzden gerçek çocukluk” belirtisi sayılamaz.

Schiller’in değerlendirmesine göre, “hem sürprizin, hem de zihniyetin saf yönünde doğa haklı, sanat haksız olmak zorundadır.” Ancak böyle bir belirlenim ile “saf olanın kavramı tümlenir.” Duygusal tepki doğadır; bunun yanı sıra, “terbiye kuralları yapay bir şeydir.” Böyle olmasına karşın, “duygusal tepkinin terbiye karşısındaki üstünlüğü, saftan daha az değildir.” Öyle olmasına karşın, duygusal tepkinin, “yapaycılığa, yanlış terbiyeye, saptırtmaya üstün gelmesi, naif/saf olarak adlandırılmalıdır.” Dolayısıyla, doğa “kendi kör şiddetiyle dinamik bir büyüklük olarak değil, biçimiyle ahlaki bir büyüklük olarak” üstün gelmelidir.

Bu sonuncusunun “yetersizliği değil, uygunsuzluğu zaferi sağlamalıdır”; çünkü yetersizlik, Schiller’in deyişiyle, “bir eksiklik ve eksiklikten doğan şey, saygı uyandırmaz.” Sürprizin saf ögesinde “her zaman duygusal tepkinin başatlığı ve zihniyet eksikliği” olmakla birlikte, doğa bunu ortaya çıkarır, “bu eksiklik ve söz

konusu başatlık, saf öğeyi oluşturmaz.” Bunlar sadece doğanın “kendi ahlaki yapılanmışlığını”, bir başka deyişle, “*uyuşum yasa-sını engelsiz izlemesine*” ortam hazırlar. Sürprizin saf ögesi, yalnızca insana, “*hem de bu anda artık katıksız ve masum doğa olma-yan insana*” uygun düşer. Bu saf öge, “*doğanın kendi eliyle yaptığıyla uyuşmayan bir istenç gerektirir.*” Böyle bir kişi, “*aklı başına geldiğinde, kendisinden korkacaktır*”; buna karşın, saf zihniyetli olansa “*insanlara, onların şaşmasına şaşıracaktır.*”

Burada “*kişisel ve ahlaki karakter değil, duygusal tepkinin orta-ya çıkardığı doğal karakter hakikati*” ortaya çıkardığı için, bu “dürüstlük”ten insanın bir kazancı olmaz ve insanın “*aynı şeye kişisel değer vermeden dolayı bastırılmayan gülmesi, hak edilmiş bir alaydır.*” Fakat burada da “*sahteliğin/yanlışlığın örtüsünün içinden görünen doğanın dürüstlüğü*” söz konusu olduğundan “*daha yüksek türden bir hoşnutluk, bir insanı yakalamış olmadan duyulan buruk sevinç ile ilişkilendirir*”; çünkü “*yapaycılık yerine doğa(lık) ve hile yerine hakikat her zaman saygı uyandırır.*” Sürprizin saf yönlerinden “*ahlaki bir karakterden duyulmayan ger-çek bir ahlaki zevk*” duyulmasının nedeni budur.

Sürprizin saflığı söz konusu olduğunda, “*her zaman doğaya saygı duyarız*”; çünkü “*gerçekliğe saygı duymak zorundayız.*” Zihniyetin saflığındaysa, “*kişiye saygı duyarız*” ve bundan dolayı da salt ahlaki bir zevkin tadını çıkarmayız; aynı zamanda “*ahlaki bir nesnenin/hususun tadını çıkarırız.*” Birinde doğa haklıdır; çünkü “*gerçeği söyler.*” Diğerinde doğanın haklı olmasının ötesin-de, “*kişinin onuru vardır.*”

Saflık, Ahlaki Bozulmamışlık Göstergesidir

Peki, kime saf denir? Schiller bu soruyu şöyle yanıtlar: “*Şeylere/nesnelere ilişkin yargılarında, o şeylerin yapay olarak oluşturulmuş ve aranmış ilişkilerini görmezlenen ve salt yalın doğaya tutunan*” insana saf zihniyetli denilir. Schiller’in bu belirle-mesinden de görüleceği üzere, saflık, doğanın egemen olduğu ve

doğal durumların davranışları ve duyumsamaları belirlediği yaşam ortamlarının ürünüdür. Örneğin, bir baba bir başka insanın yoksulluk içinde yaşadığını çocuğuna anlatsa, çocuk da babasının para cüzdanını götürüp o adama verse, böyle bir durum veya davranış saflık belirtisidir. Ayrıca, o çocuğun davranışı, *“gerçek dünyayı utandırmadır ve kalbimiz, o davranışı beğenir.”* Deneyimsiz bir insan, *“kendisini aldatan birisine karşı davranışını ustaca gizlemeyi bilen”* bir insana *“sırlarını anlatsa”* ve *“dürüstlüğü”* nedeniyle kendisini aldatana *“kendisine zarar verme fırsatı verse”*, bu tür insana da *“saf”* denir. Saflığından ötürü *“ona güleriz”*; ancak *“onu takdir ederiz”*; çünkü *“başkasına duyduğu güven, onun öz zihniyetinin doğruluğundan kaynaklanır.”*

Ahlaki bozulmanın saflığı yok ettiğini düşünen Schiller’in açılımı uyarınca, *“düşünce tarzının saflığı (veya saf yönleri) hiçbir zaman ahlaken bozuma uğramış insanların bir özelliği olamaz”*; bu özerlik, *“çocuklara ve çocuksu zihniyetli insanlara”* özgüdür. Bunlar *“bu büyük dünyanın yapaylaştırılmış koşulları altında saf davranır ve düşünür; kendi güzel insanlıklarından dolayı, bozuma uğramış bir dünyayla uğraşmak zorunda olduklarını unuturlar. Kralların saraylarında bile çobanların dünyasında rastlanılan bir içtenlik ve masumiyetle davranırlar.”*

Schiller’in anlatımıyla, *“her hakiki dâhi/deha saf olmak zorundadır”*; saf değilse, dâhi değildir. Onu dâhi yapan etmen, *“saflık”*tır. Dâhi, *“entelektüel olanda ve estetik olanda ne ise, ahlaksal olanda da o olmalıdır.”* Dâhi, *“yanlış beğenin bütünü ilmiklerinden/tuzaklarından dingin ve güvenli geçer.”* Eğer bu ilmikleri veya tuzakları *“görüp”*, onlardan *“sakınacak”* ölçüde kurnaz değilse, kaçınılmaz olarak *“dahi olmayan biri gibi, o ilmiklerde boğulur.”* Öte yandan, *“bilinenin dışında da kendi evinde olmak ve doğanın ötesine gitmeden doğayı genişletmek”*, dâhilere özgü bir özelliktir. Fakat yaşadıkları dönemin *“bozulmuş beğenisi”* yolunu şaşırttığı, örneğin, *“doğanın koruyucu gücü kendilerini terk ettiği zaman”*, büyük dâhiler bile yukarıda betimlenen özelliği ortaya koyamayabilir.

Dâhi, “*en karmaşık görevleri iddiasız bir basitlik ve hafiflik ile çözmek zorundadır.*” Ancak böylece yalınlık sayesinde “*karmaşık sanatın üstesinden gelerek, kendisini dâhi olarak meşrulaştırabilir.*” Dâhi, “*bilinen ilkelere göre değil, akla düşmeler ve duygularla davranır*”; onun akla düşmeleri, “*tanrı vergileridir; duyguları bütün zamanların ve bütün cinsleri için geçerli yasalarıdır.*” Dâhi, “*yapıtlarına yansıttığı çocuksu karakterini, kendi özel yaşamında ve törelerinde de gösterir.*” O “*utangaçtır*”; çünkü “*doğa her zaman utangaçtır.*” Dâhi “*karakterine ve eğilimlerine sadıktır*”; ancak onun bunlara sadık olması “*ilkeleri olduğu için değildir.*” Doğanın her sarsıntıda “*eski gereksinimleri geri getirmesinden- dir.*” Dâhi her zaman “*kendisi için bir sır olarak kaldığı için, alçakgönüllüdür, hatta aptaldır; ancak yürüdüğü yolun tehlikelerini bilmediği için korkusuzdur.*”

Dâhilerin “özel yaşamları” hakkında çok az şey bilinir; fakat örneğin, “*Sophokles, Archimed; Hippokrates, yeni dönemlerden Ariost, Dante ve Tasso, Rafael, Albrecht Dürer, Cervantes, Shakespeare, Fielding, Sterne ve diğerleri*” hakkında bilinen “*bu az şey*” bile, söz konusu savı desteklemektedir. Öte yandan, “*dehalarıyla büyük olan büyük devlet adamları ve komutanlar da saf karakterlidirler.*” Schiller’in değerlendirmesine göre, eskilerden Epaminondas ve Julius Sezar, yenilerden Fransa’dan IV. Heinrich, İsveç’ten Gustav Adolph ve Çar Büyük Petro bu kapsamda anılabilir.

Schiller’in deyişiyle, doğa “*saf karakterde diğer cinsiyete en yüksek yetkinliği*” vermiştir. Örneğin, kadın cinsinin en büyük tutkusu, “*saflik görüntüsü*” yaratmak için uğraşmaktır. Bu cinsin “*en güçlü*” olduğu yön, bu özelliktir. Bununla birlikte, “*kadın eğitiminin başat ilkeleri, bu karakter ile ebedi bir çekişme içindedir.*” Dolayısıyla, “*iyi eğitimin yararlarıyla doğanın o muhteşem armağanını yitirmeden korumak*” zordur. Bir başka deyişle, “*kadınların ahlaki alandaki işi, erkeklerin entelektüel alandaki işinden daha zordur.*” Bu yüzden, “*büyük dünyaya yönelik usta tavırla törelerin saf yönünü bütünleştiren kadın, okulun bütün sertliğiyle düşünme- nin dâhiyane özgürlüğünü birleştiren aydın kadar saygındır.*”

Düşünme Tarzının Saflığı, Anlatım Tarzının Saflığını Doğurur

Schiller, saf ile edebiyat ilişkisini şöyle betimlemiştir: Saf düşünce tarzından doğal olarak *“sözcüklerde ve devinimlerde saf bir anlatım”* doğar ve bu saf anlatım, *“zarafetin en önemli ögesidir.”* Dâhi bu saf zarıflık ile *“en yüce, en derin düşüncelerini dile getirir.”* Bu düşünceler, *“bir çocuğun ağzından söylenen tanrı sözleridir.”* Dâhi bir söz ile *“her zaman belirgin, kalıcı; böyle olmasına karşın tümüyle özgür bir çerçeve”* çizer.

Çağdaş göstergebilimin temel kavramları olan gösterge/gösterilen ikilisini kullanan Schiller, aşağıdaki belirlemeleriyle göstergebilimsel kuram birikiminin öncüleri arasına katılmıştır. Söz konusu belirlemeler şöyledir: *“Eğer orada gösterge, gösterilene ebedi olarak heterojen ve yabancı kalırsa, o zaman burada sanki bir iç gereklilik gibi, dil düşünceden kaynaklanır.”* Bu düşünür ve yazının aynı yerin devamındaki deyişiyle, düşünceden kaynaklanan dil, *“düşünceyle öyle bir birlik oluşturur ki, tin bedensel bir örtü içinde bile adeta soyunmuş gibi kendisini açığa vurur.”* Schiller’in deyişiyle, *“göstergenin tümüyle gösterilende yok olduğu için ve dilin bir başka dil onu aynı anda örtüye büründürmeksizin asla anlatamadığı için, ifade ettiği düşünceyi âdeta çırlı çıplak bıraktığı yerde anlatımın bu tarzı, dâhice ve tinsel bakımdan zengin olarak adlandırılır.”* Bu sözler, safın yazınsal çekiciliğini göstermektedir.

Schiller’in açıklaması uyarınca, *“nasıl ki dâhi kendisini özgür ve doğal olarak tinsel yapıtlarında ifade ederse, gönlün/kalbin masumiyeti de canlı ilişkide öyle özgür ve doğal anlatır.”* Toplumsal yaşamda *“zihniyetin yalınlığından uzaklaşıldığı gibi, yalınlıktan ve anlatımın sıkı hakikatinden”* de uzaklaşmıştır. İnsanı *“kolayca baştan çıkaran imgelem gücü, korkulu bir görüyü gerekli kılmıştır.”* İnsanlar *“sıkça düşündüklerinden farklı konuşmaktadır; sadece hastalıklı bir öz-severliğe acı verebilen, sadece bozuma uğramış fanteziyi tehlikeye sokabilen şeyleri söylemek için, sözü dolandırmak zorunda kalmaktadır.”*

Ayrıca, *“her türlü eğriliği ve her türlü görünüşü hor gören doğal dürüstlük”* ile bağlantılı olan söz konusu “uzlaşımsal yasa-

ların” bilinmemesi, “*ilişkilerde anlatımın saf yönlerini*” ortaya çıkarmaktadır. Anlatımın saf yönleri, şeyleri, “*asıl adlarıyla ve en kısa yoldan adlandırmak yerine, ya hiç, ya da yapay olarak*” dile getirilmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, çocukların “alışılmış anlatımları” bu türdendir. Bu anlatımlar, “*törelerle veya alışılmış şeylerle karşıtlıklarından ötürü gülmeye yol açar.*”

Zihniyetin saf yönleri de “*doğaya bağımlı olmayan varlık olan insana*” özgü sayılabilir. Böyle olmasına karşın, “*katıksız doğa*”, insan davranışlarına yansır; fakat “*şiiirleştiren imgelem gücünün bir etkisiyle*”, saf yönler, “*akla uygun olandan akıl dışı olana aktarılır.*” İnsan böylece çoğunlukla “*istence karşın bir hayvana, bir manzaraya, bir yapıya, kısacası doğaya saf bir karakter yükler.*” Ancak bu her zaman “*düşüncelerimizdeki istençsiz öğeye istenç yüklememizi ve onun istediği doğrultuda gereklik yasasına işaret etmemizi*” gerektirir. Kötü(ye) kullanılan ahlaki özgürlük hakkındaki “*hoşnutsuzluk ve davranışlarda eksik olan töresel uyum, kolayca böyle bir hava yaratmaktadır.*”

Bu hava içerisinde “*akıl taşımayan şeylere de*” bir kişiye hitap eder gibi hitap edilmekte, onun “*ebedi tek-düzelîği bir kazanım*” olarak görülmekte ve “*dingin tutumu*” kıskanılmaktadır. Bu tutum, “*insanın kendi yetisi ve belirlenimini*” gözden kaçırmasına yol açmaktadır. “*Kültürün eziyetlerini deneyimlemeye başlar başlamaz, acı verici bir arzıyla*” geçmişe özlem duyulmakta ve “*sana-tın uzak diyarlarında annenin duygulandırıcı sesi*” aranmaktadır veya işitilmektedir.

Schiller’in savı uyarınca, insan “*salt doğanın çocuğu olduğu dönemlerde mutlu ve eksizdi*”; özgürleşince hem o mutluluğunu, hem de eksiksizliğini yitirmiştir. Bu durum, doğaya “*çift ve çok eşitsiz bir özlem*” duyulmasına yol açmıştır. Bu ikili özlem, insanın kendi “*mutluluğuna ve eksiksizliğine*” duyduğu özlemdir. Özlem duyulan mutluluğun yitirilmesine, “*duy(g)usal insan*” yakını; “*ahlaki*” insan ise, eksiksizliğin yasını tutar. Bu nedenle, “*doğanın duyarlı dostu*”, kendi tembelliğinin sükûnete, “*hakarete uğramış töreselliğinin*” uyuma ulaşmak için uğraştığını sor(gula)malıdır. “*Sanat kendisini tiksindirdiğinde ve toplumdaki istismarlar cansız*

doğanın yalnızlığına sürüklediğinde”, bunların yoksun bırakmaları, yükleri veya düzensizlikleri nedeniyle, toplumdan iğrendiğini sormalıdır.

Sanat, İlerleme ve İdealin Ateşi İçin Gerekli Güveni ve Cesareti Toparlama Olanğı Verir.

Schiller’e göre, cesaret ve sevinç kaynağı olan “özgürlük” söz konusu eksikliklerin yerini almalıdır. İnsan, uzak gelecekte “*dingin doğa mutluluğunu*” amaç edinebilir; ancak bu amaç, “*sadece kendi onurluluğunun bedeli olan amaç*” olmalıdır. Bu yüzden, “*yaşamın zorlaştırılmasına, koşulların eşitsizliğine, ilişkilerin baskısına, mülkiyetin güvencesizliğine, nankörlüğe, baskıya ve takibata*”, kısacası “*kültürün bütün kötülüklerine*” ilişkin yakınmaları, insan özgürce göğüslemelidir. Onları “*doğa koşullarının tek iyi yanı*” olarak kabullenmeli; ancak “gevşek gözyaşları” dökmekle yetinmemelidir. Bütün gücüyle, söz konusu “lekelenmelere” karşın “saf/katıksız”, “uşaklığa” karşın “özgür”, “belirsiz değişikliğe” karşın, kararlı; “anarşiye” karşın, “düzenli” davranmaya uğraşmalıdır.

Schiller’in anlatımıyla, insan kendisi dışında hiçbir “karışıklık”tan korkmamalı, kendi içindeki karışıklıkta “birlik” aramalı; ancak bu birliği “tek-düzelilikte” aramamalıdır; “dinginlik” için uğraşmalı; ancak dinginliği “etkenliğinin durmasıyla” değil, “denge” ile aramalıdır. Akıl taşımayan nesnelerde somutlaşan doğa, “*hiçbir saygıya ve özleme*” değmez. Bu doğa, insanın “gerisinde kalmıştır” ve “*ebedi olarak gerisinde kalmak zorundadır.*” Dolayısıyla, insan ya “*özgür bilinç ve istenç ile yasaya sarılacak ya da kurtuluşu olmaksızın dipsiz bir derinliğe düşecektir*”; bu iki seçenekten “başka seçeneği” yoktur.

Schiller’in çözümlemesine göre, insan “*doğanın yitik mutluluğu*” ile yetindiği takdirde, onun “*eksiksizliğini/yetkinliğini, kendi kalbine örnek olmasını*” sağlamalıdır. Kendi yapay ortamından çıkan insan, karşısında “büyük dinginliği” içindeki, “saf güzelliği” içindeki, “*çocuksu masumiyeti ve yalınkatlığı*” içindeki doğayı

bulduğunda, bu “imge”de eğlenip kalmalıdır; bu “duyguyu” korumalıdır. Bu imge ve duygu, insanın “muhteşem insanlığı”nın değerine uygundur. Dolayısıyla, insan başka bir şey düşünmemeli ve doğayla başka bir şeyi değişmemeli, onu “içine almalı” ve doğanın “bitimsiz üstünlüğünü” kendi “önceliği” ile bütünleştirmeye ve bu ikisinden “tanrısali” üretmeye uğraşmalıdır.

Doğa, insanı “sevimli bir dinginlik (idil)” gibi kuşatır ve insan ve bu idil içinde “*sanatın karmaşasından kurtulup, kendisini yenisinden bulur.*” Sanat, insana “*yürüme ve idealin ateşi için gerekli güveni ve cesareti toparlama*” olanağı verir. İnsan kalbinde “*yaşamın akıntıları içinde kolayca sönüp giden*” ideali ateşini yeniden yakar.

Schiller, yukarıda betimlediği güzel doğa ile “eski Yunanların” uyum içinde olduklarını belirtir. Bu düşünürün/yazıncının kanısınca, bu halk, “*mutlu gökyüzü altında serbest doğa*” ile uyum içinde yaşamıştır. Eski Yunanların “*tasavvur tarzı, duyumsama biçimi ve töreleri, yalın(kat) doğa ile yakın benzerlik*” taşımıştır. Bunların “*şairlerinin (veya yazıncılarının) yapıtları*”, doğanın dolaysız izlerini taşımıştır veya “sadık kopyasıdır.” Bu nedenle, söz konusu sadık kopya, modern insanların “*doğa olaylarına ve doğa karakterine bağlanıp kalmasını sağlayan duygusal (veya düşünceli) ilgiden pek az iz taşır*”, açıklaması tuhaf gelebilir.

Helen veya Yunan, Schiller’in deyişiyle, doğa betimlemesinde “*en yüksek ölçüde kesin, sadık ve ayrıntılı*” olmakla birlikte, “*bir elbise, bir zırh, bir savaş donanımı, bir ev gereci veya mekanik bir ürünün betimlemesine karşı gösterdiği içten katılımı*”, doğaya göstermez. “*Nesneler için duyduğu sevgide kendi başına var-olan ile sanat veya insan istenci yoluyla*” ortaya çıkarılan arasında “hiçbir ayırım” yapmaz gibi görünür. Görünüşe bakılırsa, doğa, Yunan’ın ahlaki duygusundan çok “*anlığını/kavrayışını ve bilme arzusunu ilgilendirmektedir.*”

Yunan, yeniçağın insanı gibi, “*içsellik, duyarlılık ve tatlı bir hüznün*” ile doğaya bağlanmaz. Hatta doğayı “*tekil görüngüleri içinde kişileştirmek ve tanrısallaştırmak ve etkinliklerini özgür varlıkların davranışları olarak betimlemek*” suretiyle, modern insan

için doğayı özellikle çekici kılan “*doğadaki dingin gerekirliği ortadan kaldırır.*”

Schiller’in “Yunan doğayı kişileştirmiştir ve tanrısallaştırmıştır” belirlemesi, Hegel’e esin kaynağı olmuştur. Hegel, bu belirlemeyi, Doğu ile Batı’nın kültürel ve düşünsel ayrılaşmasının başlıca temeli olarak felsefileştirmiştir.

Schiller’in anlatımıyla, Yunan’ın “sabırsız fantezisi”, onu doğadaki dingin gerekirliği sanatsal etkinliğe altlayarak, “*insansal yaşamın dramasına götürür*”; onu yalnızca “*canlı olan ve özgür olan, yalnızca karakterler, eylemler/davranışlar, yazgılar ve töreler*” doyurmuştur. Schiller’e göre “*gönlün bazı ahlaki hallerinde kendimizle birçok çekişmeye, çok sayıda huzursuzluğa ve karışıklığa maruz bırakan istenç özgürlüğümüzün üstünlüğünü, akıl taşımayan (veya doğanın) seçimsiz/rastgele, ancak dingin gerekirliğine*” karşı bırakmayı arzulamamıza karşın, Yunan’ın “*fantezisi, insan doğasını, ruhsuz dünyada yakalamaya ve kör gerekirliğin egemen olduğu yerde istence etki kazandırmaya*” uğraşır.

Peki, “bu farklı tin” nereden kaynaklanmaktadır? “*Doğaya daha yüksek bir değer vermemize, içtenlikle ona bağlanmamıza ve cansız dünyayı bile en sıcak duyumsamayla kapsamamıza karşın*”, doğayla ilgili her şeyde “*eskilerin gerisinde kalmamızın*” nedeni nedir? Bunun nedeni, “*doğanın insanlıktan yok olmasıdır*” ve çağdaş insanın “*doğayı insanlığın dışında, ruhsuz dünyada, kendi hakikati içinde*” görmesidir. Yeni insanın “*ilişkileri, durumları ve törelerinin doğa karşıtlığı*”, onu, “*aynı kaynaklandığı ahlaki yeti gibi, satın alınamaz ve ortadan kaldırılamaz bir şekilde bütün kalplerde yatan uyanmakta olan hakikat ve yalnlık güdüsüne fiziksel dünyada bir doyum yaratmaya itmektedir.*” Böyle bir doyum, “*ahlaki dünyada*” söz konusu değildir. Bu nedenledir ki, doğaya bağlanma duygusu ile çocuksu masumiyet duygusu yakın akrabadır. “*Çocukluğumuz, kültürlenmiş insanlık içinde hala rastladığımız, biricik parçalanmamış doğadır.*” Bu yüzden, her şeyin çocukluğa işaret etmesine şaşmamak gerekir.

Anlatılan durumlar, Schiller’in belirlemesiyle, “*eski Yunanlarda bu kadar farklıydı.*”⁵⁶ Yunanlarda “*kültür, doğanın terk edileceği*

ölçüde soysuzlaşmamıştır.” Bu halkın “toplumsal yaşamının bütünü yapısı, sanatın insan yapısı üzerine değil, duyumsamalar üzerine kurulmuştur; tanrı öğretileri bile saf bir duygunun ilhamıydı; yeni halkların kilise öğretisi gibi, kılı kırk yaran aklın değil, sevecen bir imgelem gücünün doğumuydu.” Yunan, doğayı “insanlık içinde yitirmedeği için”, doğa onu insanlık dışında “şaşırtamazdı.” Bu nedenle, Yunan, “doğayı yeniden bulduğu nesnelere ilişkin ivedi bir gereksinme duymadı.” Kendisiyle birlik içinde “insanlık duygusunda mutlu” olan Yunan, ulaşabileceği en üst nokta olan insanlıkta “durmak” ve “diğer her şeyi ona yaklaştırmaya uğraşmak zorundaydı.”

Horaz, Kültürleşmiş ve Bozuma Uğramış Dünya Çağının Şairidir

Dolayısıyla, burada sözü edilen duygu, “eskilerin sahip olduğu duygu değildir”; söz konusu duygu, “bizim eskilere olan duygumuzla aynı duygudur.” Eskiler “doğal duyumsamıştır; biz ise, doğalı duyumsuyoruz.” Hiç kuşku yoktur ki, “Homer, tanrısal domuz çobanını Ulysses’e hizmet ettirdiğinde, Homer’in ruhunu dolduran duygu tümüyle başka bir duyguydu.” Schiller’in söyleyişiyle, “bizim doğa duygumuz, hastanın sağlığı duyumsamasına benzer.” Doğa, zamanla “deneyim ve (eyleyen ve duyumsayan) özne olarak insansal yaşamdan yok olmaya başlamasına” koşut olarak “ide olarak, nesnel/konu olarak yazıncılar dünyasında” belirmeye başlamıştır. “Saflik” olgusu, “doğa olmayan doğa ve ona ilişkin düşünümü” ilerleten toplumu “en güçlü biçimde duygulandırmıştır.”

Fransızlar, Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, “böyle bir ulus-turlar.” Öte yandan, “safı duyumsama ve ona ilgi, doğal olarak çok daha eskidir ve ahlaksal ve estetik bozulmanın” başlamasından öncedir. Bu duyumsama, örneğin, “Euripides’te son derece dikkat çekicidir”; Euripides, “öncüleriyle, özellikle Aeschylus ile karşılaştırıldığında”, bu durum daha iyi görülebilir. Horaz, “kültürleşmiş ve bozuma uğramış dünya çağının şairidir”; “Tibur”unda “dingin bahtiyarlığı” öven bu şair, “duygusallıçlı

(veya düşünceli) edebiyat/şiir türünün hakiki kurucusu” olarak adlandırılabilir. Ayrıca, Horaz “duygulu edebiyat geleneğinde henüz aşılamamış bir örnektir.” Properz ve Virgil’de de “bu duyumsama tarzının izleri bulunabilir.”

Schiller’in açımına göre, şairler, “kavramları gereği, doğanın koruyucularıdır.” Doğayı “tümüyle” koruyamadıkları ve “kendi içlerinde istençsel ve yapay biçimlerin yıkıcı etkisini deneyimledikleri veya bununla savaşmak zorunda kaldıkları yerde, doğanın tanıkları ve öğ-alıcıları olarak ortaya çıkacaklardır.” Dolayısıyla, içlerinde doğallık ve saflık özelliği taşıyan şairler, “ya doğa olacaklar ya da yitirilen doğayı arayacaklardır.” Buradan “edebiyatın/şiirin bütün alanının tüketildiği ve ölçüldüğü biri birinden tümüyle farklı iki edebiyat/şiir tarzı kaynaklanır.” İçinde geliştikleri zamanın yapısal özelliklerine göre, “bütün gerçek şairler veya rastlantısal durumlarının ve genel kültürlerinin/egitimlerinin geçici ruh hallerini etkilemesine fırsat verenler”, Schiller’in öbeklendirmesine göre, “ya saflara ya da duygusal/düşünceli olanlara ait olacaklardır.”

“Saf ve tinsel bakımdan zengin bir gençlik dünyasının” şairi ve “yapay kültürün çağlarında” saf şaire en fazla yaklaşanı, “bakire Diana gibi sert ve katıdır”; bu tür bir şair, “her türlü gizlilikten yoksun olarak kendisini arayan kalpten ve kendisini sarmak isteyen arzudan kaçır.” Böyle bir şairin “nesneyi/konuyu işlediği kuru hakikat, çoğunlukla duyarsızlık” olarak görünür; “nesne ona tümüyle sahip olur”; kalbi “kötü bir metal gibi yeryüzünün altında kalmaz; tersine sanki bir altın gibi derinliklerde aranmak ister.” Dünya denilen binanın arkasında duran bir tanrı gibi, “yapıtının gerisinde durur; o yapıttır; yapıt odur; onu sormak için”, insan “ilkine değer olmamalıdır veya ilki kadar güçlü olmalı veya ilkine doymuş olmalıdır.”

Yeni Edebiyatta Yazarı/Şairi Yapıtta Arama Eğilimi Vardır

Eskilerden Homer, yenilerden de Shakespeare, “birbirinden çok farklı, çağların ölçülemez mesafesi nedeniyle ayrı doğallardır: Fakat tam da bu karakter yapısından ötürü tümüyle birdirler.”

Schiller, ilk gençlik yıllarında Shakespeare'i tanıdığında, onun *"soğukluğunu ve ona en yüksek pathosta bile alay etmesine izin veren duyarsızlığını"* algıladığını yazar. Schiller'in bu duyguya kapılmasının nedeni, kendi anlatımı uyarınca, Shakespeare'in Hamlet'te, Kral Lear, Macbeth ve diğer yapıtlarındaki *"yürek parçalayan sahneleri, araya bir deli sokarak bozmasıdır."* Bir başka anlatımla, izleyici veya okuyucunun beklentisinin ve ruh halinin tersine bir yol-yöntem uygulayarak, hem okuyucu şaşırtması, hem de böylece yapıtın içerdği gerilim ögesini güçlendirmesidir.

Schiller'e göre, birazda yeni şairlerin etkisiyle, *"şairi yapıtta arayıp bulmak, onun kalbine rastlamak, şairle birlikte konusu üzerine düşünüm geliştirmek"*, kısa ve bir başka deyişle, *"özneyi nesne-de görmek"* eğilimi ortaya çıkmıştır. Anılan düşünür/yazıncı için *"şairin burada hiçbir biçimde ele gelmemesi"* ve okuyucuya *"yanıt vermemesi"* katlanır gibi bir şey değildir. Schiller'in aynı yerin devamındaki deyişle, şair *"daha ben onun kişiliğini sevmeden uzun yıllar benim bütün saygımı ve araştırmamı kazanmıştır. Ben henüz doğayı birinci elden anlayabilecek yetenekte değildim"*; doğaya *"anlık yoluyla düşünümlemiş olan ve kural yoluyla düzenlenmiş olan imgenin yardımıyla katlanabiliyordum; bunun için duyarlı/duygusal Fransız ve Alman (özellikle 1750- 1780 yılları arasında) tam uygun öznelerdi."*

Schiller, bu *"çocuk yargısı"*ndan ötürü utanmadığını, deneyim ve eleştirinin de benzer yargıda bulunduğunu ve bunun söz konusu yargıyı *"dünyanın içine"* yazacak ölçüde *"saf"* olduğunu dile getirir. Bu düşünür/yazıncı, *"geç bir dönemde tanıdığı"* Homer'de de aynı şeye rastladığını yazar. Homer, Glaukus ve Diomed'in *"muharebede karşı geldikleri ve birini konuk/dost olarak gördükleri ve birbirine armağan verdikleri"* İlias'ın altıncı kitabında benzer bir anlatım tarzını yeğlemiştir. Schiller'in betimlemesi uyarınca, *"konukluk hakkının yasalarının savaşta bile gözetildiğini"* gösteren bu *"duygulandırıcı saygı resmi"*, Ariost'ta *"şövalye soyluluğu betimlemesi"* ile benzerlik taşımaktadır.

Bu son yapıtta *"iki şövalye ve rakipleri"*, diyesi, bir Hıristiyan olan Ferrau ve bir Sarasen (Müslüman) olan Rinald, *"şiddetli bir*

çatışmadan sonra, yaralar içinde, kaçan Angelika'ya yakalamak, sözü edilen ata binmek için barış yapar." Ne denli "farklı" olurlarsa olsunlar, bu iki örnek, "yüreğimize yaptıkları etki" bakımından neredeyse benzerdir; çünkü her ikisi de "törelere tutkuya karşı güzel zaferini/yengisini" betimler ve insanı "zihniyetin saflığı ile duygulandırır." Anılan iki şair, bu olayı betimlemede "tümüyle farklı" davranır.

Daha sonraki yılların ve "törelere yalınlığından kopmuş dünyanın" yurttaşları olan Ariost, söz konusu olayın anlatımında "kendi şaşkınlığını ve duygulanımını gizlemez." Söz konusu törelere "onun çağını karakterize eden" diğerlerinden "farklı oluşu (mesafeli oluşu) duygusu", onu alt eder. Aniden konunun resmini terk eder ve kendi kişiliği içinde görünür. "Nerde eski şövalye törelerinin soyluluğu/yüceliği!" diye başlayan güzel şiir hep hayranlıkla anılır.

Schiller'in anlatımıyla, yaşlı Homer'e gelince: Homer'in anılan yapıtındaki betimlemesi uyarınca, Diomed, rakibi olan Glaukus'un öyküsünden "babasının zamanından beri kendi soyunun konuk dostu olduğunu öğrenir öğrenmez, mızrağını yere saplar" ve Glaukus'a dostça yaklaşır. Bu iki yazınsal figür, "bir başka muharebede birbirlerine karşı savaşmama" kararına varır. Bu anı betimleyen Homer'e kulak verelim:

"Artık Argos'un orta yerinde senin konuk dostunum,
ve sen, ülken Lykia'yı ziyaret ettiğinde dostumsun benim..."

Yazarın/Şairin Tini, Ölümsüz ve Yitirilmez Olarak İnsanlıktadır

Schiller'in değerlendirmesi uyarınca, "modern bir şair", en azından "bu sözcüğün ahlaki anlamının" bilincinde olan, "bu olay hakkındaki sevincini göstermek için, buraya kadar beklerdi!" Okuyucu da onu "daha kolay bağışlardı"; çünkü "onun kalbide okuma sırasında durur, kendi içine bakmak için, nesneden uzaklaşırdı." Buna karşın, Homer, "sanki her gün ola-gelen bir şeyi anlatmış gibi, hatta göğsünde yüreği yokmuş gibi, kuru bir hakikilik" ile anlatımını sürdürür.

Schiller'in nitelemesiyle, *"bu saf türden şairler, yapay bir dünya çağında"* artık eskisi gibi değildir. Ayrıca, yeni şairler, *"yaşadıkları çağı kötürümleştirici etkisi"* nedeniyle, eskilerin yaptığını yapacak durumda da değildir. *"Toplumda çıkıp kendilerini asla gösteremezler."* Toplum dışında olduklarında da *"şaşkınlıkla bakılan ve doğanın terbiyesiz oğulları"* olarak damgalanırlar. *"Egemenin damgası alınlarındadır"*; böyle olmasına karşın, modern yazıncılar *"sanatlar tarafından tartışılmak ve taşınmak isteriz."*

Schiller, yazıncı/şair ile eleştirmen arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır: *"Beğenin asıl sınır koruyucuları olan eleştirmenler"*, yazıncıları/şairleri, "sınır ihlalcisi" olarak görür ve onlardan "nefret ederler." Onların *"baskı altında tutulmasını isterler"*; çünkü Homer bile *"bu beğeni yargıçlarının kendisinin değerini geçerli saymalarını"*, yapıtlarının bin yıldan fazla zamandan beri süren *"kanıtının gücüne borçludur."* Kaldı ki, bu sanat yargıçlarının "kendi kurallarını" Homer *"örneğine karşı, onun saygınlığını kendi kurallarına karşı korumak"* canlarını sıkmaktadır.

Yukarıdaki belirlemeler, büyük ölçüde Kant'ın "Yargı Gücünün Eleştirisi"nde geliştirdiği değerlendirmelere dayanmaktadır. Sanat eleştirmenleri için ilk kez Kant, "sanat yargıçları" anlatımını kullanmıştır. Kant'ın kavramlaştırdığı "sanat yargıcı" veya Schiller'in adlandırımıyla "beğeni yargıcı" kavramı, öznel estetik beğeni ürünü olan sanat yapıtları hakkında tümel veya genel yargıda bulunulamayacağını anlatır; çünkü sanatçının estetik beğenisi ne denli öznel ise, eleştirmenin beğeni yargısı da o denli öznelir.

Schiller, "şair, ya doğadır ya da doğayı arayacaktır" belirlemesini bir kez daha yineler. Şairin doğa olması, onun "saflığının", doğayı aramasıysa, onun "duyarlılığının/düşünceliliğinin" kaynağını oluşturur.

Bu düşünür/yazıncının deyişiyle, *"şairin tini, ölümsüz ve yitirilemez olarak insanlıktadır."* Bu belirleme uyarınca, şairin düşün ve esin kaynağı her zaman ve her koşul altında insandır; tümel bir deyişle, insanın ait olduğu tür olan insanlıktır. Bu kaynak ebedidir ve yitirilemez. Bu kaynağın ebedi ve yitirilemez olmasına karşın, yine Schiller'in sözleriyle, *"şair, aynı zamanda insanlıkla birlikte ve*

insanlık yetisiyle birlikte kendisini yitirmekten başka bir şey de yapamaz.”

Bu söylemleri şöyle açıklamak olanaklıdır: Birbirine karşıt gibi görünen bu iki belirleme, aslında diyalektik bir biçimde birbirini tümlenmektedir; çünkü insanlık ebedi ve yitirilemez olmakla birlikte, şair/yazıncı, insanlığı yitirmemek için, kendini insanlık içinde yitirmek zorundadır. Nitekim Schiller de söz konusu diyalektik ilişkiyi şöyle açıklar: İnsan, *“fantezisinin ve kavrayışının özgürlüğüyle doğanın yalınlığı, gerçekliği ve gerekliliğinden uzaklaşır.”* Uzaklaşınca da insanın önünde salt doğanın yalınlığına ve hakikatine götüren yol her zaman açık olmakla kalmaz, aynı zamanda *“güçlü ve yok edilemez ahlak güdüsü”,* insanı *“sürekli olarak doğaya dönmeye iter.”*

Schiller’in söz konusu ettiği ahlak güdüsü, *“yazınsal/şiişsel yeterlilik ile çok yakın akrabalık içindedir.”* Yazınsal/şiişsel yeterlilik, aynı zaman *“salt doğal yalınlık ile birlikte kendisini yitirmekle kalmaz, bir başka doğrultuya/yöne göre etkisini gösterir.”* Doğa burada da *“şair tininin beslendiği biricik alevdir.”* Şair, salt bu doğal alevden *“bütün gücünü türetir; yapay ve kültürlenmiş insanda da”* bu doğal aleve seslenir.

Schiller’in belirlemesiyle, bu yolun dışında *“etki etmenin her başka türü, şiişsell/yazınsal tine yabancıdır.”* Bu nedenle, yeri gelmişken söylemek gerekirse, *“espri yapıtlarının bütünü, tümüyle haksız biçimde şiişsel olarak nitelendirilmektedir.”* Bu tür yapıtlar, biraz da *“Fransız edebiyatının saygınlığından”* ötürü şiişsel yapıtlarla *“karıştırılmıştır.”* Bundan dolayıdır ki, *“şimdi bile, şairin tinni güçlendiren kültürün yapay durumunda bile doğa belirleyicidir”* Değişen koşullar, şairin tininin doğayla *“bambaşka bir ilişki içinde olmasına”* yol açmıştır. İnsan, *“hala katıksız, anlaşılacağı üzere, ham doğa olmadığı sürece, bölünmemiş duyuşsal bir birlik olarak ve uyumlulaştıran bir bütün olarak etkide bulunur.”*

Edebiyat, İnsanlığa Kendi Eksiksiz Anlatımını Vermeyi Amaçlar

Schiller’in kavramlaştırmasıyla, *“duyular ve akıl”,* bir başka deyişle, *“alımlayan özerk yeterlilik, henüz kendi içinde (işleyişin-*

de) birbirinden ayrılmamıştır” ve ayrılmadığı gibi, az miktarda “birbiriyle çelişki içindedirler.” İnsanın, dolayısıyla da şairin “duyumsamaları, rastlantının biçimsiz bir oyunu değildir”; düşünceleri “tasavvur gücünün içeriksiz oyunu değildir; biri gereklilik yasasından, öbürü gerçeklikten doğar.” İnsan, “kültür konumuna/düzeyine geldiğinde ve sanat elini insana değdirdiğinde”, insandaki “duyusal harmoni/uyum ortadan kalkmış olur” ve insan “artık sadece ahlaki bir birlik olarak”, bir başka deyişle, “birliğe ulaşmaya uğraşan olarak kendisini dışa-vurur.” Bu aşamada gerçekleşen “duyumsama ve düşünmesinin örtüşmesi”, şimdi artık yalnızca “ideal” olarak var olur. Örtüşme, “artık insanda değil, artık yaşamının bir parçası değil, gerçekleştirilmesi gereken bir düşünce olarak insanın dışındadır.”

Schiller, bu bağlamda edebiyat ile felsefe arasındaki dolaysız bağı ortaya koymak için, şiir kavramını iki duruma uyarlar. Şiirin, dolayısıyla da edebiyatın kavramı, Schiller’in açıklaması uyarınca, “insanlığa olanaklar ölçüsünde kendi eksiksiz anlatımını vermektedir.” Bu edebiyat veya şiir kavramı söz konusu durumlara uyarlandığında ortaya şöyle bir görünüm çıkar: “İnsanın henüz ve aynı zamanda her türlü gücüyle uyumlu bir birlik etkisi yaptığı ve ayrıca doğasının bütünüünün gerçeklikte eksiksiz olarak anlatımını bulduğu doğal yalınlık durumunda ortaya olanaklar ölçüsünde gerçekliğin eksiksiz öykünümü çıkar.”

Buna karşın, insanın “sözü edilen bütün doğasının uyumlu etkileşimi yalnızca bir ide olduğu kültür durumunda, gerçekliğin ideal durumuna yükseltilmesinin anlatımını”, bir başka söyleyişle, “idealin/ülkünün anlatımını” yazar/şair yapmak zorundadır. Burada betimlenen iki durum, “şiişsel dehanın kendisini dışa-vurabileceği başlıca iki olası türdür.” Bu olası iki tür, “birbirinden çok farklıdır”; fakat bu ikisini kapsayan “daha yüksek bir kavram vardır” ve bu kavramın, “insanlık idesi” ile örtüşmesi, “hiçte tuhaf karşılanmamalıdır.”

Schiller, bu daha yüksek kavramı açıklamaz; sadece “rastlantısal biçimlere göre değil, tıne göre, eski ve modern şairler⁵⁷ arasında bir karşılaştırma yapmayı bilen kişi, bunun hakikatinden emin

olacaktır” açıklamasıyla yetinir. Saf şiir veya şair, *“bizi doğa yoluyla, duygusal gerçeklik ve canlı şimdi veya varlık ile duygulandırır.”* Öbürü ise *“ideler ile duygulandırır.”* Ayrıca, yeni şairlerin *“yürüdüğü bu yol, insanın hem tikel, hem de tümel olarak gitmek zorunda olduğu yoldur.”*

Doğa, insanı *“kendisiyle birleştirir”*; sanat onu *“ayırır, ikiye böler”*; ikiye bölünmüş insan, *“ideal yoluyla birliğe geri döner.”* Fakat ideal, insanın *“hiçbir zaman ulaşamayacağı bitimsiz/sonsuz bir şey olduğu için”*, kültürlenmiş insan, *“kendi tarzında hiçbir zaman eksiksiz/yetkin olmayacaktır.”* Buna karşın, doğal insan kendi tarzında *“eksiksiz olma yeterliliğini”* taşır. Bu iki tür, birbiriyle karşılaştırıldığında, *“insanın kültüre ulaşmaya çalıştığı ereğin, doğa yoluyla ulaştığına sonsuz şekilde yeğlenmesi gerektiği”* görülür. Biri *“değerini bitimli bir büyüklüğe mutlak olarak ulaşmakla, öbürü bitimsiz bir büyüklüğe yaklaşmakla edinir.”* Sadece sonuncusu bir *“aşama ve ilerlemeye”* sahip olduğu için, *“kültürlenmekte olan insanın göreceli değeri, bütünüyle asla belirlenemez.”* Bu insan tekil olarak görüldüğünde, *“doğanın kendi bütün eksiksizliği içinde etkin olduğu insana karşı, her zaman dezavantajlıdır.”*

Duygulu/Düşünceli Yazar/Şair, Nesnelerin Kendi Üzerinde Bıraktığı İzlenimi Düşünümler

Öte yandan, insanlığın sonal amacı, söz konusu *“ilerlemeyi”* gerçekleştirmek olduğundan, doğal insan veya doğa durumundaki insan, *“kültürlenmekten”* kaçınmaz. Bunun sonucu olarak da kültürlenmiş insana dönüşmek suretiyle *“ilerleyebilir.”* Dolayısıyla, *“son erek”* açısından hangi insan türüne *“öncelik”* vermek gerektiği sorusunun yanıtı açıktır.

Schiller, *“insanlığın iki ayrı biçimine ilişkin söylenilen şeyin, onların her birine denk düşen şair biçimlerine de”* uyarlanabileceğinin altını çizer. Bu nedenle, *“eski ve yeni”* veya *“saf ve duygusal/duygulu”* şairler, *“ya hiçbir şekilde ya da ortak ve daha üst bir kavram”* ile karşılaştırılabilirler. Anılan düşünür/yazıncı, yukarıda-

ki belirlemesini şöyle açıklar: “Şiirin tür kavramı tek-yanlı olarak eski şairlerden soyutlanmış olduğu için, hiçbir şey modern şairleri eskilere karşı daha az değerli görmek kadar kolay ve sıradan olamaz.” Her zaman yalın doğa üzerine “tek-düze bir etki yapan şiir” tek başına anıldığında, yeni şairlerin “kendi en özgün ve en yüce güzellikleri içinde” şairlik adını hak etmedikleri öne sürülür; çünkü bunlar “sadece sanatın öğrencilerine/yetiştirmelerine seslenirler ve yalın(kat) doğaya söyleyecek hiçbir şeyleri yoktur.”⁵⁸

Bu yazıncı/düşünürün savı uyarınca, önemli olan gönlün ideler dünyasına girmeye hazır olmasıdır. Dolayısıyla, “gönlü gerçekliğin ötesine gidip, ideler imparatorluğuna girmeye hazır olmayanlar için, en zengin içerik, boş görünüş/görüntü ve en yüksek şair coşkusunu gereksiz gerilim olacaktır.” Ayrıca, “hiçbir insanın aklına Homer’in büyük olduğu konularda, yeni birini onun yerine koymak gibi bir düşünce gelmeyecektir.” Bir Milton’u veya Klopstock’u “yeni bir Homer adıyla” yüceltmek de gülünç olur. Bununla birlikte, “eski bir şairi, en az da Homer’i, modern şairin karakteristik yönünü oluşturan” şey ile karşılaştırmak da dayanaktan yoksun kalır. Bunlardan ilki, Schiller’e göre, “sınırlama” veya “bitimlinin sanatı” ile “öbürüyse bitimsizin sanatı” ile güçlüdür.

Schiller, şairlere/yazıncılara ilişkin bu düşüncelerin, kendiliğinden ortaya çıkan sınırlamalar ile güzel sanatlara da uyarlanabileceğini öne sürer. Schiller’in anlatımıyla, “eski sanatçıların güçlü yönünün sınırlamada” olmasından, “eskiçağın güzel (oluşturucu veya biçimlendirici) sanatının yeni zamanlara karşı üstünlüğü ve modern şiir sanatının ve modern güzel sanatların eskiçağdaki bu iki sanat türü karşısındaki eşitsiz değer ilişkisi doğar.”

Göze hitap eden bir yapıt, “yalnızca sınırlamada yetkinlik/eksiksizlik bulur.” Buna karşın, “imgelem gücüne hitap eden bir yapıt, yetkinliğe sınırsız olan üzerinden ulaşır.” Bu nedenle, “plastik yapıtlarda” yeni bir sanatçının “idelerde üstünlüğü” pek işine yaramaz. Bu yüzden yeni sanatçı, “imgelem gücünün imgesini kesinlikle mekânda belirlemelidir” ve bunun sonucu olarak da eski sanatçıyla tam da “tartışmasız olarak üstünlük taşıdığı o özellik içinde kendini ölçmelidir.”

Poetik/şiiirsel yapıtlarda “durum farklıdır.” Bu alanda da eski şairler, *“biçimlerin yalınlığı ve duyuusal olarak betimlenebilir ve cisimsel olan şeyde üstündürler.”* Dolayısıyla, yeni sanatçı/şair, eskileri *“malzemenin zenginliğinde, betimlenemez ve dile getirilemez olanda”*, kısacası, *“sanat yapıtlarında tin denilen şeyde”* gerisinde bırakabilir. Saf şair, *“salt yalın doğayı ve duyumsamayı izlediğinden ve kendisini gerçekliğe öykünmekle sınırladığından nesnesine karşı tek bir ilişkiye sahip olabilir.”*

Bu açıdan saf şair için *“konulaştırmanın/işlemenin başkaca bir seçeneği yoktur.”* Bu tür bir şairin *“farklı izlenimi (içeriğe ait ne varsa düşünmemek ve söz konusu izlenimi şiiirsel konulaştırmanın/işlemenin katıksız yapıtı olarak görmek koşuluyla) yalnızca tek ve aynı duyumsama tarzının farklı derecesine dayanır.”* Hatta *“dış biçimlerdeki farklılık söz konusu estetik izlenimin niteliğinde hiçbir değişim yaratmaz.”* Biçim, *“ lirik, epik, dramatik veya betimleyici”* olsa bile insan *“daha zayıf veya daha güçlü şekilde duygulandırılabilir”*; ama (malzemededen soyutlandığı anda) asla *“farklı şekilde duygulandırılmaz.”* Duygumuz aralıksız olarak aynıdır; *“tümüyle aynı unsurdandır”* ve bu unsur içinde *“hiçbir şeyi birinden ayıramayız.”* Diller ve dönemler arasındaki *“fark bile burada hiçbir şey değiştirmez”*; çünkü *“tam da bu kökeninin ve etkisinin katıksız birliği, saf şiiirin/edebiyatın bir karakteridir.”*

Duygulu/içli veya düşünceli yazarda/şairde durum *“tümüyle başkadır.”* Duygulu/düşünceli yazar/şair, *“nesnelerin kendi üzerinde bıraktığı izlenimi düşüncüler”* ve *“kendisinin sürüklendiği veya bizi sürüklediği duygulanma, sadece o düşünüm üzerine kurulmuştur.”* Burada nesne *“bir idelfikir ile ilişkilendirilir”* ve duygulu şairin/yazıncının *“yazınsal gücü bu ilişkilendirmeye”* dayanır. Bu nedenledir ki *“duygulu/düşünceli şair her zaman çeken iki tasavvur ve duyumsamayla, sınır anlamında gerçeklikle, bitimsiz bir öge anlamında kendi idesiyle uğraşmak zorundadır.”* Bu tür şairin/yazıncının uyandırdığı etki her zaman bu *“çift kaynağı”* gösterir.⁵⁹ Burada *“ilkeler çokluğu”* söz konusu olduğundan önemli olan, *“şairin duyumsamasında ve betimlemesinde söz konusu iki ilkeden hangisinin başatlaşacağıdır.”*

Dolayısıyla, konulaştırmada veya sanatsal işlemede “bir farklılık” olanaklıdır; çünkü burada şairin “gerçeklikte mi veya ülküde mi eğlenip kalacağı -onu sevgisizliğin bir konusu veya bunu sevginin bir konusu olarak açımlayıp açım lamayacağı” sorusu ortaya çıkar. Söz konusu nedenle, şairin betimlemesi, ya “yergisel/taşlamalı” ya da sözcüğün daha geniş anlamıyla “ağıtsal/elejik” olacaktır. Her duygulu/içli şair bu iki “duyumsama tarzından birine tutunacaktır.”

Doğaya Uzaklığı ve Gerçekliğin Ülkü ile Çelişkisini Anlatan Edebiyat, Yergidir

Schiller bu noktada “yergi/taşlama” edebiyatını ele alır. Schiller’in açım laması uyarınca, “doğadan uzaklığı ve gerçekliğin ülkü ile çelişkisini konulaştıran” şair/yazıncı “yergiseldir.” Yergisel şair, bunu “istencin veya aklın alanında bulunup bulunmadığına göre, hem ciddi ve tepkisel duygu ile hem de alaycı ve neşeyle” gerçekleştirebilir. Biri, “cezalandırıcı veya coşkulu/patetik, öbürü alaycı” yergi ile olur. İş sıkıya alındığında, “şairin amacı, ne cezalandırmayı, ne de alay etmeyi” kaldırır. Ceza, “şiir denen oyun için gereğinden fazla ciddidir”; alay etmese, “her türlü şiirsel oyunun temelinde yatması gereken” ciddiyet için “çok-anlamlıdır.”

“Ahlaki çelişkiler”, doğal olarak “insanın kalbini ilgilendirir ve gönlün özgürlüğünü elinden alır.” Bununla birlikte, “şiirsel ilgiden doğan her türlü asıl ilgi”, diyesi, her türlü ilişkilendirme “bir gereksinmeyi” çağrıştırmalıdır. Akıl çelişkileri, “kalbi ilgisiz bırakır” ve şair yine de “kalbin en yüksek arzusuyla, doğayla ve ülküyle” uğraşmak zorunda kalır. Bu nedenle, şair için “coşkulu yergide oyunun özgürlüğünde yatan şiirsel biçimi zedelememek”, önemsenmesi gereken bir görevdir.

Aynı şekilde alaycı yergide “her zaman sonsuz/bitimsiz öge olmak zorunda olan içeriği” kaçırmamak da kolay bir iş veya görev değildir. Bu görev, “yalnızca bir şekilde çözülebilir.” Cezalandırıcı yergi, “yüceye dönüşmek suretiyle şiirsel özgürlüğünü edinir.” Gülen yergi, “konusunu güzellik ile işlemek suretiyle şiirsel içerik kazanır.” Schiller’in açıklaması uyarınca, yergide

“eksiklik olarak gerçeklik, en yüksek olgusal olarak ülkünün karşısına çıkarılır.” Ayrıca, “yazar sonuncusunu gönüllerde uyardırmasını biliyorsa”, bunu dile getirmek hiç de gerekli değildir. Öte yandan, şair bunu “kesinlikle yapmak zorundadır”; yapmadığı takdirde “şiişsel etki yapamaz.”

Dolayısıyla, gerçeklik burada “sevgisizliğin (veya uzak durmanın) gerekli bir nesnesidir”; böyle olmakla birlikte, burada önemli olan şudur: “Bizzat bu sevgisizlik, yine zorunlu olarak karşıt ülküden doğmak zorundadır”; çünkü sevgisizliğin salt “duyusal bir kaynağı olabilir” ve sevgisizlik “gerçekliğin çektiği gereksinmeye dayanmış olabilir.” İnsan sıkça “dünyanın eğilimimizle çekişmesi/karşıtlığı kendisini kızdırdığında, dünyaya ilişkin ahlaki bir isteksizlik duyumsadığını” sanır. Sıradan yergicinin “işin içine soktuğu bu özdeksel ilgidir” ve o, insanı bu yolla “duygusal tepkiye sürüklediği” için, insanın “kalbini eline geçirdiğini ve coşkusaldapatetik olanda usta olduğunu” sanır.

Fakat insanı yalnızca “ideler yoluyla duygulandıran ve yalnızca akıl ile kalpleri kazanan bu kaynaktan doğan her türlü coşku/pathos”, şiir sanatı açısından değersizdir. Ayrıca, “katıksız olmayan bu özdeksel coşku/pathos, her an acının ağırlığı ve gönlün üzüntü ve utanç ile karışık ürkekliği yoluyla kendisini açığa vuracaktır.” Böyle olmasının nedeni, “hakiki şiirsel coşku/pathos öz-devingenliğin ağır başatlığında ve duygusal tepkide hala var olan özgürlüğünde” tanınabilir olmasında yatar. Duygulanım, “ülkünün karşısında duran gerçeklikten doğduğu takdirde”, ülkünün yüceliğinde “o daraltıcı duygu yitip gider ve bizi dolduran idenin büyüklüğü, bizi deneyimin her türlü engellerinin üzerine yükseltir.”

Bu yüzden, “can sıkıcı gerçekliğin betimlenmesinde gerekli olanın temel olduğu” düşüncesi önem kazanır. Yazar, şair veya öykücü, “gerçek olanı, gönlümüzü ideler için isteklendirmek amacıyla, bu temel üzerine kurar.” Konu, yargı verenin “çok altında ve aşağıdaysa”, yargının veya yargılamanın ne denli yüksekte oluşu önemsizdir.

Schiller bu bağlamda Romalı tarihçi Tacitus’u anar ve şunları ekler: Tacitus, “Romalıların birinci yüzyıldaki en derin çöküşünü

anlattığında, en aşağıda olan yukarıdan bakan yüksek bir tindir” ve “bizim halimiz hakiki anlamda yazınsaldır”; çünkü sadece Tacitus’un “bulunduğu ve bizi yükselttiği yükseklik, konusunu aşağılaştırmıştır.” Dolayısıyla, “patetik yergi, canlı bir şekilde ülküyle dolmuş olan bir gönülden fıskırmalıdır.” Yalnızca “egemen bir uyumlulaşma güdüsü, ahlaki çelişkilerin söz konusu derin duygusunu ve ahlaki aykırılığa karşı yanıcı isteksizliği üretebilir ve üretmelidir.”

Bu yanıcı isteksizlik, Juvenal, Swift, Rousseau, Haller ve diğerlerinde “coşkunluğa” dönüşür. Anılan şairler/yazarlar, Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, “aynı mutlulukla” edebiyatın “rastlantısal nedenler, gönüllerine daha önce belli bir doğrultuyu/yönelişi sokmamışsa, duygulandırıcı ve zarif türlerinde de yazınsal ürünler” vermişlerdir ve vermek zorunda kalmışlardır. Ayrıca, bu şairler/yazarlar, “ya soysuzlaşmış bir çağda yaşamışlardır ve ahlaki çöküşün tüyler ürpertici deneyimini” yaşamışlardır ya da “kendi öz yazgıları, acıları ruhlarına serpiştirmiştir.”

Schiller’e göre, “felsefi tin bile, ödünsüz bir kesinlikle görünüşü özden ayırdığı ve şeylerin derinliklerine nüfuz ettiği için”, gönül, Rousseau, Haller ve diğerlerinin “gerçekliği resimledikleri sertlik”e eğilim duyar. Fakat “her zaman sınırlandırıcı bir etki yapan” bu dışsal ve rastlantısal etkiler, ancak “yönelimi/doğrultuyu” belirleyebilirler. Söz konusu dışsal ve rastlantısal etkiler, “hiçbir zaman coşkunluğun içeriğini” özlerinden türetemezler. Coşkunluğun içeriği, “her şeyde aynı ve her türlü dış gereksinmeden arınmış olmalı ve ülkü için duyulan yanıcı bir güdüden” fıskırmalıdır. Ülkü için duyumsanan bu yanıcı güdü, “yergisel ve asıl olarak da duygulu/düşünceli yazarın veya şairin” asıl esin kaynağıdır.

Schiller’in ayrımı uyarınca, “patetik yergi sadece yüce ruhları giydirir”; “alaycı yergi” ise “güzel kalplerin” başarabileceği iştir; çünkü patetik yergi, “ciddi konusundan dolayı, anlam belirsizliğine karşı güvencelidir.” Buna karşın, alaycı yergi “ahlaki bakımdan rastgele/önemsiz bir malzemeyi işleyebilir.” Bu nedenledir ki, alaycı yergi, eğer “konuyu işleme, içeriği soylulaştırmaz ve şiirsel özne nesnesini temsil etmezse, kaçınılmaz olarak onun içinde çöküp

gider ve her türlü yazınsal saygınlığı yitirir.” Öte yandan, *“etkinliğin konusundan bağımsız olarak bütün dışa-vurumlarında kendisine ilişkin tümlenmiş bir resim/imge”* oluşturma yetisi sadece *“güzel kalbe”* verilmiştir.

Schiller’in açılımı uyarınca, *“yüce karakter”,* sadece *“duyuların direncine karşı kazanılan tekil zaferlerde, sadece coşkunun bazı anlarında ve anlık çabalarda”* kendisini açığa vurur. Buna karşın *“güzel ruhta ülkü, doğa olarak etkinleşir”;* bir başka deyişle, *“tek-düze”* ve *“dinginlik durumunda”* kendisini gösterir. Bu tıpkı *“derin denizin devinimleri içinde yüce görünmesi”* ve beraber çayın *“dingin akışı içinde en güzel görünmesi”* gibi bir şeydir.

Trajedi ve Komedinin Estetik Değeri, Özdeksel Önemiyle Zıt İlişki İçinde Olmak Zorundadır

Schiller’in ele aldığı bir başka husus, *“trajedi mi, komedi mi önceliklidir?”* sorusudur. Bu iki tiyatro türünden hangisinin *“daha ciddi konuları ele aldığı sorulduğunda”,* bilinmek istenen şey, bu iki türden hangisinin *“daha ciddi bir özne gerektirdiğidir”* ve karar komediden yana olacaktır. Trajedide *“konu sayesinde bile çok şey vuku bulur”;* komedideyse konu sayesinde *“hiçbir”* şey olmaz; her şey *“yazar sayesinde olur.”*

Ayrıca, Schiller’e göre, *“beğeni yargılarında malzeme önemsenmediği için”,* doğal olarak trajedi ve komedinin *“estetik değeri, özdeksel önemleriyle zıt ilişki içerisinde olmak zorundadır.”* Trajik yazar/şair, *“objesini taşır”;* komik yazar/şair ise, *“kendi öznesi sayesinde objesini estetik bir yükseklikte tutmak zorundadır.”* Biri, *“canlılık kazanır”* ve bu canlılık kazanma işi için pek bir şey gerekmez. Diğeri *“aynı kalmak zorundadır”;* diyesi, *“diğerinin hız almadan ulaşmayacağı yerde olmak, orada evinde olmak zorundadır.”*

Schiller’in anlatımıyla, güzel karakteri, yüce karakterden ayıran, *“işte tam da budur.”* Güzel karakterde *“her türlü büyüklük içerilmiş olarak vardır”;* her türlü büyüklük, güzel karakterin *“zorlamasız ve zahmetsiz olarak doğasından fıskırır.”* Güzel karakter, *“yeterlilik açısından akışının/gidişinin her noktasında sonsuz olan-*

dır.” Yüce karakter ise, *“her türlü büyüklüğe ulaşmaya uğraşır ve yükselir; istencinin gücü sayesinde sınırlamanın/engellenen her türlü durumundan kendisini kurtarır.”* Bu *“ite kaka ve bir çaba ile özgürdür”*; öbürüyse *“hafiflikle ve her zaman özgürdür.”*

Schiller’in açıklamasına göre, *“gönlün bu özgürlüğünü ortaya çıkarmak ve beslemek, komedinin güzel görevidir.”* Aynı şekilde trajedinin belirlenimi, *“eğer gönlün özgürlüğü, duygusal bir tepki tarafından zorla ortadan kaldırılmışsa”, gönlün özgürlüğünü “estetik yoldan yeniden oluşturmaya yardım etmektir.”* Bu nedenle, trajedide gönlün özgürlüğü *“yapay bir tarzda ve deney olarak ortadan kaldırılmak zorundadır”*; çünkü trajedi, gönlün özgürlüğünü oluşturarak, *“kendi şiirsel/yazınsal gücünü kanıtlar.”* Buna karşın, komedide *“gönlün özgürlüğünün ortadan kaldırılmasının söz konusu olmaması”* için uğraşılır. Trajedi yazarının/şairinin *“konusunu edimsel”*, komedi yazarının ise *“konusunu her zaman kuramsal”* olarak işlemesinin asıl nedeni budur. Ancak bu bağlamda Lessing’in trajik yapıtı *“Bilge Nathan”* da yaptığı gibi, trajedide *“kuramsal”*, komedide de *“edimsel”* malzemenin konulaştırıldığı ayrık örnekler olabilir. Bir yapıtı trajik veya komik yapan şey, *“konunun alındığı yer/alan değil, yazarın konuyu (ortaya) çıkardığı forumdur/meydandır.”*

Trajedi yazarı, *“dingin akılsal yargıdan kendisini sakınmak ve her zaman kalbi ilgilendirmek zorundadır.”* Komedi yazarıysa, *“pathostan sakınmak ve her zaman kavrayışı eğlendirmek zorundadır.”* Dolayısıyla, birincisi *“tutkuları sürekli uyandırarak”*, ikincisiye *“sürekli ve kararlı olarak tutkuları bastırarak”*, *“sanatını”* gösterir. Bu sanat, birincisinin *“konusu ne kadar çok soyut doğadan alınma”*, ikincisinininkiye *“ne kadar fazla “coşkun olana/pate-tik olana eğilimliyse”*, iki tarafta da o denli yüksektir.⁶⁰ Bu nedenle, *“trajedi önemli bir noktadan hareket edince”*, komedi, *“önemli bir amaca yönelmek zorundadır”* ve bu amaca ulaştığı takdirde de *“gereksizleştirir ve olanaksızlaştırır”*

Trajedinin amacı, *“insanın ulaşmak için uğraştığı/savaştığı en yüksek amaç ile özdeşir.”* Bu en üst amaç, *“tutkudan kurtulmuş olmak, her zaman açık, her zaman dingin olarak etrafına ve kendi*

içine bakmak, her yerde yazgıdan daha çok rastlantı bulmak, kötülüğe öfkelenmek ve ağlamak yerine uyumsuzluklara gülmektir."

Schiller: Voltaire'in Yergileri Başarısızdır

Schiller, "Saf ve Duygusal/Duygulu Edebiyat/Şiir" adlı irdelemesinin bu bölümünde günlük yaşamda olduğu gibi, "yazınsal anlatımlarda da kayıtsızlık, hoş yetenek ve sevecen iyi-yürekliliğin ruh güzelliği ile karıştırıldığını" belirtir. Anılan düşünürün/yazarın aynı yerdeki belirlemelerine göre, "sıradan beğeni asla hoşun ötesine yükselemediği için, sıradan düşünceli insanlar, çok zor kazanılması gereken bu ünü kolayca gasp etmektedirler." Bunun yanı sıra, "doğalın hafifliğini, ülkenin hafifliğinden" ve yaratılış tarzının erdemini, "karakterin hakiki töreselliğinden" ayıran "yanılmaz bir sinama" vardır.

Bu yanılmaz sinama, söz konusu öğelerin kendilerini "zor ve büyük bir objede" gerçekleştirmeyi denemeleridir. Böyle bir durumda, Schiller'in anlatımıyla, "sevimli deha kaçınılmaz olarak sığıla, yaratılış tarzının erdemi özdeksele, hakiki güzel ruh ise yüce ruha" doğru evrilir. Örneğin, Lucian, "Arzular" da, "Lapithen" ve "Jupiter" tragedyalarında yaptığı gibi "uyumsuzluğu" düzeltmeye çalıştığı sürece, "alaycı olarak kalır ve neşeli hümoru ile bizi eğlendirir." Aynı yazar, "ahlaki bozumu" konulaştırdığı "Nigrinus", "Timons" ve "İskender" adlı yergisel yapıtlarında "bambaşka bir adama dönüşür."

Schiller, burada Lucian'ın "Nigrinus" adlı yapıtında o zamanki Romanın "öfke verici görünümünü/manzarasını" şöyle betimler: "Talihsiz adam, neden güneşin ışığını, Yunanistan'ı ve özgürlüğün mutlu yaşamını terk ettin ve bu kargaşaya geldin?" Schiller'e göre, bu gibi durumlarda "yazınsal/şiişsel olmak isteyen bütün oyunların temelinde yatması gereken duygunun yüksek ciddiyeti" kendisini açığa vurmalıdır. Hem Lucian, hem de Aristophanes, "kötücül alay" yoluyla Sokrates'e kötü davranırlar. Bu alaydan bile "Sophistlerden hakikatin öcünü alan ve her zaman dile getirmediği ülküsü için savaşım veren ciddi bir aklı" ışıldar.

Schiller'in yaşadığı döneme göre “yeni” yazarlar arasında, örneğin “Tom Jones” ve Sophia’yı yaratan yazarın/şairin “*ruhunda ne muhteşem bir ülkü yaşamaktadır!*” Bu tür yazar ve şairler arasında olan Yorik, “*gönlümüzü ne denli büyük ve güçlü biçimde devindirmektedir!*” Wieland da “*duyumsamanın bu büyük ciddiyeti*” vardır ve onun “*keyfinin kasıtlı oyunları, kalbi canlandırır ve kalbin zarafetini soylulaştırır.*”

Schiller'in anlatımı uyarınca, Voltaire'in “*yergileri hakkında aynı böyle yargılar verilemez.*” “Candid”te olduğu gibi, “saf karakter” betimlemesinde Voltaire'de de “*hakikat ve doğanın yalınlığı*”, şiirsel olarak insanları duygulandırır da önemli bir yazınsal başarı söz konusu olamaz. Voltaire, okuyucuyu “*esprili*” yazınsal figürler ile eğlendirebilir; ancak “*şair olarak devindiremez.*” Voltaire'in yazınsal yeterliliğini olumsuz etkileyen etmen, “*alayının termelinde çok az ciddiyet yatmasıdır.*” Okuyucu her zaman Voltaire'in “*kavrayışıyla karşı karşıya kalır, duygusuyla değil.*”

Bu yazarın “*ince örtüsünün altında hiçbir ülkü ve o ebedi devinimde kesin olarak elle tutulur hemen hiçbir şey yoktur.*” Voltaire'in “*dışsal biçimlerdeki harikulade çeşitliliği, onun tini kanıtlamaktan çok uzaktır ve tinsel bakımdan kaygı vericidir*”; çünkü Voltaire, söz konusu dışsal biçimlerin çeşitliliği bir yana bırakılırsa, “*kalbini söze dökebileceği uygun bir biçimi henüz bulamamıştır.*” Schiller'in değerlendirmesi uyarınca, “*bu zengin dehanın gönül yoksulluğu*”, yergiyi meslek olarak belirlemesine yol açmıştır. Öte yandan, her şeyde “*malzemenin ve dışsal biçimin büyük değişmesine karşın, bu içsel biçim, ebedi ve muhtaç tek-düzelikte yine ortaya çıkar.*” Voltaire, “*kapsamlı yaşam akışına karşın, insanlığın çevresini karşılayamamıştır.*”

Ağıt/Ezgi Edebiyatının Belirgin Özelliği, Doğalı Hoşlanmadır

Schiller'in tanımlaması uyarınca, yazar/şair, “*doğanın, sanatın ve ülkünün gerçekliğin karşısına koyulmasından ötürü*”, doğanın anlatımı başatlaştığı ve doğanın anlatımında “*hoşlanma egemenleştiği takdirde*”, bu tür bir edebiyat elejik/ağıtsal edebiyattır. Bu

yazınsal tür, aynı yergi gibi, kendi içinde iki kümeye/sınıfa ayrılır: “Doğa yitik, ülkü de ulaşılmaz olarak betimlendiği takdirde”, birinci kümede “doğa ve ülkü, üzüntünün/yasın konusu” durumuna gelir. İkinci kümedeyse doğa ve ülkü, “gerçek olarak tasavvur edilmek suretiyle, sevincin konusu olur.” Birincisi, dar anlamda “ağıt”, diğeryse geniş anlamıyla “idil”dir.⁶¹

Schiller’in değerlendirmesine göre, “patetik yergide isteksizliğin, alaycı yargıda alayın, ülkünün yol açtığı coşkunkluktan çıktığı gibi, ağıtta da üzüntü/yas, ülküden fıskırmalıdır.” Ağıt, ancak üzüntü/yas, ülküden doğduğu zaman, “şiiirsel bir içerik” kazanır. Ağıtın “bunun dışındaki her türlü kaynağı, şiiir/edebiyat sanatının saygınlığının tümüyle altında kalır. Ağıtsal/elejlik şair, “doğayı arar”; ancak onu “kendi güzelliğı içinde değil, salt kendi hoşluğu içinde değil, gereksinmeye ödüün vermede değil, ideler ile uygunluk içinde” arar. “Yitirilmiş sevinçlere, dünyadan yok olup gitmiş olan altın çağı, gençliğin ve aşkın kaçırılan mutluluğına” benzer konular, “duyusal barışın anılan durumları aynı zamanda ahlaki uyumun konuları olarak tasavvur edilebildikleri takdirde”, ağıtsal edebiyatın/şiiirin malzemesi olabilirler.

Schiller, yukarıdaki belirlemeden ötürü, Ovid’in “Karadeniz kıyısındaki sürgünün yaktığı ağıt şiiirlerini” saymaz ve bu ağıtlar “çok duygulandırıcı olmalarının”, şiiirin bazı bölümlerinde “çok şiiirsel öge” taşımalarının da “bütününün” bir yazınsal yapıt olarak adlandırılması için yeterli olamayacağını vurgular. Düşünürün/yazarın deyişiyile, Ovid’in acılarında “çok az enerji, çok az tin ve soyluluk” vardır. Söz konusu “feryatları”, ortaya çıkaran etmen, “coşkunkluk” değil, “gereksinme”dir. Bu feryatlar-da/çığlıklarda “yazgının yerle bir ettiğı saygın bir tininin hali” görülür. Okuyucunun, “yası tutulan şeyin Roma, Augustus’un Roma’sı” olduğunu anımsaması, “sevincin oğlunun acısını bağışlamasına” yol açar; ancak “imgelem gücü onu soylulaştıramadığı takdirde, her türlü bahtiyarlığıyla birlikte muhteşem Roma bile bitimli bir büyüklük” olarak kalır.

Bundan dolayı da “edebiyat/şiiir sanatı bakımından değersizdir”; çünkü “gerçeğın kurduğı her şeyin yücesinde olan”

anlatı/şiir sanatı, “yalnızca bitimsiz olanın yasını tutma hakkına sahiptir.” Bu yüzden, yazınsal feryadın/ağıtın içeriği, “hiçbir zaman dışsal bir konu olamaz”; her zaman “içsel ve ülküsel bir konu olmak durumundadır.” Bu yazınsal tür, “gerçeklikte bir yitimin üzüntüsünü çekse bile, bu yitimi kurgulayarak ülküsel bir yitimi” dönüştürmelidir. Schiller’in belirlemesiyle, yazınsal işleyimin/konulaştırımın asıl kaynağı, “sınırlandırılmış olanın bitimsiz indirgenmesidir.” Şiir/edebiyat sanatı, “kendi içinde kayıtsız olan dış gerçekliği, asla bulduğu haliyle kullanamayacağı için”, dış gerçekliği işler; ancak dış gerçeklikten yarattığı şeyle dış gerçekliğe “yazınsal değer” kazandırır.

Eleji/ağıt şairi, “doğayı arar”; ama doğaya “bir zamanlar var olan ve artık yitip gitmiş olan” olarak ağıt yakarsa, doğayı “bir ide olarak ve asla var olmadığı tümlük/yetkinlik içinde arar.”

Bu nedenle, Ossian, “artık olmayan günleri ve yok olmuş kahramanları” anlatır; ancak Ossian’ın kurgu gücü veya yazınsallaştırma gücü, “anımsamanın o imgelerini çoktan ülküye, o kahramanları tanrılara dönüştürür.” Bu kapsamda “belli bir yitimin deneyimleri, genişleyerek genel geçiciliğin idesine yükselir” ve “her yandaki harabenin imgesinin peşini bırakmadığı” duygulanmış kahramanlık şairi, “güneşin deviniminde geçici olmayanın duyusal imgesini bulmak amacıyla, gökyüzüne yükselir.”⁶²

Rousseau’yu “elejik/ağıtsal türün yeni şairi” olarak değerlendiren Schiller’in açılımı uyarınca, Rousseau, “hem şair/yazıncı, hem de filozof olarak ya doğayı arama ya da sanattan öç almadan” başka bir eğilim izlememektedir. Duygusunun doğada veya sanatta “eğlenmesine göre”, kâh elejik olarak duygulanmakta, kâh “Juvenci yergiye” hayranlık duymakta, kâh “Julie” adlı yapıtında olduğu gibi, “idil”in alanına kaymaktadır. Rousseau “yazınsal/şiirsel yapıtları, itiraz edilmez bir şekilde yazınsal içeriklidir”; ancak o, söz konusu içeriği “yazınsal tarzda kullanmayı bilmemektedir.” Ciddi öz-yapısı, onu “belirsizliğe düşürmemekle birlikte”, onun “şiirsel oyuna yükselmesine de izin vermemektedir.” Bazen tutku, bazen soyutlamanın özendirdiği yapıtlarını “asla şairin malzemesine karşı savunmak, okuyucusunaysa bildirmek zorunda

olduğu yazınsal özgürlük” düzeyine yükseltemez. “Ya kendisine egemen olan ve duygularını üzüntü ve utanç verici olana değin sürükleyen hasta alınganlığı ya da hayaline zincir vuran ve kavramın kesinliğiyle görünümünün zarafetini yok eden düşünme gücü”, Rousseau’nun “yazınsal yeterliliğini azaltmaktadır.”

Duygulu/Düşünceli Edebiyat, Okuyucuyu Duyusal Gerçeklikle Değil, İdeler ile Duygulanırır

Schiller’e göre, anılan her iki özelliğin “*etkileşimi ve bütünleşimi, yazarı/şairi oluşturur*” ve bu iki özellik, Rousseau’da “görülmemiş ölçüde” bulunmaktadır ve bu özelliklerin “*bütünleşmiş olarak kendilerini dışa vurmaları*” ve onun “*öz etkinliğinin daha fazla duyumsamasına ve duygusallığının daha fazla düşünmesine karışmasından başka*” bir şey eksik değildir. Bu yüzden Rousseau, “*insanlığa ilişkin olarak kurduğu ülküde insanlığın engellerini (sınırlarını) gereğinden fazla, yeterliliğini gereğinden az*” gözetmiştir. Rousseau’nun bu tutumunda “*fiziksel dinginlik gereksinmesi, ahlaki uygunluk gereksinmesinden daha fazla*” görünürleşmiştir.

Schiller’in öne sürümü uyarınca, Rousseau’nun “*tutkulu duygusallığı*”, uğruna savaşım verdiği insanlığı “*tinsiz tek-düzeliğe*” geri götürmekte ve sanata ortam hazırlamamaktadır. Bunun nedeni, Rousseau’nun “*daha çabuk ve daha güvenceli şekilde ulaşmak istediği*” ereğini daha aşağıdan belirlemesi ve ülküsünü daha aşağı düzeye indirmesidir.

Schiller’in açıklamasına göre, bu yazınsal türde ürün veren Alman şairler arasında Haller, Kleist ve Klopstock başta gelir. Anılan şairlerin şiirlerinin karakteri veya öz-yapısı, “*duyguludur*” veya “*duygusaldır*”; bu şairler, “*bizi duyusal gerçeklik ile değil, ideler ile duygulanırırılar.*” Ayrıca, bu durum bütün duygulu şairlerin “*bizi tekil durumlarda saf güzellik ile duygulanırırma yeterliliğini*” de ortadan kaldırmaz. Zaten bu yeterlilik olmasa, “*şair olamazlar.*” Ancak onların “*asıl ve başat karakteri, dingin, tek-düze ve hafif duyu ile duyumsamak ve duyumsanımı aynı şekilde anlatmak değildir.*”

Bu tür yazarlarda/şairlerde *“istemedi ya da elde olmadan görünün fantezisi, duyumsamanın düşünme gücü”* öne çıkmakta ve bunlar *“kendi içlerinin derinliklerine bakmak için”*, gözlerini ve kulaklarını kapatmaktadır. Gönül, Schiller’in deyişiyle, *“kendi oyununa bakmaksızın hiçbir izlenime katlanamaz”* ve düşünüm yoluyla karşısına çıkma, oyunun özünde vardır. Ancak *“şairin/yazıncının düşünümleyen kavrayışı, konudan neyi yaparsa ve şairin/yazarın bizzat kendisi bu konu olunca ve duyumsamalarını anlatılaştırmak isterse”*, ancak o zaman *“durumu dolaysız olarak ve birinci elden deneyimlemek”* söz konusu olamaz. Sadece gönlünde *“kendisini nasıl düşünümlediği, izleyici olarak kendisi hakkında ne düşündüğü”* öğrenilebilir.

Schiller, anlatı sanatının *“kavrayış dünyasında serpilip gelişmeyeceği için, ya duyular dünyasında ya da ideler dünyasında eylenmek zorunda olduğunu”* bir kez daha vurgular. Edebiyat/şiir sanatı, *“işlediği kavramı, katıksız ve tam olarak ya bireyliğeltikelliğe değin aşağı indirir ya da ideye değin yukarı çıkarır.”* Alışılmış durum, bu iki yönünün birbirinin yerine almasıdır. Bu sırada *“soyut kavram egemenleşir”* ve yazınsal alanda belirleyici olması gereken imgelem gücü, *“aklı kullanma”* olanağına kavuşur.

“Düşüncenin şiirsel olması ve öyle kalması gereken” didaktik şiir, *“bir süre daha beklenecektir.”* Bütün didaktik şiirler için söylenilen, *“Haller şiiri için de geçerlidir.”* Burada düşüncenin kendisi *“şiirsel/yazınsal düşünce değildir; ama uygulama, kâh imgelerin kullanımı yoluyla, kâh idelere yükselme yoluyla”* şiirselleşir. En üst nitelikleriyle buraya ait olan böyle bir şairin belirleyici özellikleri, *“güç, derinlik ve coşkun (patetik) ciddiyettir.”* Bir ülkü, *“onun ruhunu tutuşturur ve hakikat için yanıcı duygusu, Alplerin dingin yamaçlarında dünyadan yok olmuş masumiyeti arar; feryadı derinden duygulandırıcıdır; enerjik acı yergiyle kavrayışın ve kalbin zikzaklarını ve sevgiyle doğanın güzel tek-düzeliğini çizer.”*

Bunun yanı sıra, *“kendisinde kavrayışın duyumsamayı”* belirlemesi gibi, betimlemelerinde *“kavram gereğinden fazla başatlaşır.”* Anlatılaştırdığından daha fazla ve aralıksız olarak *“öğretici”* olma-ya uğraşması ve *“sevimli özellikler ile değil, güçlü özelliklerle anla-*

tılaştırması bu yüzdendir." Didaktik şair, "*büyüktür, gözüpektir, ateşlidir, yücedir*"; ancak "*kendisini ya çok seyrek ya da hiçbir zaman güzelliğe yükseltmemiştir.*"

Schiller'in değerlendirmesi uyarınca, Kleist, "*ide zenginliği ve tinin derinliği bakımından birçok yönüyle bu şairin gerisindedir.*" Belki "zarafet"te onu aşabilir. Kleist'in "*duygulu ruhu, daha çok kırsal sahneler ve törelere bakışta coşkuna ulaşır.*" Bu şair/yazar, "*toplumun boş gürültüsüne sığınmayı sever; cansız doğanın kucığında uyumu ve ahlaki dünyada yokluğunu çektiği barışı bulur.*" Onun "dinginlik özlemi" duygulandırıcıdır.⁶³ Şu şiir, Kleist'in hakiki duygularını betimler:

*"Ah dünya, sen gerçek yaşamın mezarısın!
Ateşli bir erdem güdüsü sıkça kaplar beni
Bir küçük çay akar yanaktan aşağı hüznün için
Örnek üstün çıkar ve sen, ey gençlik ateşi
Kuruyuverir soylu gözyaşların
İnsanlardan uzakta olmalı, hakiki bir insan!"*

Schiller'in değerlendirmesi uyarınca, Kleist'in "*şiir güdüsü, onu daraltıcı çevre ilişkilerinden çıkarıp, doğanın tin zengini yalnızlığına götürmüştür*"; ancak "*çağın korkutucu imgesi*" onu hep izlemiştir. Aslında onun "*kaçtığı şey, kendi içindedir; aradığı şeyse hep onun dışındadır.*" Kleist, yaşadığı "*yüzyılın berbat etkisini bir türlü üzerinden atamaz.*" Kalbi "*kavrayışın ölü oluşumlarını/oluşturularını betimlemeyle ruhlandırarak yeterlilikte ateşli, fantezisi yeterince enerjik olduğunda, soğuk düşünce onun yazınsal gücünün canlı yaratımının ruhunu yeniden söndürür/ruhsuzlaştırır ve düşünüm, duyumsamanın gizli yapısını/işini bozar.*"

Kleist'in, şiiri, Schiller'in nitelemesiyle, "*ilkbahar gibi çok renkli ve parlak, fantezisi devingen ve etken*" olmasına karşın, "*zengin olmaktan çok değişken, yaratıcı olmaktan çok oynayıcı, toplayıcı ve oluşturuşu olmaktan çok, huzursuz ve ilerlemeci*" olarak adlandırılabilir. Onun şiirinin özellikleri, "*bireye yoğunlaşmaksızın, yaşama yetecek ölçüde dolmaksızın ve biçim kazanmaksızın, çabuk ve bol*" değişir. Öte yandan, "*uzunca ve yalnızca lirik şiir yazmasına ve doğa görünümünde eyleyip kalmasına*" karşın,

“kısmen lirik biçimin daha büyük özgürlüğü, kısmen de malzemesinin istençsel yaratılmışlığı/öz-yapısı, konudan daha çok şairin duygularının betimlenmiş olmasını talep etmemizden” dolayı, söz konusu “eksikliği” görmememizi sağlar. Fakat Kleist “Cissides ve Paches” ve “Seneca” adlı yapıtlarında görüldüğü üzere, *“insanı ve insansal eylemleri anlatmaya”* kalkıştığında, *“imgelem gücü sağlam ve gerekli sınırlar içinde kaldığı ve şiirsel etki sadece konudan çıkabildiği”* için, anılan “noksan/eksik” daha somut olarak görülebilir.

Schiller’in anlatımı uyarınca, *“duygulu/duygusal/düşünceli türde, özellikle de bu türün ağıt kısmında yeni şairlerden pek azı, eskilerden de daha azı, Klopstock ile karşılaştırılmak ister.”* Oldukça “müzikal” bir şair olan Klopstock, *“canlı biçimin sınırları dışında, bireyliğin alanı dışında, ülküsellik alanında ulaşılabilecek her şeyi”* başarmıştır.⁶⁴

Klopstock’un sözü edilen *“saf şairin konusunu betimlediği bireysel hakikat ve canlılıktan”* yoksun olduğunu söylemek, ona “haksızlık” olur. Bu yazar/şair, “birçok kasidesi” ve dramalarında, örneğin, Messias’ta *“konuyu uygun bir hakikat ve güzel bir çerçeve belirleme”* içinde anlatır. Özellikle *“konunun kendi kalbi olduğu yerde, çoğunlukla büyük bir doğa ve çekici bir saflık”* ortaya koymuştur. Ancak bu özellik, bütün yapıtlarında görülmez. Yukarıdaki belirleme uyarınca, Klopstock’un “Messiade” adlı “muhteşem” yapıtı *“şiirsel açıdan müzikaldir”*; ama *“plastik (oluşturucu/biçimlendirici) şiirsel yönden ve görünümün belli biçimlerinde beklenen”* birçok şeyden yoksundur. Bu yapıtta “görü” için pek bir şey yoktur; yalnızca “soyutlama” vardır. Burada *“bireyler, yaşayan figürler/kahramanlar”* yoktur.

Şairlerin başvurmak zorunda oldukları ve *“biçimlerinin kopuksuz belirlenimi yoluyla egemen olmaları gereken imgelem gücü”* burada gereğinden fazla belirsizdir. Belirsiz olan bir başka şey, *“bu insanların, meleklerin, bu tanrıların ve şeytanların, bu cennetin ve cehennemın”* hangi tarzda duyusallaştırıldıklarıdır. Burada bir “çerçeve” verilmiştir ve “kavrayış” bunları bu çerçeve içinde “düşünmek zorundadır.” Bunun yanı sıra, “fantezinin” söz

konusu öğeleri, betimlemek zorunda olduğu hiçbir “sınır” belirlenmemiştir.

Klopstock’un içinde devindiği alan her zaman “ideler imparatorluğudur” ve bu yazar/şair, konulaştırdığı veya işlediği her şeyi “*bitimsiz değin götürmeyi*” iyi bilir. Schiller’in değerlendirmesine göre, diğer şairler, “*her türlü tinsele bir beden giydirirken*”, Klopstock, “*konulaştırdığı her şeyin, o şeyi tinselleştirmek için, bedenini çıkarıp alır.*” Klopstock, her şeyi “yaşamdan dışarı çıkarır” ve “*duyuyu objesinin varlığıyla eğlendirmeksizin, tini silah altına alır.*” Yapıtları, “*aynı dini gibi, sadakatli, dünya-dışı, beden-den yoksun ve kutsaldır.*”

Schiller, “elejik tür” için örnek olarak seçtiği Klopstock’u “*her türlü enerjiye yetenekli, duygusal/duygulu/düşünceli şiirin/edebiyatın bütün alanlarında usta*” bir yazar/şair olarak nitelendirir. Klopstock, bazen “*bizi en yüksek pathos ile sarsabilir, bazen cennet tadında duyumsamalara bezer*”; ancak kalbi “*ağırlıklı olarak yüksek ve tinsel bakımdan zengin bir hüzne eğilimlidir.*”

Duygulu/Düşünceli Yazarların İzledikleri Yöntemler

Schiller, eski ve yeni “duygulu/düşünceli” yazarların/şairlerin hangi yolu izlediklerini şöyle açıklar. “Saf” şair, Schiller’in açılması uyarınca, insanı/okuyucuyu “*doğa, bireylik ve canlı duygusallık*” yoluyla, “duygulu/düşünceli” şair ise “*ideler ve yüksek tinsellik*” ile duygulandırır veya etkiler. Schiller, buraya değin açıklamaları ve örnekler ile “duygulu/düşünceli” şairin/yazıncının “doğal malzemeyi” nasıl işlediğini, bir başka deyişle, yazınsallaştırdığını gösterdiğini belirtir. Bu düşünür/yazıncıya göre, “saf” şairin/yazıncının “duygulu/düşünceli” malzemeyi nasıl estetikleştirdiğini irdelenmek ilginç olabilir.

Edebiyat tarihinde saf yazıncının/şairin duygulu malzemeyi işlediği örnekler çok azdır. Dolayısıyla, yararlanılabilecek birbirikim yok gibidir. Yeni veya Schiller’in yaşadığı dönemdeki güncel edebiyatta da böyle yazıncılar/şairler eksiktir. Böyle olmasına karşın, “*deha bu görevi hayranlık uyandıracak tarzda çözmüştür.*” Dâhi

şair/yazıncı tarafından yaratılan “*yanıcı bir duyumsamayla bir ülküyü kapsayan ve gerçekliğe yalvaran bir karakter, özü olmayan sonsuza ulaşmaya uğraşmak için, kendi içinde durmadan yaktığı şeyi, sürekli kendi dışında arar.*”

Bu dâhi karakter, “*düşleri kendisine gerçek olan, deneyimleri hep bir engel oluşturan, kendi var-oluşunu bile bir engel olarak algılar ve savaşılar hakiki gerçekliğe ulaşmak için savaşı.*” Bu karakter için, “*duygulu/düşünceli karakterin bu tehlikeli uç noktası, şairin/yazarın malzemesidir.*” Bu malzemede “*doğa, başka bir malzemede olduğundan daha sadık, daha katıksız olarak etkinleşir*” ve söz konusu malzeme “*modern şairler/yazarlar arasında en az şeylerin duyusal gerçekliğinden uzaklaşır.*”

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, yakın arkadaşı Goethe’nin “*Werther’inde nasıl bir içgüdüyle duygulu/düşünceli karakteri besleyen her şeyin bir araya geldiğini*” görmek ilgi çekicidir. Duygulu/düşünceli şairi/yazarı besleyen bu şeyler arasında şunlar sayılabilir: “*Coşkulu mutsuz aşk, doğaya karşı duyarlılık, din duyguları, felsefi derinleşme tını ve karanlık biçimsiz, hüznü-lü Osianik dünya.*” Dış dünyanın ve gerçekliğin ne denli “*düşmanca*” olduğu ve “*her şeyin, acı çeken (Werther’in; OBK) kendi ülküsel dünyasına sokmak için bütünleştiği*” de düşünüldüğünde, “*böyle bir karakterin kendisini böyle bir ortamdan/çevreden kurtarabilmiş olması*” için hiçbir “*olanağın*” olmadığı görülür.

Goethe’nin “Tasso” adlı yapıtında söz konusu “*çelişki*” her yönden “*farklı olan*” karakterlerde geri döner. Bu yazarın son romanlarında bile hem de büyük bir “*farklılık*” ile “*şiireselleştiren tını*”, ayık ortak duyuya, ülkü gerçekliğe, öznel tasavvur tarzı nesnel tasavvur tarzına karşı çıkar. Hatta “Faust”ta bile aynı “*çelişki*”, elbette “*malzemenin gerektirdiği*” ölçüde “*iki tarafta çok kabalaştırılmış ve maddileştirilmiş/özdekleştirilmiş*” tarzda görülür.

Schiller bu kapsamda sözü edilen dört “*türde*”, “*özgünleştirilmiş karakterin psikolojik gelişimini*” irdelemenin gereğini vurgular. Bu yazara/düşünüre göre, “*temelinde içsel ideler yoğunluğu*” bulunmayan salt “*hafif ve neşeli gönül türü*”, alaycı yergi için

uygun bir kaynak değildir. “Alışılmış yargıda” çok sık dile getirilmesine karşın, “*salt zarif yumuşaklık ve hüznün*” de “ağıtsal/elejik” edebiyat için uygun değildir.

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, her iki türde de hakiki şairin/yazarın yanı sıra, “*hakiki güzeli üretebilmek için, malzemeyi canlandırmak zorunda olan enerjik ilke*” eksiktir. Bu yüzden, “*bu zarif türün ürünleri, salt duyusallığı okşadıkları için ve kalbimizi burkmak ve tini uğraştırmaksızın, bizi sadece eritir.*” Böyle bir duyumsama tarzına bağlı kalmak, kaçınılmaz olarak “*karakterin sinirlerini bozar ve onu edilgenlik durumuna sokar.*” Bu edilgenlik durumundan “*ne içsel, ne de dışsal yaşam için hiçbir gerçeklik ortaya çıkmaz.*”

Bu nedenle, söz konusu “duyumsamacılık belasını” ve “*mükemmel yapıtların yanlış yorumu ve taklidi yoluyla*” öne çıkan “ağlamaklı özü” ile alay etmek haksızlık olmaz. Aynı şekilde “elejik karikatür”, “şakacı öz”, “kalpsiz yergi” ve “tinsiz keyif” de eleştirilmelidir. Bütün bunlarda eksik olan, “estetik içerik”tir. Estetik içerik, ancak “*tinin malzeme ile içsel bağı içinde ve bir ürünün duygu yeterliliği ve ide yeterliliği açısından bütünleşmiş ilişkisi içinde*” var olabilir.

Hakiki Güzeli, Hem Doğa Hem de Ülkü ile Uyumlulaşmak Zorundadır

Schiller’in anlatımıyla, “*hakiki güzel, bir yandan doğa ile öbür yandan ülkü ile uyumlulaşmak zorundadır.*” Şiirsel edebiyat içerisinde yer alan çoğu “klasik yapıtlar bile ülkünün yüksek katıksızlığı” ilkesinden yoksundur ve “*içeriklerinin özdekselliğinden dolayı estetik sanat yapıtından talep edilen tinsellikten*” uzaktırlar. “*Sanatsal esinin sadık yandaşı*” olan şairin yapabildiği şeyi, “*onun üvey kardeşi olan ve yeryüzüyle daha geniş şekilde temas eden*” romancı da yapabilmelidir. Schiller, burada “ağıtsal/elejik” ve “yergisel” edebi türde yukarıda eleştirilenlerin dışında “usta yapıtlar” olduğunu bir kez daha vurgular. “*Şairin yapabildiğini, düzyazı yazarı da yapabilmelidir*” düşüncesinin temeli veya köke-

ni, Schiller’e göre, “yazınsal özgürlüktür”; ancak bu özgürlük veya temel, herhangi bir anlam taşıyabilmesi için, “*kendisini oluşturan en yüksek şeyden, en soylu şeyden*” türetilmelidir.

Bunun yanı sıra, yazınsal özgürlük, bu özgürlükten yararlanmasını bilen şair/yazıncı ile anlam kazanır. Dolayısıyla, şair/yazar kişiliği de önemlidir. Schiller bu bağlamda şu belirlemeyi yapar: “*Yapay dünyayı anımsatan her şeyi kendi içinde ortadan kaldırarak, doğayı kökensel yalınlığı içinde yeniden oluşturmayı bilen*” yazarı/şairi oluşturan nedir? Bunu başaran şair/yazar, “*baştan çıkarılmış bir kalbi kendisine karşı çıkartan her türlü kuraldan*” kurtulmuş demektir. Böyle bir şair, “*katıksızdır, masumdur ve masum doğanın yapabileceği şeyi o da yapabilir.*”

Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, “bu türden özgürlükler” için şu belirlemeler yapılabilir:

Bu özgürlükleri, “*yalnızca doğa meşrulaştırabilir.*” Söz konusu özgürlükler, “*(yapılan) seçimin ve amaçlı/kasıtlı öykünmenin yapıtı olamazlar*”; çünkü “*her zaman ahlaki yasalara göre yönü belirlenen istenç*”, “*duyusalılığı*” öne çıkarmaz. Dolayısıyla, bu özgürlükler, “*saflık/naiflik olmak zorundadır.*” Bunların gerçekten “saflık” olduğundan emin olunabilmesi için, “*aynı şekilde temeli doğada yatan diğer her şey*”, bu özgürlüklere eşlik etmeli ve onları desteklemelidir; çünkü doğa “*etkilerinin kesin sonucu, birliği ve aynı biçimliliği*” ile tanınır. Fakat “*her türlü yapaylıktan, hatta yararlı olandan da öğrenen bir kalbin kendisini baskıladığı ve sınırlandırdığı yerde*” bundan kurtulması olağan karşılanır. Bunun yanı sıra, “*doğanın bütün zincirlerine bağımlılaşan*” bir kalp, “*bu “özgürlüklerden yararlanabilir.*” Sonuç olarak, “*böyle bir insanın diğer duyumsamaları, doğanın damgasını taşır.*” Söz konusu insan “*hakiki, yalın, özgür, açık, duygu dolu ve düz olmak zorundadır; her türlü bozma, her türlü hile, her türlü keyfilik, her türlü küçük öz-tutkusu, karakterinden ve bunların her türlü izleri yapıtından*”⁸ uzaklaştırılmış olmak zorundadır.

Schiller’in belirlemesiyle, “*sadece güzel doğa, bu tür özgürlükleri meşrulaştırabilir.*” Söz konusu özgürlükler, “*tek-yanlı bir arzu*

patlaması olmamalıdır”; çünkü “salt muhtaçlıktan kaynaklanan her şey, iğrençtir.” Bu duyusal enerjiler, “insan doğasının bütününden ve dolgunluğundan ortaya çıkmalıdır”; bunlar, “insancılık olmak zorundadır.” Öte yandan, bu özgürlükleri, “duyusallığın tek-yanlı ve herhangi bir gereksinmesi değil de, insan doğasının bütünüünün gerektirdiğini/istediğini” yargılayabilmek için, bu özgürlüklerin bir niteliğini betimlediği “bütünü” görmek gerekir. Schiller’in söyleyişiyle, “duyusal duyumsama tarzı, masum bir şeydir, ilgisiz bir şeydir.” Duyusal duyumsama tarzının bir insandaki görünümü iticidir; çünkü bu “hayvanlara” özgüdür ve “gerçek yetkin insanlığın eksik olduğunu” gösterir. Bu duyumsama tarzının bir yazınsal yapıttaki görünümü beğenilmez; çünkü böyle bir “yapıt, bize beğenilme savıyla ortaya çıkar ve bizi böyle bir eksikliğe eğilimli sayar.” Öte yandan, bu arada “şaşkınlığa uğrayan bir insanda insanlık diğer bütün yönleriyle/kapsamıyla etkinleşirse, bu tür özgürlüklerin kullanıldığı yapıtta insanlığın bütün gerçekliği” anlatımını bulur. Böylece, beğenmemeye yol açan “o temel” ortadan kalkmış olur ve “biz bozulmamış bir sevinçle hakiki ve güzel doğanın saf anlatımının tadına varırız.” Dolayısıyla, “bizi böyle bayağı insani duyguların katılımcısı durumuna getiren” aynı şair/yazar, “bizi yeniden büyük, insani bakımdan büyük, güzel ve yüce olan her şeye yeniden yükseltmeyi bilmek zorundadır.” Böylece, “görgü kurallarının dışına çıkan ve doğayı betimlemede özgürlüğünü bu sınıra değin götüren” şairi ölçmek istenilen “ölçüt” bulunmuş olur. Bu şairin/yazarın ürünü “soğuk ve boş” olduğu takdirde, “adi, aşağılık, her açıdan iğrenç” olur; çünkü bu ürün, “amaçtan ve bayağı gereksinmeden türetilen bir kökeni ve arzulara vurulan iflah olmaz bir darbeyi” gösterir. Buna karşın, aynı ürün “saf olduğu ve kalbi tin ile bağlantılılandırıldığı takdirde, güzel ve soyludur ve hiçbir itiraza bakmaksızın övgüye değerdir.”⁶⁵ Schiller’in anlatımına göre, “bu türdeki birçok Fransız öyküsü” ve “bunların Almanya’daki başarılı taklitle-ri”, bu irdelemede öne çıkarılan “ölçütü” karşılayamaz.

II. 7. Johann Wolfgang Goethe / Friedrich Schiller: “Epik ve Dramatik Edebiyat”⁶⁶

Bu yazının hemen giriş tümcesinde belirtildiğine göre, epikçi ve dramatikçi, her ikisi de *“genel yazınsal/şiiirsel yasalara bağlıdır; özellikle de birlik ve açıklama yasasına bağlıdır.”* Ayrıca, her ikisi de *“benzer konuları işler; her ikisi de her türlü motife gereksinme duyar.”* Bu iki yazar türü arasındaki “asıl ayrım”, şuna dayanır: Epikçi olayı *“tümüyle geçmiş olarak aktarır”*; dramatikçi ise *“tümüyle şimdi olarak anlatır.”*

Her iki tür yazıncının davranışlarını veya yaklaşımlarını belirleyen ve insan doğasından “türetilen” kuralların ayrıntılarını ortaya koymak için, bir rapsod ve bir pandomim oyuncusunu göz önüne getirmek gerekir: Rapsodu “sessiz dinleyiciler”; pandomimciyi *“sabırsızca bakımanlar çevreler.”* Destanın ve tragedyanın konuları *“saf insani, anlamlı ve coşkulu (patetik) olmalıdır”*: Bir başka anlatımla, kişiler, *“öz-etkinliğin hala kendisine muhtaç olduğu; insanın ahlaki, politik ve mekanik değil, kişisel etki bıraktığı belli bir kültür düzeyinde olmalıdır.”* Yunanların *“kahramanlık döneminin söylenceleri, bu anlamda yazarlar/şairler için özellikle uygundu.”*

Epik şiir, *“öncelikli olarak kişisel olanla sınırlı bir etkinliği; tragedyaya ise kişisel acıyla sınırlı olanı”* anlatır. Epik şiir, *“kendi dışında etkinleşen insanı”*, örneğin, *“muharebeleri, gezileri, belli bir duyuusal genişlik gerektiren her türlü girişimi”*; tragedyaya ise *“içe yöneltilen insanı”* anlatır. Bu nedenle, *“hakiki tragedyanın konuları, pek az mekân gerektirir.”*

Bu bağlamda beş motif ayırt edilebilir:

“(Öne doğru) ilerleyen” motif türü. Bunlar, eylemi/konuyu geliştiren motiflerdir. Bu motifleri öncelikle drama yeğler.

“Geriye doru ilerleyen” motifler. Bunlar, eylemi/konuyu amacından uzaklaştırır. Bu motif türünü neredeyse sadece “epik şiir kullanır.”

“Öteleyici/durdurucu” motifler. Bu motif türü, *“gidişi durdurur veya yolu uzatır.”* Bu motifleri, her iki yazınsal tür de kullanır.

“Geçmişe yönelen/arkalayan” motifler. Bu motifler, şiirin yazıldığı dönemden önceki şeyi, konuya katar.

“Geleceğe yönelen/önceleyen” motifler. Bu motif türü, “*şiirin yazıldığı çağdan sonra olacakları önceler.*” Her iki motif türünü hem epik yazar/şair, hem de dramatik yazar/şair, “*şiirini eksiksiz duruma getirmek için kullanır.*”

“Görülür duruma getirilmesi gereken ‘dünyalar’, her iki yazınsal türün ortak yönünü” oluşturur:

“Fiziksel” dünya, “*betimlenen kişilerin ait olduğu ve onları kuşatan ‘ilk’ ve ‘hemen sonraki’ dünyadır.*” Dramatikçi, “*bu dünya içinde bir noktada sabit durur*”; epikçi ise “*büyük bir alanda/yerde özgürce devinir.*” “Daha uzak dünya”; bütün doğa bu dünyaya sayılır. “Salt imgeleme başvuran” epik yazar/şair, daha uzak dünyayı, “*benzetmeler ile yakınlaştırır*”; dramatikçi ise benzetmeleri “daha tutumlu” kullanır.

“Töresel/ahlaksal dünya”, her iki yazınsal türe de “*tümüyle özgüdür.*” Bu dünya türü, “*en başarılı şekilde fizyolojik ve patolojik yalınlığı içinde betimlenir.*”

“Fanteziler, sezinlemeler, görüşler, rastlantılar ve yazgılar dünyası”, her iki yazın türüne de “*açıktır*”; ancak anlaşılacağı üzere, bu dünya türü, “*duyusal dünyaya yaklaştırılır.*” Bu bağlamda “*modern yazarlar için özel bir zorluk ortaya çıkar*”; çünkü modern dünyada “*eskilerin mucizevî yaratıkları, tanrıları, büyücülerini ve kehanetlerinin*” yerini alacak şeyleri bulmak kolay değildir.

“Tümüyle geçmiş olanı aktaran” rapsod, konulaştırmanın bütünü açısından “*olup biteni dingin bir soğukkanlılıkla görmezden gelen bilge bir adam olarak görünür.*” Onun aktarımı, “*dinleyicilerin kendisini uzun süre dinlemelerini sağlamak için, dinleyicileri yatıştırmayı amaçlar.*” Rapsod “*canlı bir etkilenmeyi hızla dengeleyecek durumda olmadığı için, ilgiyi eşit dağıtır*”; istediği gibi “*arkaya veya öne doğru atılır, dolaşır*”; izleyici/dinleyici onu “*her yerde izler*”; çünkü onun “*bütün ilgisi, imgelerini bizzat kendisi ortaya çıkaran imgelem gücüne yöneliktir.*” Rapsodun imgelem gücünün hangi imgeleri çağıracağı da belli bir derecede önemli değildir. Rapsod şiirlerinde “*daha yüksek bir varlık olarak bizzat*

ortaya çıkmamalıdır”; onun şiirlerini “kişiliklerin görülmemesi ve yalnızca esin perilerinin (veya sanatçıların; OBK) sesinin işitildiğinin sanılması için, bir perdenin arkasında okuması en iyisidir.”

Pantomim oyuncusuna gelince: O, rapsodun durumuna “*karşıt durumdadır; kendisini belirli bir birey olarak anlatır; kendisine ve en yakın çevresine katılımı ister; ruhunun acılarının birlikte duyumsanmasını, utangaçlığının paylaşılmasını*” ve izleyicinin “*onun üzerinden kendisini unutmaması*” ister. Pantomim sanatçısı “*gerçi işine adım adım ilerler*”; ancak “*çok daha canlı etkilere kal-kışabilir*”; çünkü “*duyusal şimdide güçlü etki bile zayıf etkiyle ortadan kaldırılabilir.*” Dolayısıyla, “dinleyen izleyici”, işin gereği olarak “*sürekli duyusal çaba içinde kalmalıdır; düşünmeye yeltenmemelidir; fantezisini durdurarak tutkuyla izlemelidir.*” Öykülenen şeyler, “*adeta anlatırcasına gözler önüne serilmelidir.*”

III

MARTIN HEIDEGGER: “SANAT YAPITININ KÖKENİ”

Sanat ve Teknik İlişkisi

Martin Heidegger, “Sanat Yapıtının Kökeni”⁶⁷ adlı yapıtında estetik kuramı kapsamında “sanat”, “sanatçı” ve “sanat yapıtı” kavramlarını irdeler. 1930’dan başlayarak sanat, edebiyat ve dil kavramları üzerine yoğunlaşan Martin Heidegger⁶⁸, bu kavramları “tarih kurucu” veya “tarih oluşturunca güç” olarak görür.

Hitler ve nasyonal-sosyalizm ile ilişkisinden dolayı “tartışmalı” bir filozof olan Heidegger’in kavrayışı uyarınca, sanat, sanat yapıtı ve sanatçı kavramları, modern uygarlıkla birlikte yaygınlaşan teknik dünya anlayışına karşı dünya ile ilişkilenme biçimlerinin seçeneklerini sunar.

Bu filozofa göre, sanat, hem özünde taşıdığı yapma veya kurma niteliğinden ötürü “akraba” olduğu, hem de kökten farklı olduğu tekniği sorgulamanın bir aracıdır. Sanat ile tekniği akraba yapan ortak özellik, hakikatin “vuku bulması”⁶⁹ veya gerçekleşmesi ile ilintidir. Sanat ve tekniğin ortak yönü, bu iki kavramın “bulgula- ma biçimleri” olmalarından kaynaklanır.

Heidegger’in açıklaması uyarınca, sanat ve teknik alanında “var-olan”, gizlilikten veya örtüklükten kurtularak “açıklığa” kavuşur. Sanat ile teknik, işleyişleri ve işlevleri bakımından ayrışır. Sanat, “tarihsel insanın yeni bir öz-ilişki ve dünya ilişkisi” geliştiri-

rebileceği bir alan açar. Buna karşın, teknik, “dünyaya karşı aynı egemenlik ilişkisini sürekli yeniden üretir.”

Heidegger’in değerlendirmesine göre, sanat, edebiyat, düşünme ve devlet kurma, “yeni bir dünya kavrayışının gerçekleşmesidir.” Söz konusu nedenle bunlar, hakikatin vuku bulduğu veya gerçekleştiği eylemlerdir. Bilim ise, hakikatin kökensel gerçekleşimi değil, “açık hakikat alanının genişlemesidir.” Örneğin, fizik, “özdek ve enerjiyi, mekân ve zamanda değiştirmek” suretiyle alanını değiştirir. Fizik biliminde gerçekleşen her türlü bilgi, “gerçekte açılmış olan alanda kalır.” Buna karşın, sanatta “duyumsamanın ve bir önceki dünya kavrayışından türetilen dünya kavrayışının yeni biçimleri” ortaya çıkar.

Heidegger, hakikat ile sanat arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: Geleneksel sanat kuramı, Platon’a dayanan “özdeksel ile tinsel ayrımı”na dayanır. Geleneksel anlayış uyarınca, sanat yapıtı, Heidegger’in söyleyişiyle, “kendisinden öteleri gösteren tinsel bir anlamın özdeksel taşıyıcısıdır.” Heidegger’e göre, özdeksel ile tinsel ayrımı, “metafizik açıdan var-oluşu, iki farklı var-oluş alanına böler.”

Sanat, Sanatçı ve Sanat Yapıtı İlişkisi

Bu anlayışı aşmak amacıyla, anılan filozof, 1935 yılında verdiği “Sanat Yapıtının Kökeni” başlıklı konferansta yeni bir sanat tasarımı geliştirmeyi denemiştir. Heidegger’in söz konusu yeni sanat tasarımı yukarıda belirtildiği gibi, aynı adla kitaplaştırılmıştır. Bu filozofun anılan kitapta serimlediği yaklaşım uyarınca, sanat yapıtının kökeni, “onun özünü oluşturan kökendir.”

Sanat yapıtı, sanatçının etkinliğinden doğduğuna göre, “sanatçıyı sanatçı yapan nedir?” veya “sanatçı, nereden ve ne sayesinde sanatçı olur?” sorusu ortaya çıkar. Filozofun belirlemesiyle, sanatçıyı sanatçı yapan, “yapıttır.” Sanat yapıtı, kendisini yaratan sanatçıyı ortaya çıkarır. Bu nedenle, sanatçı ile sanat yapıtı arasında karşılıklı bir belirlenim ilişkisi vardır: “Sanatçı, sanat yapıtının, sanat yapıtı da, sanatçının kökenidir.” Dolayısıyla, sanat yapıtı olmadan sanatçı, sanatçı olmadan sanat yapıtı olmaz.

Ayrıca, “*ne sanatçı, sanat yapıtını, ne de sanat yapıtı sanatçıyı taşır.*” Sanatçı ve sanat yapıtı birbirini taşımadığı için, karşılıklı belirlenim ilişkileri içerisinde “*aslında birincil olan, üçüncü bir öge*”, bir başka deyişle, sanatçı ve sanat yapıtı, “sanat” ile var olur. Sanat, bu bağlamda hem bir etkinlik, hem de bu etkinliğin sonucudur. Buradan da görüleceği üzere, sanat veya sanat birikimi, hem sanatçının, hem de sanat yapıtının kökenidir. Sanatçı ve sanat yapıtı, hem sanatın türevleridir, hem de sanatı var eden ve süreklileştiren öğelerdir.

Heidegger, bu bağlamda “*sanat köken olabilir mi; sanat nerede ve nasıl vardır?*” sorusunu ortaya atar. Yapıtları ve sanatçıları içeren sanat, bu öğelerin gerçeklikleri temelinde var olabilir. Söz konusu karşılıklı koşullama nedeniyle, sanat yapıtının kökeni sorusu, sanatın kökeni sorusuna dönüşür; ancak bunun tersi de geçerlidir.

Sanat, sanat yapıtında varlıklaşıp, bir başka deyişle, somutlaşır. “*Peki, sanatın yapıtı nedir, nasıl olur?*”

Heidegger’in açılımı uyarınca, sanatın ne olduğu ve nasıl olduğu, sanat yapıtından çıkarımlanabilir. Sanat yapıtının özü ise, sanatın özünden anlaşılabilir. Sanat, sanatçı ve sanat yapıtı üçlüsünün oluşturduğu döngüden nasıl çıkılabilir? Sanatın özü, “*gerçek sanat yapıtında başatlaşır*” veya açığa çıkar. Bu nedenle, önce “gerçek yapıt” belirlenmeli ve söz konusu gerçek yapıtın oluşturu niteliklerine bakılmalıdır.

Heidegger’in sanat anlayışında “şey”, “şeyssel” veya “nesne”, “nesnesel” sözcüklerinin önemli bir yeri vardır. Şey/şeyssel veya nesne/nesnesel bütün sanat yapıtlarıyla ilgilidir. Her sanat yapıtının nesnesel veya şeyssel bir boyutu vardır. Nesnesellik, sanat yapıtının dış yönüyle, somut var-oluşuyla ilgilidir. Sade insanlar, sanat yapıtını dışsallığıyla algılar. Ayrıca, “estetik yaşantı” da yapıtın dışsallığı veya nesneselliği kapsamında gerçekleşir ve öyle irdelenir.

Filozofun çözümlemesi uyarınca, nesnesellik, örneğin, taş yapıtlarda “taş”; ahşap yapıtlarda “ağaç”, tabloda “boya”; sessel yapıtlarda (müzikte) ses/tını; dilsel yapıtlarda “söz/sözcük” olarak belirlenebilir. Başka söyleyişle, yapı taşa; ahşap yapı ağaçta; tablo renkte; dilsel yapıt seste; müzik yapıt tınıda ortaya çıkar.

Sayılan estetik sanat yapıtlarının dışsallığı, nesneselliği veya şeyselliği dışında, bu özelliğin de ötesine giden başka bir yönü veya ögesi daha vardır. Sanat veya sanatsallığı ortaya çıkaran da nesneselliğin ötesine giden bu “*başka yön*” veya ögedir. Sanat yapıtı, yapılmış bir şeydir; ama sanat yapıtını oluşturan salt onun yapılmışlığını yansıtan dışsal yön, diyesi, nesne/şey değil, şeyselliğin veya nesneselliğin ötesine işaret eden “*başka*”dır.

Sanat yapıtı asıl bu ikinci yönüyle, “*başka*” yönüyle kendisini açığa vurur veya kendisi olur. Bu “*başka*”, Heidegger’in deyişiyle, “*alegori*”, Türkçesiyle “*yerine*”dir. Dışsallığı veya yapılmış bir şey olması açısından sanat yapıtı, bir “*simge*”dir. “*Yerine*” ve “*simge*”, Heidegger’e göre, öteden beri sanat yapıtına bakışı belirleyen iki kavramdır. Bir “*başkayı*” açığa çıkaran sanat yapıtındaki salt bu tek, “*bir başka ile bir araya getiren*” bu tek, “*sanat yapıtındaki veya sanat yapıtında somutlaşan nesneseldir.*”

Heidegger’in anlatımı uyarınca, sanat yapıtındaki nesnesel/şeysel, “*içine veya üzerine başkanın inşa edildiği alt-yapı*” olarak görülebilir. Sanatçının yaptığı da özünde sanat yapıtındaki bu nesneseldir. Sanat yapıtının “*dolaysız ve tüm gerçekliği*”, bu nesnesel boyut ile ilgilidir. Bu nedenle, önce sanatın nesnesel yönünü veya boyutunu tartışmak gerekir. Felsefi anlamda şey/nesne hakkındaki belirgin bilgi, sanat yapıtının bir şey/nesne olup olmadığını ortaya çıkarabilir.

Nesne ve Yapıt: *Malzeme, Sanatsal Biçimlendirimin Alt-yapısıdır*

Felsefi açıdan “bir şey/nesne nedir?” sorusunu yanıtlayabilmek için, şeyin şeyselliğini veya nesnenin nesneselliğini belirlemek gerekir. Heidegger’in açıklaması uyarınca, yoldaki bir “*taş*”, tarladaki bir “*kese*”, köşe başındaki bir “*çeşme*” veya bir “*testi*” bir nesnedir, bir şeydir. Bunların yanı sıra, tümüyle görülemeyen dünyanın tümü, hatta Tanrı bile bir şeydir. Görünen, var olan her şey, felsefe dilinde “*şeydir.*”

Bu anlamda var-olması koşuluyla, sanat yapıtı da bir şeydir. Böyle bir “şey” veya nesne kavramı, “*var-olanı, şeyin var-oluş tarzından*”, “*var-olanı sanat yapıtının var-oluş tarzından*” ayırmayı kolaylaştırır. Şeyin şeysellığı veya nesnenin nesneselliği, yine kendisinden yola çıkılarak belirlenebilir. Örneğin, bir mermer parçası, sert, ağır, kütleli, biçimsiz, ham, renkli, mat veya parlaktır. Bütün bu özellikler, mermer parçasından çıkarılabilir; çünkü bunlar mermerin özünü oluşturan veya mermeri mermer yapan tözsel nitelikleridir. Şey veya nesne, bu özellikleri taşır.

Konuya böyle bakıldığında, nesne, “*etrafında veya özünde belirli özelliklerin toplandığı*” şey olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, şeyin şeysellığı, “*töz ve tözün ilinekleri*” olarak belirlenebilir. Şey veya nesne, duyularla duyumsanabilen, algılanabilen dışsal varlıklardır.

Şeylere, nesnelere dayanıklılıklarını veya sürekliliklerini ve özelliklerini veya çekirdeklerini veren, onların duyusal olarak algılanmalarına yol açan, “*renk, ses, sertlik, kütle(sellik), şeyin malzeme boyutunu oluşturur.*” Malzeme olarak şey veya nesne, “*biçimi*” de kapsar. Bir şeyin dayanıklılığı veya varlığının sürekliliği, “*bir malzemenin bir biçim ile birlikte bulunmasından*” kaynaklanır. Malzeme ile biçimin bireşimi olarak şey veya nesne kavramı, hem “doğa nesneleri”ne, hem de “kullanım nesneleri”ne uyarlanabilir.

Ayrıca, malzeme ile biçimin bireşimi olarak şey veya nesne, “*sanat yapıtındaki nesnesellik*” sorusunu yanıtlamayı kolaylaştırır. Sanat yapıtındaki şeysellik veya nesnesellik, o yapıtı oluşturan “malzemedir.” Malzeme, Heidegger’in söyleyişiyle, “*sanatsal biçimlendirmenin alt-yapısı, tarlasıdır.*” Filozof, burada “*biçimlendirilmiş malzeme olarak*” nesne kavramına güvenmemek gerektiğini de belirtir.

Heidegger’in çözümlemesi uyarınca, “malzeme-biçim” ayrımına dayanan “*kavram şeması, her türlü sanat kuramı ve estetik*” için geçerlidir. Öte yandan, ne malzeme ve biçim ayrımı, ne de bu ayrımın asıl olarak sanat ve sanat yapıtının alanına girdiği yeterince gerekçelendirilmiştir. Bütün dünyanın bildiği ve kullandığı kavram çifti, biçim ve içeriktir.

Böyle olmasına karşın, Heidegger'in öne-sürümü uyarınca, malzeme-biçim kavram çiftine boşaltılan içeriği yeniden kazandırılmasıdır; çünkü malzeme ve biçim, sanat yapıtının özünü belirlemektedir ve buradan itibaren "şey"e uyarlanabilir. Heidegger, bu bağlamda *"malzeme-biçim bütünlüğünün kökeni nerededir; şeyin şeysellğinde midir, yoksa sanat yapıtının yapıtsallığında mıdır?"* sorusunu ortaya atar.

Bu sorunun olası yanıtını belirginleştirmek amacıyla, biçim kavramının tanımını da içeren şu açıklamayı yapar: Bir mermer parçası olan granit blok, *"sert bir biçimde olmakla birlikte, belirli bir malzemedir."* "Biçim" burada *"bir tikelin oylumunu/çevresini oluşturan malzeme parçalarının mekânsal-yerel dağılımı ve düzenlenimi"* demektir. Öte yandan, bir taş veya bir balta da *"belirli bir biçim içerisinde duran/bulunan bir malzemedir."*

"İçerik" kavramının karşıt oluşturucusu veya bütünleyeni olan "biçim", sanat kuramının en belirleyici kavramlarından biridir. Heidegger'in biçim kavramı kapsamında dile getirdiği malzemenin parçacıklarının uzamsal-zamansal dağılımı, biçimin doğal durumunu ve nesnel alt-yapısını; söz konusu malzeme parçacıklarının düzenlenimi ise, malzemenin estetikleştirilmesiyle ortaya çıkan sanat yapıtının biçimini anlatır.

Bu bağlamda *"oylum/çevre olarak biçim, malzeme dağılımının sonucu değildir."* Tam tersine, *"biçim, malzemenin düzenlenimini belirler."* Bunun ötesinde, biçim, *"malzemenin türünü ve seçimini"* de belirler. Buna bir ayakkabının dayanıklılığı ve esnekliği örnek gösterilebilir. Ayakkabı örneğinde görüldüğü üzere, *"biçim ile malzemenin iç içe geçmesi"*, ayakkabı neye yarıyorsa, onun tarafından, bir başka deyişle, ayakkabının işlevi tarafından belirlenir. Böyle bir işlev(sellik), Heidegger'in kavramlaştırmasıyla, *"işe-yararlık"*, ayakkabıya sonradan yüklenmiş bir özellik değildir. Ayrıca, işe-yararlık, *"bunun üzerinde herhangi bir yerde yüzen bir amaç da değildir."*

Heidegger'in deyişiyle, bir nesnenin işe-yararlığı, o nesnenin *"bize baktığı temel nitelikler; görünen, varlıklaştıran ve böylece bu olandır."* Hem biçim vermenin, hem de *"onunla birlikte verili ola-*

rak bulunan malzeme seçiminin, dolayısıyla da malzeme ve biçim bütünlüğünün başatlığının” temeli burada yatmaktadır. Var-olan, burada konulaştırılan anlamda her zaman bir *“yapmanın ürünüdür.”* Ürün, bir amaç için üretilen eşyadır.

Heidegger’e göre, nesneselliğin *“üç belirlenim tarzı, nesneyi kavrar.”* Söz konusu üç belirlenim tarzından birincisi, *“özelliklerin taşıyıcısı olarak nesne”*; ikincisi, *“duyumsama çeşitliliğinin birliği olarak nesne”*; üçüncüsü, *“biçimlendirilmiş malzeme olarak nesne”* olarak belirlenir.

Sanat, Hakikatin Kendisini Yapıtlıştırmasıdır

Heidegger, *“yapıtta yapan veya yapıcı etkinlikte bulunan nedir?”* sorusunu sorar ve bu soruyu Van Gogh’un bir çift köylü ayakkabısını betimlediği tablo ile açıklar. Heidegger’in açılımı uyarınca, bu yapıtta yapıtlaşan veya *“yapan öge”*, *“eşya, bir çift köylü ayakkabısı gerçekte ne ise, onun (dışa) açılımıdır.”* Açılım anlamında *“bu var-olan, kendi var-oluşundan çıkarak açıklığa kavuşur.”*

Heidegger’in söyleyişiyle, bir sanat yapıtında *“var-oluşun, bir şeye, o şeyin nasıl olduğuna (yönelik) bir açılımı vuku bulur.”* Bundan ötürü de *“yapıtta iş başında olan (veya yapıtı yapan), hakikatin bir vuku buluşudur.”* Daha açık bir anlatımla, *“sanat yapıtında var-oluşun hakikati kendini ‘yapıtlştırmaya’⁷⁰ koyulur.”* Burada işe koyulmak, *“durma noktasına gelmek”* demektir. Van Gogh’un bir çift köylü ayakkabısı adlı tablosunda *“biri”* veya *“teki”* oluşturan öge, bir çift köylü ayakkabısıdır.⁷¹ Bu *“bir çift köylü ayakkabısı, yapıtta kendi oluşunun ışığında durma noktasına gelmektedir.”*

Bu bağlamda Heidegger’in sözünü ettiği durma noktasına gelmek demek, *“olanın var-oluşunun, kendi görünüşünün kalıcı olmasına kavuşması”* demektir. Bu belirleme şöyle açıklanabilir: Van Gogh, bir çift köylü ayakkabısını estetikleştirerek tablo durumuna getirmiş ve böyle bu bir çift köylü ayakkabısının var-oluşunun görünüşünü kalıcılaştırmıştır. Van Gogh’un söz konusu tablosun-

da bir çift köylü ayakkabısının var-oluşunun görünüşü sanatsallaştırılmıştır. Bir başka anlatımla, bir çift köylü ayakkabısının hakikati, bu sanat yapıtında kendisini yapıtlaştırmıştır.

Bu açıklamalar ışığında “sanatın özü”, Heidegger’in kavramlaştırmasıyla, “*olanın hakikatinin kendini yapıtlaştırmasıdır.*”⁷² Bu belirleme uyarınca, sanat, “*hakikatin kendisini yapıtlaştırması*” olarak tanımlanabilir. Böyle olmasına karşın, geleneksel sanat anlayışında “hakikat/gerçek” kavramı değil, “güzel” ve/veya “güzellik” kavramı egemen olmuştur. Heidegger’in eleştirdiği bu anlayış uyarınca, güzeli üreten sanat, “güzel sanat” olarak adlandırılmıştır. Heidegger’in eleştirel belirlemesine göre, “*güzel sanatta, güzel olan sanat değil, ortaya çıkardığı üründür.*”

Filozof, sanatı, hakikatin kendisini yapıtlaştırması veya yapmaya koyulması olarak kavramasına karşın, şöyle bir uyarı yapmayı gerekli görür: Sanat, var-olan tekil nesneleri veya tekillikleri oldukları gibi yansıtmaz; sanat asıl olarak “*nesnelerin genel özünü yansıtır.*” Burada belirlenmesi gereken, “*nesnelerin genel özünün nerede ve nasıl oldukları ve sanat yapıtıyla nasıl uyuştukları sorunudur.*”

Heidegger bu bağlamda düşüncesini belirginleştirmek amacıyla, şöyle bir örnek verir: “*Bir Yunan tapınağı, hangi nesne ile nasıl uyur? Kim, bu yapıda tapınak idesinin betimlendiği gibi olanaksız bir şeyi öne sürebilir?*” Öte yandan, “*böyle bir yapıtta, eğer o bir yapıt ise, hakikat kendisini yapıtlaştırmıştır.*”

Filozofun verdiği bir başka örnek Hölderlin’in “Ren nehri” adlı şiiridir. Bu şiirde “*şaire önceden verilen nedir?*” ve verilen o şey, şairin “*şiirde yansıtılabilmesi için nasıl verilmiştir?*” Şiiri de kapsayan edebiyat, Heidegger’in yerinde saptamasıyla, “*gerçek olanı, nesneyi olduğu gibi kopyalayamaz; ancak kurgulamak ve biçimlendirmek suretiyle kopyalar.*” Bu ilke, düzyazı ve şiir için de geçerlidir.

Heidegger burada İsviçre Almanlarından ünlü şair-yazar Conrad Ferdinand Meyer’in (1825- 1898) “Roma Çeşmesi” adlı şiirini örnek olarak açılar. Filozofun açılımı uyarınca, anılan şiirde ne gerçekte var olan bir çeşmenin şiirsel olarak sureti çıkarılmıştır, ne de “*bir Roma çeşmesinin genel özü*” yansıtılmıştır; fakat bu şiirde “*hakikat yapıtlaşmıştır.*”

Peki, *“yapıtta hangi hakikat vuku bulur?”* Dahası bir yapıtta *“hakikat olabilir; olmuş olabilir mi?”* Filozofun çözümlemesi uyarınca, *“biz, sanat yapıtının kendisinde başatlaşan gerçekliğini arıyoruz”;* sanat yapıtının gerçekliğini, *“orada gerçekten sanatı bulmak için arıyoruz.”* Sanat yapıtındaki bir sonraki gerçek, *“nesnesel alt-yapıdır.”* Geleneksel *“nesne/şey”* kavramı, *“nesneselin özünü”* yansıtmadığı için, nesneseli kavramaya yetmemektedir.

Sanatta öne çıkan nesne, doğal durumu içinde olan nesne değil, *“biçimlendirilmiş malzeme olarak nesnedir.”* Bu nesne kavramı, nesnenin özünden değil, eşyanın, diyesi, kullanım değeri olan nesnenin özünden türetilir; çünkü eşya veya *“eşya olma”*, olanın açığa çıkarılmasında belirginleşir.

Heidegger’e göre, sanat yapıtında yapan, yapıtlaşan şey, *“olanın kendi var-oluşu içinde açılımıdır; hakikatin vuku bulmasıdır.”* Sanat yapıtının gerçekliği, *“sanat yapıtında yapan/yapıtlaşan şey”* ile belirginleştiğine göre, *“gerçek sanat yapıtını, kendi gerçekliği içinde aramak gerekir.”* Mevcut kavram örgüsünün ve *“nesne”* kavramlarının *“yapıttaki nesneselliği kavramaya”* yetmediğini öne süren Heidegger’e göre, yapıtın gerçekliğinin bir başka ögesi olan *“nesnesel alt-yapı”*, yapıta ait değildir.

Heidegger’in belirlemesi uyarınca, nesnesel alt-yapının yapıta ait olduğu savı, yapıtı bir *“eşya”* gibi algılamaya yol açacağı gibi, *“sanatsal ögeyi içeren bir üst-yapıtın”* kabulünü gerektirir. Hâlbuki yapıt *“eşya değildir”*; olmadığı gibi, kendisini eşyadan ayırarak tikelleştiren *“estetik bir değer ile donatılmıştır.”*

Yapıt kavramını doğru belirleyebilmek için, bu kavrama ilişkin sorunun, *“nesne ve eşya”* sözcüklerine ilişkin sorudan ayrı tutulması gerektiğini belirten Heidegger, asıl önemli olan şeyin *“yapıttaki yapıtsalı”* belirlemek olduğunu dile getirir. Yapıttaki yapıtsalı belirlemek için ise, *“alışılmış göstermelik kavramları”* bırakmak gerekmektedir. *“Yapıttaki nesneseli yok saymak olamaz”* diyen filozof, ancak diye ekler, *“bu nesnesel öge, yapıtın yapıt-oluşuna ait ise, yapıtsaldan yola çıkılarak düşünülmelidir.”* Böyle olduğu takdirde, yapıtın nesnesel gerçekliğinin belirlenmesine götüren yol, *“nesne üzerinden yapıta değil, yapıt üzerinden nesneye götürür.”*

Yapıt-nesne ilişkisine yönelik bu belirlemeler, Heidegger'in, Kant ve Hegel estetik anlayışı geleneği kapsamında nesnesele karşı "sanatsalı" daha değerli ve daha üst bir konumda değerlendirdiğini ortaya koymaktadır. Bu estetik gelenekte sanatsal veya sanat yapıtı, ham bir malzemenin işlenmesi ve estetik olarak biçimlendirilmesi sonucu ortaya çıkarıldığı için daha değerlidir. Hegel'in "sanatta tinsel nesnelleşir; nesnel tinselleşir" belirlemesi, söz konusu estetik kuramının belirleyici özelliğidir.

Yeniden "Sanat Yapıtının Kökeni"ne dönelim. Heidegger'in belirlemesiyle, "*sanat yapıtı, olanın var-oluşunu kendi tarzında (dışarıya) açar.*" Bu aç(ıl)ma, bir başka deyişle, "*olanın hakikati*", "*yapıtta vuku bulur.*" Buradan yola çıkarak, şu saptama yapılabilir: "*Sanat yapıtında olanın hakikati kendisini yapıtlaştırır. Sanat, hakikatin kendisini yapıtlaştırmasıdır.*" Peki, "*sanat olarak vuku bulan hakikat nedir? Kendisini yapıtlaştırma nedir?*" Heidegger, bu ve benzeri soruların olası yanıtlarını yapıt-hakikat ilişkisini irdelediği bölümde ortaya koymaya çalışır.

Yapıt ve Hakikat veya Sanat Yapıtının Kökeni, Sanattır

Yapıt-hakikat ilişkisini irdelemeye "*sanat yapıtının kökeni, sanattır*" belirlemesiyle başlayan Heidegger, bu bağlamda "sanat nedir?" sorusunu yeniden sorar. "*Sanat, sanat yapıtındaki gerçektir*" diyen filozof, söz konusu belirleme nedeniyle, "*yapıtın gerçekliği*" anlatımını irdeler. Bu kavramı belirginleştirebilmek için, "sanatın gerçekliğinin kaynağı nedir?" sorusunu irdelemek gerekmektedir. Doğaldır ki, sanatın gerçekliğinin kaynağı, sanat yapıtıdır ve her sanat yapıtı, nesneseli "*kendi tarzında*" gösterir.

Heidegger'in savı uyarınca, geleneksel yaklaşımın geliştirdiği terminoloji veya kavram örgüsü, "*sanatın nesne öz-yapısını (karakterini) kapsamayı başaramamıştır.*" Bu filozofa göre, "*yapıtın katıksız olarak kendi içinde durması açık bir şekilde gösterilemediği sürece, yapıttaki nesnesel bulgulanamaz.*" Bunun için ilkin "*yapıtı ulaşılabirliği*" sağlamak gerekir.

Yapıta ulaşılabilirliği sağlayabilmek şöyle olanaklı olabilir: *“Yapıtı kendisi için kendisine bırakmak amacıyla, onu bütün bağıntılarından çıkarıp, kendisinden başka bir yapıta dönüştürmek gerekir.”* Yapıtı kendi içinde var-olma durumuna getiren sanatçı, *“yaratma sürecinde yapıtın ortaya çıkışı için (gerekli olan) kendi kendisini yok eden bir geçiş gibi, yapıta karşı kendisini ilgilendirmeyen bir şeymiş gibi”* davranır.

Heidegger’in bazı yönleriyle bulanık olan bu sözleri, sanat yapıtının yaratma süreci sonunda kendisini yaratan sanatçıdan bağımsızlaştığını, nesnel bir varlık olarak veya nesnelleşerek, kendi başına bir gerçeklik kazandığını anlatır. Filozofun kendi deyişiyle, sanat yapıtlarının koleksiyonlarda ve sergilerde sergilenmeleri veya durmaları böyle bir şeydir. Bu gibi ortamlarda yapıtlar, kamusal ve bireysel “sanat beğenisine” açılır.

Bütün sanat işletmesi/etkinlikleri, sanat yapıtı için yapılsa bile, sadece sanat yapıtının *“nesne oluşuna”* değin ulaşabilir. Bu belirlemeyi açıklamak yararlı olabilir: Sanat piyasası, çoğunlukla sanat yapıtının nesnesel yönüyle, görünüşüyle, onun satılabilirliğiyle ilgilendir. Sanat yapıtının ticarileştirilmesini sağlayan nesnesel varlığı ise, Heidegger’in söyleyişiyle, yapıtın *“yapıt oluşunu”* sağlamaz.

Yapıtın Temel Nitelikleri: Yeryüzü, Dünya ve Çekişme

Öte yandan, “yapıt oluş” özelliğini ortaya çıkaran bağıntı olmayınca, *“yapıt, yapıt olarak kalır mı?”* sorusu ortaya çıkar. Yapıt olmak, filozofa göre, *“yapıtın bağıntılar içinde durmasıdır.”* Bu bağlamda sorulması gereken soru, Heidegger’in açıklaması uyarınca, *“yapıt hangi bağıntılar içinde bulunur?”* sorusudur. Bunu şu soru izler: *“Yapıt nereye aittir?”* Bu sorunun yanıtı açıktır: Yapıt, *“sadece kendisi tarafından açılan alana aittir”*; çünkü *“yapıtın yapıt oluşu, sadece ve sadece böyle bir açılmada”* var olur ve varlığını sürdürür.

Burada bir kez daha Van Gogh’un anılan tablosu örnek olarak anılabilir. Heidegger ayrıca sanat yapıtının nesnesel varlığı ile ilgi-

li olarak “tapınak” örneğini verir. Filozofun açıklaması uyarınca, *“tapınak ancak bulunduğu yerde durmasıyla nesnelere yüz (veya dış) görünümelerini ve insanlara da kendi görünüşünü verir.”* Tapınak, *“Tanrı’nın nasıl görüldüğünün öğrenildiği bir kopya değildir”*; ancak *“Tanrı’yı kendisi olarak var eden bir yapıttır.”*

Aynı durumun *“dilsel sanat yapıtı içinde geçerli olduğunu”* vurgulayan Heidegger’e göre, trajedide *“yeni tanrıların eski tanrılara karşı savaşımından”* başka bir şey sahnelenmez. Dilsel sanat yapıtı, *“halkın söylemesi (anlatısı) içinden yükseldiği için, bu savaşım üzerine konuşmaz; halkın söylemesini/anlatısını, şimdi her özsel sözcüğün bu savaşımı yürüttüğü ve neyin kutsal olduğu ve neyin kutsal olmadığı, neyin küçük olduğu, neyin büyük olduğu, neyin efendi, neyin uşak olduğuna dair karar durumuna getirdiği”* şekle dönüştürür.

Heidegger’e göre, bütün bu anlatılanlardan yapıtın yapıt oluşuna ilişkin çıkarımlanması gereken temel özellik, *“yapıtı karşı al-ışılmış davranışımıza bir zemin oluşturan”* nesnel oluştur. Yapıt, *“yapıt oluşu içinde dizilmek”* veya sergilenmek ister. Yapıtın yapıt olarak kurduğu şey, *“kendi içinde yükselerek açılmadığı dünya-dır.”* Dolayısıyla, yapıt oluş, *“bir dünya kurmak”* veya bir dünya sergilemek demektir. Adorno’nun “Jargonun Özgünlüğü” yazısında dil kullanımını eleştirdiği Heidegger’in özgün söyleyişiyle, dünya, *“dünyalar”* veya dünyalaşır. Yapıtta kurgulanan ve dünyalaşan dünya *“kendimizi evimizde duyumsadığımız elle tutulabilen ve algılanabilenden daha belirgin biçimde olan”* bir varlıktır. Yapıt, *“yapıt olma özelliği içinde bir dünya kurar”*; yapıt *“dünyanın açık yönünü (veya açık ögesini) açık tutar.”*

Heidegger, yapıtın *“dünyanın açık ögesini açık tutmasını”*, hakikatin vuku bulma veya gerçekleşme tarzı olarak tanımlar. Bu tanımın yanı sıra, söz konusu belirleme, özellikle yazınsal yapıt için verimlileştirilebilir. Şöyle ki: Yazınsal yapıtın kurduğu dünyanın içerdiği açıklıklar veya açık noktalar, okur veya alımlayıcı tarafından doldurularak, hem yapıtın sürekli yeniden okunmasını sağlar, hem de yeniden anlamlandırılmasının, bir başka deyişle, çok-anlamlılığının başlıca kaynağıdır. Yapıtın açık öğeleri olmasa, çekiciliği de olmaz.

Öte yandan, Heidegger'in yaklaşımı uyarınca, dünya kurmak, yapıtın özelliklerinden sadece biridir. Bir sanat yapıtı, *"taş, ağaç, metal, renk, dil ve ses/tını gibi yapıtsal malzemeden"* üretilir. Ancak yapıtın yapıt oluşunun temeli, *"dünya kurmada"* yattığı için, *"üretim de gereklidir; çünkü yapıtın yapıt oluşu üretim karakterine sahiptir."*

Ayrıca, yapıt, özü itibariyle *"üretimseldir."* Peki, yapıt *"neyi üretir?"* Heidegger, bu sorunun yanıtının, yapıtın dışsal veya önplandaki özelliğiyle bulunabileceği kanısındadır. Bir dünya kurma, yapıtın tözsel özelliği olduğuna göre, yapıtı üreten yapıtsal malzemenin özünü belirlemek, bu sorunun yanıtını bulmayı kolaylaştırabilir. İşe-yararlık ve kullanılabilirlik özelliği ve işlevi taşıyan eşya, *"malzemeyi kendi hizmetine alır."* Örneğin, taş veya balta *"eşyanın yapımında kullanılır ve tüketilir."* Malzeme, *"ne denli dirençsiz bir şekilde eşyanın eşya oluşunda yok olursa/dağılırsa, o denli iyi ve uygundur."*

Fakat heykel sanatında bu geçerli değildir. Örneğin, Heidegger'in anlatımıyla, *"tapınak-yapıt"* bir dünya kurmak suretiyle, *"malzemeyi ortadan kaldıramaz"*; tersine malzeme, tapınak-yapıtta daha belirgin biçimde *"hem de yapıtın dünyasının açık ögesinde ortaya çıkar."* Taş veya kaya, *"öne çıkar ve dinginleşir ve ancak böylece kaya olur."* Bu bağlamda *"metal parlar; renkler ışıldar; tını tınlar ve sözcük söyler."* Bir başka anlatımla, malzeme tözüne uygun olarak estetikleştirilerek, sanatsal bir nesneye veya sanat yapıtına dönüştürülür.

Heidegger, malzemenin tözsel yapısı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi belirginleştirmeyi şöyle sürdürür: Yapıt, *"taşın kütlesine ve ağırlığına, ahşabın sağlamlığına ve eğilebilirliğine, metalin sertliğine ve ışıldamasına, rengin parlamasına ve karanlığına, tınının tınlamasına ve sözcüğün adlandırma gücüne girerek, kendini geri plana attığı için"*, bütün bunlar *"açığa çıkar."*

Yapıtın kendini geri plana ittiği ve *"bu geri plana itiş içinde ortaya çıkarttığı şey"* Heidegger'in söyleyişiyle, *"yeryüzüdür."* Yeryüzü (Almanca "die Erde"), *"ortaya çıkaran ve saklayandır."* Yeryüzü, *"zahmetsiz-yorulmaz öğedir."* Tarihsel insan *"dünyadaki oturması-*

nı yeryüzüne kurar.” Yapıt ise yeryüzünü, “*bir dünyanın açık ögesine sokar ve orada tutar.*” Böylece yapıt, “*yeryüzünü yeryüzü oldurtür.*” Görüleceği gibi, yeryüzü, herhangi bir malzeme değildir; her şeyin içinden çıktığı ve her şeyin içine girdiği bir öğedir.

Heidegger’in açılımı uyarınca, yapıt, “*yeryüzü içine saklanmak/gizlenmek suretiyle, yeryüzünü üretir.*” Yeryüzünün “*kendi içine kapanması*”, “*tek-biçimli, donuk bir yapışıp (veya saplanıp) kalma değildir; tersine bu kendi içine kapanma, yalın tarzların ve biçimlerin tükenmez bir toplamı olarak kendisini aç(ıml)ar.*” Örneğin, taşı, heykeltıraş kendi tarzında, duvarcı ustası kendi tarzında kullanır; “*ama taşı tüketmez.*”

Bu sözü açalım. Heykeltıraş, taşı tüketmediği gibi, estetikleştirerek daha değerli bir konuma yükseltir, diyesi, onu sanat yapıtı durumuna getirir. Ressam da boyayı kullanır; onun parlayarak ortaya çıkmasını sağlar; ancak tüketmez; onu daha üst bir düzeye çıkararak, yeni bir niteliğe kavuşturur. Heidegger’in açılımı uyarınca, şair/yazıncı sözcüğü kullanır; ancak alışılmış/sıradan konuşanlar ve yazanlar gibi onu tüketmez; onun kullanımıyla, “*sözcük, hakiki sözcük olur*” ve yapıtlaşarak “*kalır*” veya kalıcılaşır.

Heidegger’e göre “*yapıtın hiçbir yerinde yapıtsal malzemeden bir şey kalmaz.*” Hatta eşyayı oluşturan özün belirlenimi sırasında eşyanın “*malzeme olarak nitelendirilmesinin, eşyanın özüne uygunluğu bile tartışmalıdır.*” Filozofun bu belirlemesi, “tapınak-yapıt” ile ilgili olarak söyledikleriyle çelişmesinin yanı sıra, son derece genelleyicidir; bu sözlerin sanat türleri açısından ayrımlaştırılması zorunludur.

Örneğin, dilsel malzeme açısından söz konusu belirlemenin özellikle ilk bölümü sorunludur. “Yapıtın hiçbir yerinde yapıtsal malzemeden bir şey kalmaz” sözü, dilsel sanat yapıtı açısından geçerli sayılamaz. Heidegger’in öne sürdüğü gibi, dilsel malzeme, yazınsal yapıtta yok olmaz; çünkü dil, Hegel’in çok yerinde belirlenmesiyle tinsel olarak yaratılmış bir üründür. Bu özelliğinden dolayı da diğer sanatsal malzemelerden farklıdır. Tinsel bir malzemenin yeniden tinselleştirilmesinin bir türevi olan dilsel sanat yapıtı,

genel dil kullanımının sadece özgün bir tarzıdır; dilsel malzemenin özgün bir tarzla estetikleştirilmesidir.

Heidegger, sanatsal malzemeye ilişkin yukarıdaki açıklamalarından yola çıkarak, şu önemli belirlemeyi yapar: *“Bir dünya kurma ve yeryüzünü üretme, yapıtın yapıt oluşu içindeki iki temel niteliğidir.”* Söz konusu iki temel nitelik, *“yapıtın birliği içinde birbirine aittir.”* Yapıtın kendi içinde duruşu düşünüldüğünde, bu birlik aranır.

Filozofun çözümlemesi uyarınca, söz konusu iki temel nitelik ile *“yapıtta dinginlik değil, bir olay (devinim)”* dile getirilir; çünkü *“dinginlik, devingenliğin karşıtıdır”*; ancak dinginlik, devinimi kendisinden *“dışlayan”* bir karşıtlık değil, kendisine *“içleyen”* bir karşıtlıktır. Heidegger’in özlü söyleyişiyle, *“yalnızca devinmiş olan şey dinginleşebilir.”* Dinginliğin tarzı, *“devinimin türüne göre değişir.”*

Yapıt, Bir Çekişmeyi Gerçekleştirir

Heidegger’in estetik kavrayışında *“çekişme”* (Almanca *“der Streit”*), yapıtın devingenliğinin taşıyıcı gücüdür. Yapıt, bu filozofun anlatımıyla, bir dünya kurmak ve yeryüzünü üretmek suretiyle *“bir çekişmeyi gerçekleştirir.”* Bu açıdan yapıtın yapıt oluşu, *“dünya ile yeryüzü arasındaki bu çekişmenin”* sürdürülmesidir.

Çekişme, filozofun deyişiyle, *“içsellüğün yalınlığında en yüksekliğine kavuşur.”* Bundan dolayı, *“yapıtın birliği/bütünlüğü”*, çekişmenin sürdürülmesinde yatar. Çekişmenin sürdürülmesi, *“yapıtın devinmişliğinin sürekli olarak kendisini abartan toplamıdır.”* Bu nedenledir ki, *“kendi içinde dinginleşen yapıtın özü, çekişmenin içsellindedir.”* Ancak bir yapıtın bu dinginliğinden yola çıkarak, *“yapıtta yapanın”* veya yapıtta yapıtlaşanının ne olduğu görülebilir.

Heidegger’in yukarıda ortaya attığı *“hakikat, kendisini yapıtta yapıtlaştırır”* savı, dünya ile yeryüzü arasındaki çekişme bağlamında düşünülebilir. Heidegger’e göre, hakikat veya hakikatin özü, *“hakiki olandır.”* Öz, *“her türlü hakiki olanın uyumlulaştığı ortak ögedir.”* Öz, *“belli bir şeyi tasavvur eden, ancak çok şey için geçer-*

li olan” tür kavramında ortaya çıkar. Hakiki olan, bir tümcede anlatılan bilimsel bir bilgi veya bulgu olabilir. Bir nesne, bir başka deyişle, var-olan bir şey olabilir.

Asıl öz, “*olanın gerçekte oluşunda yatar.*” Dolayısıyla, bir şeyin hakiki özü, “*o şeyin hakiki oluşu*” temel alınarak belirlenir. Hakikat, Heidegger’in kavramlaştırmasıyla, “*hakiki olanın özü demektir.*” Açıklık veya örtüklükten kurtulmuş olma, hakikatin belirginleşmesinin önkoşuludur. Açıklık olarak hakikat vuku bulur; çünkü “*nesneler vardır; insanlar vardır; yapıt ve eşya vardır. Olan, olmadadır.*”

Dünya ile yeryüzü arasındaki çekişmeli ilişkiyi hakikat bağlamında da konulaştıran Heidegger’in açıklaması uyarınca, “*hakikat, aydınlatma ve karartma arasındaki ilk çekişme olarak gerçekleştiği için, yeryüzü, dünyayı içinden yükseltir; dünya, kendisini yeryüzü üzerine kurar.*” Yukarıda yeryüzü ve dünya hakkındaki alıntıdan yola çıkarak, yeryüzünün dünyayı da kapsayan üst-kavram olduğu söylenebilir.

Filozofun açımına göre, hakikatin çeşitli oluş veya gerçekleşiş tarzları vardır. Bu tarzlardan biri de, “*hakikatin yapıtın yapıt oluşundaki vuku bulma tarzı*” veya gerçekleşme tarzıdır. Bir dünya kurmak ve yeryüzünü üretmek suretiyle, yapıt, söz konusu çekişmenin sürdürülmesidir. Yapıtı devingenlik veya çekicilik kazandıran çekişme, yeryüzü (yapıt) ile dünya (yapıtta kurgulanan dünya) arasındaki irdeleşmedir.

Bu çekişme içinde “*olanın bütünündeki hakikat anlamında açıklık, çekişilerek elde edilir.*” Bu bağlamda örneğin, bir tapınağın bulunduğu yerde olmasında, “*orada bulunmasında*” hakikat vuku bulur/gerçekleşir. Bu, filozofun deyişiyle, tapınakta “*bir şeyin doğru betimlendiği veya yansıtıldığı anlamını taşımaz.*” Önemli olan, “*olanın, kendi bütünlüğü içinde açıklığa kavuşturulması ve orada tutulmasıdır.*”

Dolayısıyla, yapıtta hakikat, salt hakiki olan değil, aynı zamanda yapma işidir, yapıtlaşmadır. Örneğin, köylü ayakkabılarını gösteren tablo, Roma pınarını anlatan, Heidegger’in deyişiyle, “*söyleyen*” şiiir, salt söz konusu tekil olanı bildirmez; tersine “*olanın*

bütünlüğü” içinde açıklığı bildirir. Burada söz konusu olan “pınar”dır ve pınar, ne denli doğal ve “süslemesiz” olarak özü içinde özümsenirse, “olan her şey onunla birlikte o denli dolaysız ve etkileyici olur.” Bu çerçevede “kendisini gizleyen oluş da aynı şekilde açığa çıkarılır.”

Heidegger’in deyişiyle, “yapıta eklenen görünme, ‘güzel olan’dır.” Güzellik, “açıklık anlamında hakikatin varlığını/özünü koruduğu bir tarzdır.” Yapıtın görülür yapıt oluşu, “yapıtın bir sonraki ve kendisini dayatan gerçekliği” hakkında, “yapıttaki nesnel” hakkında pek bir şey söylemez.

Bir yapıt, “her zaman bir yapıttır”; bir başka deyişle, “etkinlik sonucu yaratılmış olandır”, Heidegger’in anlatımıyla, “ekinleşmiş olandır.” Yapıtın “yapı” olarak nitelendirilmesi, “yapıtın yaratılmış oluşu” için geçerlidir. Yapıtın yaratılmış olması demek, “yaratmanın bir dolayım gerektirdiğini ve yapıtın bu dolayımından ve bu dolayım içinde yaratıldığını” söylemek demektir. Nesnel olan da böyle bir yaratmada yapma işine koyulur, bir başka deyişle, kendisini yapıtlaştırır. Peki, “yaratılmış olmak nasıl yapıta ait olur?” Bu soru iki yönlü olarak açıklanabilir.

Yaratılmış olmak ve yaratmak ile üretmek ve üretilmiş olmak arasında ne fark vardır? Yaratılmış olmanın ne ölçüde yapıta ait olduğunu ve bunun yapıtın yapıt oluşunu ne ölçüde belirlediğini ölçen yapıtın içsel özü hangisidir? Heidegger bu sorularını şöyle açıklar: Yaratmak, “her zaman yapıt ile bağlantılı olarak düşünülür.”

Yapıtın özüne ait olan öge, hakikattir. Bu durumda yaratmanın özü, olanın açıklığı anlamında “hakikatin özüyle olan bağıntısı” temelinde belirlenebilir. Yaratılmış olmanın yapıta aitliği, hakikatin özünün asıl aydınlatılmasının “ortaya çıkarılmasıyla olanaklıdır.” Peki, yapıtlaştırılan veya “hakikat olabilmek için, yapıtlaştırılmak zorunda olan hakikatin özü, nasıl bir özdür?” Hakikatin yapıtlaştırılması veya yapıtı yapan olması, “sanatın özüdür.” Bunu izleyen soru, Heidegger’in formülasyonu, şudur: “Sanat olarak vuku bulabilen (veya gerçekleşebilen), hatta gerçekleşmek zorunda olan hakikat nedir? Sanat ne ölçüde vardır?”

Hakikat ve Sanat

Heidegger, anılan kitabının “Hakikat ve Sanat” ara-başlığı altında ilkin şu ilkesel belirtmeyi yapar: “*Sanat yapıtının ve sanatçının kökeni sanattır.*” Bu filozofa göre, köken, “*olanın oluşunu, özünü ortaya koyduğu, varlığın geldiği yerdir.*” Sanatın özü, “*gerçek yapıtta*” aranmalıdır. Sanatın gerçekliğiye, “*sanat yapıtında neyin yapan olduğundan*”, diyesi, iş başında olduğundan, neyin kendisini yapıtlaştırdığından, bir başka deyişle, “*hakikatin vuku buluşundan*” çıkılarak belirlenebilir.

Heidegger, bu vuku buluşu/gerçekleşşi “*dünya ile yeryüzü arasındaki çekişmenin çekişilmesi*” olarak tanımlar. Çekişmenin çekişilmesi, çekişmenin yürütülmesi anlamındadır. Çekişmenin çekişilmesi, hakikatin kendisini yapıtta yapıtlaştırmasıdır. Burada “çekişme” kavramını açıklamak yararlı olabilir. Çekişme, Heidegger’in anlatımıyla, “*olayın hakikatinin gerçekleşmesinde açma (açığa çıkarma) ve örtme karşıtlığının kökensel aidiyetidir. Çekişme, ontolojik farkı etkenleştirir; böylece bu fark, oluş ile olan arasındaki donuk karşıtlık olmaktan çıkar; çekişmede yürütülür ve dönüşür. Çekişme kökenseldir*”; sonradan oluşturulmaz. Dolayısıyla, çekişme, “*oluşun tarihsel değişimi*” olarak tanımlanabilir. Çekişme “*oluşun tarihinin koşuludur.*”

Heidegger’in aynı bölümde yer alan açıklaması uyarınca, çekişmenin deviniminde “dinginlik” vardır. Yapıtın “*kendi içinde dinginleşmesinin*” temeli buradadır. Yapıtta hakikatin vuku buluşu, yapandır veya yapıtlaşandır. Bu nedenle, gerçek yapıt, söz konusu vuku buluşun veya gerçekleşmenin “taşıyıcısıdır.”

Bu savın doğal bir türevi olarak yapıt, “*etkinleştirilmiş olandır.*” Etkinleştirilmiş, bir şey olarak yapıt, hem bir etkinliğin süreci, hem de onun sonucudur. Ayrıca, “*etkinleştirilmiş olan*”, Heidegger’in anlatımıyla, “*yapıtın yapıtsal ögesi, sanatçı tarafından yaratılmış olmasında yatar.*” Yapıtın yaratılmış olması ise, “yaratma süreci” temel alınarak açıklanabilir.

Bu durumda sanat yapıtının kökenini anlayabilmek için, sanatçının etkinliğine bakmak gerekir. Fakat yapıtın yapıt oluşu, salt

sanatçının etkinliğiyle belirlenemez. Yaratma, ortaya çıkarmadır; ama ortaya çıkarma aynı zamanda *“bir eşyayı üretmedir.”* Eşya üretimiye zanaatlara özgü bir eylemdir. Zanaat veya el sanatı, yapıt yaratmaz; kullanılan bir nesne üretir.

Heidegger’in çözümlemesine göre, yapıt, ancak yaratmanın gerçekleşmesiyle gerçek olmasına ve bundan ötürü yapıtın gerçekliği buna bağlı olmasına karşın, *“yaratmanın özü, yapıtın özü tarafından belirlenir.”* Yapıtın yaratılmış olmasıyla yaratma arasında bir bağıntı olsa bile, *“yaratılmış olma ve yaratma, yapıtın yapıt oluşunca belirlenir.”*

Yaratılmış olma, yapıtın özsel niteliği olmakla birlikte, yapıtın yapıt oluşu daha belirgin duruma getirilmelidir. Bu yaklaşım uyarınca, yapıtın özsel belirlenimi öne çıkar. Yapıtın özsel belirlenimi uyarınca, *“yaratmanın, ortaya çıkarmanın ortaya çıkarılmış bir şeyde”* somutlaştırılmasıdır. Buna göre, *“yapıtın yapıt olması”* veya yapıt durumuna gelmesi, *“hakikatin vuku bulması/gerçekleşmesi ve oluşmasıdır.”* Dolayısıyla, her şey hakikatin *“özündedir.”* Peki, yaratılan bir şeyde *“vuku bulması gereken hakikat nedir?”* Hakikatin özüyle yapıt arasında nasıl bir özsel ilinti vardır?

Heidegger’in çözümlemesi uyarınca, *“açığa çıkarma anlamında ‘henüz açığa çıkarılmamışın kökenlendiği alan hakikate ait olduğu için’, hakikat, ‘hakikatsizliktir.’* Bu nedenle, hakikatin varlık nedeni açığa çıkmış olma, filozofun deyişiyle, vuku bulmuş olma-
dır. Görüleceği üzere, hakikat, *“iki katmanlı örtme ve aydınlatmanın karşıtlığında”* aranmalıdır. Bu açıdan bakınca, hakikat, *“ilk çekişmedir”*; bu ilk çekişmede *“açık olan belli tarzda çekişilerek ortaya çıkarılır ve olan olarak kendisini gösteren veya göstermeyen bu açık olana gizlenir.”*

Söz konusu çekişme ne zaman ortaya çıkarsa çıksın, *“aydınlatma ve karartma”* arasındaki çekişmede ortaya çıkar. Böylece, *“çekişme alanının açık ögesi”* çekişilerek elde edilir. Bu açık ögenin *“açıklığı”, hakikattir.* Dolayısıyla, hakikat, özsel özelliği olan *“açıklık”* ile var olabilir. Hakikatin *“kendi açınıladığı olanda kendisini kurduğu/kanıtladığı özsel bir tarz, hakikatin kendisini yapıtlaştırmasıdır.”*

Heidegger'in sıkça yinelediği gibi, hakikatin özü, *"kendisini olanda kanıtlamak/kurmak olduğu için ve hakikat ancak böylece hakikat olduğu için, hakikat özünde yapıta dönüşme niteliği taşır."* Hakikatin özünde yatan yapıtlaşma niteliği ve eğilimi, onun *"olanın orta yerinde kendisini olan olarak"* kanıtlama olanağı taşıdığını gösterir.

Hakikatin yapıta kurulması, *"daha önce olmayan ve ondan sonra da olmayacak olan 'olan'ın ortaya çıkarılmasıdır."* Ortaya çıkarma, *"olanı, getirilecek olanın, açık ögenin açıklığını ısıtacak şekilde açık ögeye aktarır."* Böylece *"ortaya çıkarılmış olan şey"*, diyesi, hakikat, bir yapıttır. Böyle bir ortaya çıkarma eyleminin kendisi ise, *"yaratmadır."*

Bu bağlamda yaratılmış olanın iki özsel belirlenimi vardır: *"Hakikat kendisini yapıta yerleştirir."* Hakikat, *"dünya ve yeryüzü karşıtlığı içinde örtme ve açma arasındaki çekişmedir."* Hakikat, *"yeryüzü ve dünyanın bu çekişmesi olarak yapıta yerleştirilmek ister."* Çekişme, *"ortaya çıkarılacak olanda aşılmadığı gibi"*, bundan yola çıkılarak *"açı(m)lanır."* Söz konusu çekişen, anılan nedenden dolayı, *"kendi içinde olanın özsel niteliklerini"* taşımalıdır.

Ayrıca, çekişme içinde *"dünya ve yeryüzünün birliği"* çekişilerek ortaya çıkarılır. Heidegger'in deyişiyle, bir dünya kendisini açmakla, *"yengi ve yenilgiyi, övgü ve sövgüyü ve efendilik ve uşaklığı, karara bağlamak üzere, tarihsel bir insanlığa sunar."* Yükselen dünya, *"henüz karara bağlanmamış olanı ve ölçüsüz olanı görülür kılar ve böylece ölçü ve karara bağlanmışlığın örtük gerekliliğini açılar."*

Bir dünya kendini açmakla, *"yeryüzü yükselir."* Yeryüzü, kendisini *"her şeyi taşıyan olarak, kendi yasası içine gizlenmiş olan ortaya çıkarılan ve sürekli olarak kendisini kapatan olarak gösterir."* Dünya, *"kendi karara bağlanmışlığını ve ölçüsünü talep eder ve olanın kendi yolunun açıklığına ulaşmasını sağlar."*

Buna karşın, yeryüzü, *"kendisini kapalı tutmaya ve her şeyi yasasına emanet etmeye uğraşır."* Çekişme, *"salt bir uçurumun yarılmaması anlamında bir yarık/çatlak değildir; çekişme, çekişenle-*

rin birbirine ait olmasının içselliğidir.” Söz konusu çatlak, “temel çatlak” tır. O, “olanın gün ışığına çıkarılmasının temel niteliklerini biçimleyen açılmadır.”

Biçim, Malzemenin Yayılımı ve Özyapısının İşlenmiş Halidir

Heidegger’in açıklaması uyarınca, “*çekişme olarak hakikat, ortaya çıkarılacak olana, çekişme kendisini bu olanda açımlayacak şekilde yerleşir. Çatlağa getirilen ve böylece yeryüzüne koyulan çekişme ‘biçim’ olarak*” adlandırılır. Yapıtın yaratılmış olması, “*hakikatin belirlenmiş olması ve biçime yerleştirilmesi*” demektir. Biçim, “*oluşturudur*”, bir başka deyişle, yapıdır ve çatlak/yarık, “*oluşturu olarak uyum sağlar*.” Uyum sağlayan çatlak, “*hakikatin görünüşünün birleşme yeridir*” veya arasındır. Burada biçim denilen şey, söz konusu “koyma” ve koyma sonucu oluşan şey (Gestell), diyesi, “koyut”tur. Yapıt, kendisini düzenlediği ve ürettiği sürece, bu, “koyut” olarak varlık kazanır.

Filozofun anlatımıyla, “*yapıt yaratmada çekişme çatlak/yarık olarak yeryüzüne geri koyulmak zorundadır; yeryüzünün kendisi, kendi içine kapanan bir şey olarak tasavvur edilmek ve kullanılmak zorundadır.*” Söz konusu kullanma, “*yeryüzünü bir malzeme olarak kullanıp tüketmez, onu kötüyü kullanmaz; tersine onu kur-tarır ve onun kendisi olmasını sağlar.*”

Bu yeryüzünü kullanma, “*yeryüzüyle (bir şey) yapmadır; bu bir şey yapma, malzemenin el sanatlarına/zanaatçılığa özgü kullanımı gibi görünür.*” Bu nedenledir ki, “*yapıt yapma, zanaatçılığa özgü bir etkinlik görüntüsü verir.*” Böyle görünmesine karşın, özünde durum tümüyle farklıdır. Tümüyle farklı olmakla birlikte, “*hakika-tin belirlenip biçime dönüşmesinde*” yeryüzü her zaman kullanılır.

Buna karşın, bir eşyanın üretimi asla dolaysız olarak “*hakika-tin gerçekleşmesini oldurma*” değildir. Bir eşyanın tamam olması, diyesi üretilmiş olması, “*malzemenin biçimlenmiş olması ve böylece kullanım için hazır duruma getirilmiş*” olmasıdır. Eşyanın tamamlanmış olması, “*işe yararlık içinde yok olmaya bırakılması*”

demektir. Eşyanın işe-yararlık içinde yok olmaya bırakılması, kullanılmasıdır, tüketilmesidir. Yapıtın yaratılmış olmasıysa, böyle bir şey değildir. Yapıt, tüketilmek için değil, alınılanmak içindir.

Bu fark, ikinci belirtide görülebilir. Bir eşyanın (üretiminin) tamamlanmış olması ile bir yapıtın yaratılmış olması arasındaki ortak yön, *“ortaya çıkarılmış olmadır.”* Bunun yanı sıra, yapıtın yaratılmış olmasının *“tikel ögesi”*, bu tikel ögenin *“yaratılanın içine birlikte yaratılmış olmasıdır.”* Bir başka anlatımla, yapıtta yaratılmış olma, *“yaratılanın içine yaratılmış olmasından”* dolayı, yaratılmış olandan, diyesi, *“yapıttan kendi başına yükselerek”*, görürlük kazanır.

Durum böyle olunca, yaratılmış olma, yapıtta deneyimlenebilir olmak zorundadır. Yaratılmış olma, *“yapıttaki açık öğeye taşınarak orada tutulmalıdır.”* Heidegger’in kavramlaştırmasıyla, *“olanın bu örtüklükten kurtulmuşluğu”* veya açıklığı, daha açık bir anlatımla, bu gerçekleşmiş olan, kendi özelliği içinde yapıttır. Herhangi bir yapıtın, *“bu yapıt”* olmasına, diyesi, tikelleşmesine yol açan *“devindirici vuruş”* veya darbe ve *“görünmeyen vuruşun dışa-vurulmaması, yapıttaki kendi içinde dinginleşmenin kalıcılığını”* oluşturur. Sanatçının, yapıtın sürecinin ve oluşum koşullarının/durumlarının bilinmeden kaldığı yerde, yaratılmış olmanın söz konusu devindirici vuruşu, *“en katıksız olarak yapıttan ortaya çıkar.”*

Filozofun açıklamasına göre, yapıtın *“böyle bir yapı olması”*, diyesi, özgün ve tikel bir yapıt olması, yapıtın içerdiği *“alışılmışın dışında olan öge”* ile belirginleşir. Heidegger’in bu belirlemesi şöyle açıklanabilir: Bir yapıtın tikelliği veya özgünlüğü, o yapıtın içerdiği *“alışılmışın dışında olan ögenin”* belirginliği veya ayrıksılığıyla doğru orantılıdır.

Yapıtın yaratılmış olması *“olayı”*, yapıtta titremez; tersine yapıtı bu yapıt durumuna getiren *“olaysal öge”*, yapıtı *“önüne atar ve daima sağına soluna atmıştır. Yapıt kendisini özsel olarak ne denli açarsa, yapıtı yapıt yapan biriciklik o denli parlaklaşır.”* Devindirici vuruş, *“ne denli özsel olarak açıklığa ulaşırsa, yapıt o denli ayrıksı ve yalnız olur.”* Yapıtın *“bu yapıt oluşunun betimle-*

nimi, yapının ortaya çıkarılmasında aranmak zorundadır.” Heidegger’in sözünü ettiği bu “biriciklik”, yapıtı başka yapıtlardan ayıran ve özgünleştiren özelliklerin toplamı olarak nitelendirilebilir.

Heidegger’in öne sürümü uyarınca, yapının yaratılmış olması hakkındaki soru, “*yapının yapısallığına ve böylece de onun gerçekliğine*” yaklaştırmalıdır. Yaratılmış olma, “*çekişmenin yapısının, biçime dönüşen çatlak/yarık sayesinde belirlenmiş olması*” olarak kendisini gösterir. Ayrıca, yaratılmış olma, “*kendisini de yapıta katarak yaratır*” ve açıklığı sağlayan devindirici vuruşu simgeler. Yapıtın gerçekliği, “*yaratılmış olmada kendisini tüketmez.*” Yapıtın yaratılmış olması, “*şimdiye değin söylenmiş olan her şeyin yöneldiği adımı atmamızı*” özendirir.

Heidegger’e göre, “*biçimde belirginleştirilen yapıt, ne denli yalnız (veya tek) olarak kendi içinde dinginleşirse ve insanlar ile ilgili bağıntıları ne denli katıksız çözerse, yapıtın öyle bir yapıt oluşunu (olanaklılaştıran) devindirici vuruş o denli açığa çıkar.*” Bu alıntıdan görüleceği üzere, Heidegger, yapıtın tekliğinin kendi içinde dinginleşmesini veya belirginleşmesini ve yapıtta insan ilişkilerinin temel izlek olarak betimlenmesini, söz konusu yapıtın özgünlüğünün temeli olarak değerlendirir.

Bu filozofun açılımı uyarınca, yapıtın tikelliği ne ölçüde belirgin olarak açıklığa kavuşursa, yapıt o ölçüde “*bizi o açıklığa yöneltir ve böylece alışılmışın dışına çıkarır.*” Alışılmışın dışına çıkarmayı, yerinden oynatma olarak kavramlaştıran Heidegger’e göre, “*yerinden oynatmayı izlemek, “dünyaya ve yeryüzüne ilişkin alışılmış bağıntıları dönüştürmek, yapıtta gerçekleşen/vuku bulan hakikat içinde eyleyip durmak için, her türlü yapıp-etmeyi ve değerlendirmeyi, tanımayı ve bakmayı” kendi üzerinde tutmak, demektir. Söz konusu “yaratılanı, yapıt durumuna getiren” etmen, bu eyleyip kalmanın “gizlenmişliğidir.”*”⁷³

Heidegger’in aynı yerdeki belirlemeleri uyarınca, “*yapıtı, bir yapıt oldurmak*”, bir başka deyişle, yapıta bir yapıt öz-yapısı kazandırmak, yapıtın korunması veya saklanması olarak adlandırılır. Yapıt, ancak kendi yaratılmışlığı içinde “*korunma/saklanma*”

için kendisini verili duruma getirir ve böylece yapıtsal gerçekliğini ve yapıt olarak varlığını olanaklılaştırır.

Yaratıcı, yapıtın varlık kazanması için vazgeçilmez ögedir. Aynı şekilde yaratılan bir şeyin olan olabilmesi, varlığını sürdürmesi için de koruyanlara veya saklayanlara gereksinme vardır. Yapıt, öz hakikatini, saklayanlar için edinir ve güçlendirir. Bu bağlamda bir yapıtın içine düşebileceği “unutulmuşluk” bile bir saklamadır. Saklama, “*yapıttan beslenir.*” Yapıtın saklanması, “*yapıtta gerçekleştiren olanın açıklığının içinde durma*” demektir.

Yapıtta Yapıtlaşan Hakikatin Dehşeti Nelere Yol Açar?

Saklamanın “ısrarlılığı” bir bilmedir. Bilme, Heidegger’in deyişle, “*salt tanıma ve tasarımı*” değildir. Olanı, “*gerçek anlamda bilen, olanın orta yerinde neyi istediğini de bilir.*” İstemek, “*kendi ötesine gitmenin soğukkanlı (ayık) azimkarlığıdır.*” Söz konusu kendi ötesine gitme veya kendini aşma, “*kendisini yapıta yerleştirilen olanın açıklığından ayırır.*” Böylece, ısrarlılık, kendisini kurala koyar. Bilgi anlamında yapıtın saklanması, “*yapıtta vuku bulan hakikatin dehşetindeki (Ungeheuer) ısrarlılıktır.*” Yapıtın saklanması, “*insanları yaşantıları doğrultusunda tekleştirmez; tersine onları yapıtta vuku bulan hakikat ile aidiyete sokar.*”

Heidegger’in “yapıtta yapıtlaşan hakikatin dehşeti” anlatımı, bana Zülfü Livaneli’nin “Serenad” adlı romanının bir bölümünü anımsattı. Anılan romanın Alman kökenli Amerikalı profesör kahramanı Maximilian Wagner, ilerlemiş yaşına ve bir kış günü donma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasına aldırmaksızın, içinde sevgili eşinin de can verdiği Struma gemisinin Ruslarca batırıldığı Şile’de, deniz kıyısında keman çalarak anılarını büyük bir tutkuyla ve saygıyla yeniden yaşar. Zülfü Livaneli, anılan bölümde, Heidegger’in sözünü ettiği “yapıtta yapıtlaşan hakikatin dehşetini” bütün çıplaklığıyla ve sarsıcılığıyla dehşetli bir biçimde anlatır.

Filozofun yapıtın saklanması hakkındaki saptamaları, edebiyat kuramında alımlama kapsamında değerlendirilir. Bir yazınsal

yapıtta gerçekleşen hakikat, yapıtta kurgulanan dünyadır. Okur, alımlama sürecinde kendisini yapıtta vuku bulan hakikatle, bir başka deyişle, yapıtın sunduğu kurgusal dünya ile aidiyete sokar veya özdeşleştirebilir. Yapıtın saklanması, okunması veya alımlanmasıyla olanaklıdır. Dolayısıyla, okunmayan yapıt, saklanmaz.

Heidegger yapıtın saklanmasıyla ilgili tarzına ilişkin şu belirlemesi önemlidir: *“Yapıtın doğru saklanmasıyla ilgili tarzı, yapıt tarafından birlikte yaratılır ve önceden belirlenir.”* Filozofun bir başka önemli saptaması şudur: *“Yapıtın asıl gerçekliği, o yapıtın kendisi tarafından gerçekleştirilen hakikat içinde saklandığı yerde ortaya çıkar.”* Ayrıca, yapıtın gerçekliği, *“yapıt olmanın özünden çıkarak ana-hatlarıyla”* belirlenebilir.

Yapıtın doğru saklanmasıyla ilgili tarzına, edebiyat-kuramsal deyişle, doğru alımlanmasıyla ilgili tarzına ilişkin ilk belirleme, alımlama sürecinin yapıt ve alımlayıcı tarafından biçimlendirildiğini anlatır. Ne yapıt, ne de alımlayıcı, tek başına alımlama sürecini belirleyebilir. Yapıt nesnel varlığıyla, okur veya alımlayıcı da tinsel uğraşısıyla alımlama sürecini oluşturur. Bu nedenle, söz konusu belirleme yerinde bir belirlemedir.

Yapıtın asıl gerçekliğiyle ilgili ikinci belirleme uyarınca, yapıtın gerçekliği, söz konusu yapıtta yapıtlaşan hakikatin özünde yatar. İlk bakışta son derece soyut gibi görünen bu belirleme, estetikleştirilerek yapıta içkinleştirilen başlıca konu ve izleklerin, yapıtın gerçekliğini oluşturan yapıtaşları olduğu şeklinde anlaşılabilir. Yapıtın çekiciliği veya iticiliği, estetikleştirilerek yapıtta somutlaştırılan veya anlatılaştırılan hakikat ile ilgilidir.

Yapıt olma veya yapıtsallık, temel ve yan izleklerin, dilsel malzemenin sanatsallaştırılması sürecinde yazınsallaştırılması sonucu ortaya çıkan bir niteliktir. Yapıtın gerçekliği, doğal olarak bu öğelerden yola çıkılarak belirlenebilir. Bu belirlemeler, edebiyat kuramında *“yapıt içkinlik”* olarak bilinen ve salt yapıtın özünü ve gerçekliğini temel alan yazınsal açıklama yönteminin felsefi kaynağını oluşturmaktadır.

Heidegger’in anlatımıyla, her tümenmiş yapıt, aynı zamanda bir nesnedir. Yapıt bir nesne olarak alındığında, *“nesnesellik”* veya

nesnesel, ancak yapıttan yola çıkılarak deneyimlenebilir. Yapıtın nesneselliği, filozofun söyleyişiyle, yapıtın “yeryüzüsellliği” olarak adlandırılabilir. Yeryüzü, *“yapıt öyle bir şey olduğu için ve öyle bir şey olarak varlık kazandığı için, yapıtın içine yükselir.”*

Yapıtta iş başında olan veya yapıtlaşan hakikattir ve *“hakikat, kendisini bir olana sokarak kurduğu şey için varlık kazanır.”* Buna karşın, *“açık olanın açıklığı, özsel olarak kendisini kapatan yeryüzünde en üst direnç ile karşılaşır”* ve böylece biçimin kesinlenebileceği konuma ulaşır. Hiçbir şeye zorlanmayan, *“taşıyan-kendisini kapatan bir güç”* olarak yeryüzünün özü, *“bir dünya içine yükselmekte”* açığa çıkar. Söz konusu çekişme, “yapıtın biçimi” içine sokularak kesinlenir ve yapıt sayesinde açığa çıkar. Özet olarak söylemek gerekirse: *“Yapıtın yapıt oluşunda hakikatin vuku buluşu, olanın açılımı”*, oluşturucu etmendir.

Heidegger’in anlatımı uyarınca, yapıt, *“yeryüzünün ve doğanın nesneleriyle ilintili”* olmak zorundadır; çünkü yapıt ancak bu sayede “nesneseli açıklığa” çıkarır. Bu durumu en iyi bilenlerden biri olan Albrecht Dürer’in şu sözü önemlidir: *“Aslında sanat, doğada bulunur; sanatı oradan koparıp çıkaran, sanata sahip olur.”*

Heidegger’in yorumuna göre, koparıp çıkarmak, *“çatlağın (veya yarığın) dışarı taşınması ve çatlak tahtasında, çatlak kalemiyle çatlağı ayırmak”* demektir. Filozof aynı yerde şu karşı soruyu da sorar: Çatlak, çatlak olarak, bir başka deyişle, *“ölçü ve ölçüsüzlüğün çekişmesi olarak yaratıcı tasarım ile açığa/açıklığa çıkarılmadan önce”* nasıl koparılıp çıkarılabilir. Elbette doğada bir çatlak, ölçü ve sınır ve *“buna bağlı olarak sanat anlamında bir ortaya çıkarabilme bulunur.”* Öte yandan doğadaki sanat, ancak yapıt ile açığa çıkar; çünkü *“doğa köken olarak yapıtta bulunur.”*

Doğa ve sanat arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisini ortaya koyan bu saptama, resim, heykel, mimari ve hatta müzik için geçerli olmasına karşın, bir anlatı sanatı olan edebiyat için geçerli olamaz; çünkü edebiyatın malzemesi olan dil, doğal bir malzeme değil, yüzyılların akışı içerisinde yaratılmış tinsel bir üründür.

Heidegger’in değerlendirmesi uyarınca, sanatın gerçekliği, *“gerçek yapıtta sanatı ve onun özünü”* bulmanın zeminini hazırlamalı-

dır. Yapıtın yaratılmış oluşu, *“yaratana ların yanı sıra koruyanları da”* kapsar. Yapıt, iki yönlü işler: Bir yandan, özü gereği *“yaratana lara, kendisini yaratmayı olanaklılaştırır”*; öbür yandan da *“koruyanları”*, bir başka deyişle, okuyucuları gereksinir. Sanat, yapıtın kökeni olduğu için, *“özel olarak birbirine ait olanı”*, diyesi, *“yaratana ve koruyana özünden türetilir.”*

Sanat yapıtını yaratan da, alımlayan da insandır. Dolayısıyla, bu son söyleme göre, en genel anlamıyla insan, tözsel öz-yapısı gereği sanatsal yeterlilikle donanmıştır. Daha açık bir anlatımla, her türlü *“sanatsal”* insan tözünde vardır ve orada aranmalıdır.

Filozof bu kapsamda *“köken olarak adlandırdığımız sanat nedir?”* sorusunu bir kez daha sorar. Bu soruyu şu açıklamalar izler: *“Yapıtta, bir sanat yapıtının tarzına uygun olarak hakikatin gerçekleşmesi/vuku bulması, iş başındadır.”* Bir başka deyişle, yapıt denilen şey, hakikatin kendisini gerçekleştirmesi veya öldürmesi, bir başka deyişle, yapıtlaştırmasıdır.

Bu belirleme iki-anlamlıdır: Birincisi, *“sanat, hakikatin kendisini düzenleyerek biçime dönüşmesinin saptanmasıdır.”* Bu ise, *“olanın açıklığının (veya örtük olmayışının) ortaya çıkarılması olarak yaratmada”* vuku bulur. Yapıtlaştırma veya yapıta yerleştirme, aynı zamanda *“yapıt oluşu, devindirmek, öldürmek”* anlamı taşır. Bu ise *“koruma”* olarak olur. Dolayısıyla, sanat, *“hakikatin yapıta yaratıcı bir şekilde korunmasıdır.”* Bu tanım daha da belirginleştirilerek şöyle söylenebilir: Sanat, *“hakikatin oluşması ve vuku bulmasıdır* (bu tanımlayıcı tümce üzerindeki vurgu, Heidegger’indir).”

Bu bağlamda hakikatin kaynağı sorusu veya sorunu gündeme gelir. Heidegger, hakikat, *“hiçbir şeyden mi ortaya çıkar?”* sorusunu sorar ve ekler: Eğer hiçbir şey ile *“olanın olmayışı ve olan, alışıla-gelen mevcut olan”* olarak tasavvur ediliyorsa ve yapıtın somut varlığı ile *“gerçekte olan gün ışığına çıkıyor ve sarsılıyorsa”*, hakikat hiçbir şeyden ortaya çıkar.

Hakikat, Heidegger’in savına göre, *“asla mevcut olandan ve alışılmış olandan çıkarımlanamaz.”* Buna karşın, hakikat, bir başka deyişle, olanın açılımı veya olanın aydınlatılması, *“atılmışlığa ulaşan açıklık tasarımılanmak suretiyle”* gerçekleşir.

“Hakikat, asla mevcut olandan ve alışılmış olandan çıkarımlanmaz” belirlemesi, sanat yapıtının tikelliğinin veya özgünlüğünün kesin anlatımı olarak değerlendirilebilir. Alışılmış olan, daha önce sanatsallaştırılmış olduğu için özgünlüğünü yitirmiştir. O nedenle, alışılmış olanın tekrar yapıtlaştırılması herhangi bir estetik değer taşımaz.

Heidegger, izleyen tümcelerde yazın kuramı ve dil felsefesi açısından önem taşıyan şu belirlemeyi yapar: Olanın gizlenmesi ve aydınlatılması olarak hakikat, “*kurgulanmak veya (yazınsallaştırılmak) suretiyle*” vuku bulur. “*Her türlü sanat, olanın hakikatinin oldurulması, kurgulamanın özündeki olanın*” gerçekleşmesidir. “*Sanat yapıtının ve sanatçının dayandığı sanatın özü, hakikatin kendisini yapıtlaştırmasıdır.*”⁷⁴

Her Türlü Sanatın Özü Kurgulamadır

Sanat, Heidegger’in anlatımıyla, “*olanın orta yerin(d)e açık bir yer açar*”; bu, sanatın “kurgulayan özünden” kaynaklanır. Olanın “*kendisini örten açıklığının yapıtlaşan tasarımının gücüyle, her türlü alışılmış şey ve o zamana değin olan şey, yapıt sayesinde olmayana dönüşür.*” Olmayana dönüşen alışılmış şeyler ve o zamana değin olan şeyler, “*oluşu, ölçü olarak verme ve koruma*” yeterliliğini yitirir. Yapıt, “*o zamana değin olan üzerine nedensel olarak etkinleşen bağıntılar yoluyla hiçbir tarzda etki yapmaz.*” Heidegger’in söyleyişiyle, “*yapıtın etkisi, bir etkilemede bulunmaz; yapıtın değişimine dayanır.*” Heidegger, bu bağlamda kurgulama kavramının çerçevesini çizer. Ona göre, kurgu(lama), “*akla gelebilecek sınır tanımaz bir uydurma ve salt tasavvur etmenin ve imgelemenin örüntülenerek gerçeksizliğe dönüştürülmesi*” değildir. “*Aydınlatan bir açıklık tasarımı anlamında kurgulamanın katmanlarını açan ve onu biçimin çatlağına/yarığına önceden atan şey, kurgulamanın kendisinin yarattığı açık öğedir.*” Söz konusu açık öğe, “*olanın orta yerinde olanı aydınlatır ve ses verir duruma getirir.*”

Heidegger’in kurgulamaya ilişkin anlatımı uyarınca, kurgu(lama), salt hayal etme ve imgeleme değildir; aydınlatan bir

açıklık tasarımıdır. Bir başka deyişle, örtüklüğü açığa çıkaran, onu açık eden bir tasarımıdır. Kurgulama bir açığa çıkarma eylemidir. Örtük olanı veya saklı olanı ortaya çıkarma girişimidir. Biçim, açıklık kazanan şeyin belirginlik kazanmasıdır. Bu nedenle, kurguyu biçimin çatlağına yerleştirmek suretiyle, onu yeni bir varlığa dönüştüren, yeni bir varlık olarak var eden öge, biçimdir.

Heidegger açısından bu bağlamda sorulması gereken soru şudur: *“Yapıtın özü ve olanın hakikatinin vuku buluşuyla ilintisi açısından kurgulamanın”* veya yazınsallaştırmanın, diyesi, tasarımın özü, *“imgeleme ve hayal gücü”* açısından yeterli bir şekilde açıklanabilir mi? Bu soru üzerinde düşünülmelidir. Düşünür burada *“her türlü sanatın özü kurgulama/yazınsallaştırma ise”*, o zaman *“yapı sanatı, resim sanatı, ses/tını sanatı, edebiyata/şüre bağlanabilir”* belirlemesini yapmakla birlikte, *“ama edebiyat/şiiir, hakikatin aydınlatan tasarımlamasının bir tarzıdır”*, bir başka deyişle, *“(yazınsal) kurgulamanın aydınlatan bir tarzıdır”* saptamasını ekleyerek, ilk belirlemesini görecelileştirir. Heidegger, aynı bağlamda *“dil sanatı, dar anlamda kurgulama, sanatların bütünü içinde olağanüstü bir konuma sahiptir”* diyerek, Hegel’in estetik kuramında dilsel sanat olan edebiyata üstün veya ayrıcalıklı bir yer veren yaklaşımını benimser.

Heidegger’in açılımı uyarınca, edebiyatın sanatlar arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasının nedenini anlayabilmek için, dili doğru kavramak gerekir. Filozofa göre, dil, geleneksel anlayış uyarınca *“bir iletişim türüdür.”* Dil, genel anlamda anlaşımaya hizmet eder. Buna karşın, dil, *“bildirilmesi gereken şeyin salt sözlü ve yazılı anlatımı değildir.”*

Bunun ötesinde dil, *“söylenilmek istenilen şey anlamında açık olanı ve gizli olanı salt sözcüklerle ve tümcelerle daha da belirginleştirmenin ötesinde, olan olarak olanı açığa çıkarır.”* Örneğin, somut varlıklar olarak taş, bitki veya hayvan nasıl var ise, dil de öyle vardır. *“Dilin var olmadığı yerde olanın açıklığı, bundan dolayı da olmayanın, boş olanın açıklığı olmaz.”*

Filozof dile ilişkin açılımını şöyle sürdürür: Dil ilkin olanı adlandırır. Bu adlandırma, *“olanı sözcüğe dönüştürür ve onu görü-*

nürleştirir.” Böyle bir adlandırma, “olandan yola çıkarak, olanın oluşunu” belirler. Böyle bir söyleme, “açığa çıkarmaya ilişkin bir tasarımılamadır” ve bu tasarımılamada “olanın ne olarak açığa çıkarıldığı” dile getirilir.

İzleyen şu belirleme, yazın-kuramı açısından belirleyici önemdedir: “Tasarımlayan söyleme, kurgulamadır.” Bir başka deyişle, tasarımılayan söyleme, yazınsal kurgulamadır. Tasarımlayan söyleme, “dünyanın ve yeryüzünün söylencesi, bunların çekişmesinin alanı hakkında söylence ve böylece tanrıların her türlü yakınlığı ve uzaklığı hakkında söylencedir.”

Ayrıca, (yazınsal) kurgulama, “olanın açıklığının söylencesidir.” Söz konusu dil, “o söylemenin vuku buluşudur.” Bu söylemede “tarihsel olarak bir halkın önüne bir dünya ve örtük bir şey olarak korunan bir yeryüzü açılır.” Tasarımlayan söyleme, “söylenebilenin hazırlanması sırasında söylenemeyeni dünyaya getirir.” Böyle bir söylemede tarihsel bir halkın “kendi özünün kavramları, diyesi, dünya tarihine aidiyetinin (veya ait oluşunun) kavramları” önceden belirlenir.

Yazınsal kurgu veya edebiyat geniş anlamda ve aynı zamanda “dil ve sözcük ile içsel bir öz birliği” içinde düşünülmektedir. Burada önemli olan husus şudur: “Acaba sanat, bütün tarzları içinde, yapı sanatından edebiyata değin, kurgulamanın özünü tüketebilir mi?” Bu sorunun yanıtı açık bırakılmak zorundadır.

Heidegger aynı yerde dil felsefesi ve edebiyat kuramı kapsamında yazılı ve yazınsal metinlerin “tek-anlamsızlığının”, bir başka deyişle, çok-anlamlılığının temelini oluşturan şu belirlemeyi yapar: “Özsel anlamda dilin kendisi bir kurgudur” veya kurgulamadır. Dil, bir vuku buluştur, gerçekleşmedir. Ancak bu vuku buluş içinde “olan, olan olarak insan için kendisini açar.” Bu nedenle, dar anlamda kurgu/kurgulama ürünü olan edebiyat, “özsel anlamda en kökensel kurgulamadır.”

Dil, “kökensel olarak edebiyat olduğu için, kurgu değildir”; tersine dil, “kurgunun kökensel özünü içinde sakladığı için, edebiyat dilde vuku bulur.” Buna karşın, inşa etmek (mimari) ve teşkil etmek (resim, heykel), adlandırmanın ve söylemenin açık ögesinde

gerçekleşir. Bu nedenle, anılan iki sanatın “hakikatin yapıtlaşması” bakımından kendi yolları ve tarzları vardır. Bu sanatlar da kendi içlerinde *“olanın aydınlatılması konusunda özgün kurgulamalardır.”* Mimarlık ve heykel sanatlarında oluşun aydınlatılması, *“dilde ayırımına varılmadan vuku bulur.”*

Heidegger, sanat-kurgu ilişkisini şu sözlerle tanımlar: *“Hakikatin yapıtlaştırılması olarak sanat, kurgudur.”* Salt sanatın yaratılması kurgusal değildir; aynı zamanda *“kendi özgün tarzında olmakla birlikte, yapıtın korunması da kurgusaldır.”* Filozof, bu savını şöyle açıklar: *“Bir yapıt, ancak biz kendimizi alışılmışlığımızdan kurtarır ve özümüzü yapıtın hakikati içinde dinginleştirmek için, yapıt tarafından açılan şeyin içine sokarsak, gerçek yapıttır.”*

Yukarıdaki belirlemeler uyarınca, her yapıtın hakikati, o yapıtta tasarımılanan, kurgulanan veya açılan dünya. Sanatsal hakikat, yapıtta tasarımılanan söz konusu kurgusal dünya içinde aranmalıdır. Yalnızca nesneselleşerek somut varlık özelliği kazanan yapıtın kendisi kurgusal değildir; yapıtın alımlanması da kurgusaldır. Alımlamanın kurgusallığı, alımlamanın, alımlayan özne tarafından bilişsel bir süreç olarak gerçekleşmesinden dolayıdır. Alımlayıcı/okuyucu, birtakım bilişsel-düşünsel işlemler yaparak, yapıtı açılır.

Heidegger’in “Sanat Yapıtının Kökeni”nde yer alan, estetik ve edebiyat kuramı bakımından felsefi derinlik taşıyan bir başka belirlemesi şöyledir: *“Yapıtın özü, kurgudur. Kurgunun özü ise, hakikati vakfetmedir.”* Vakfetme (Almanca: stiften veya Stiftung) üç anlamdadır: *“Armağan etme olarak vakfetme”, “kurma olarak vakfetme”* ve *“başlama olarak vakfetme.”* Vakfetme, sadece *“korumada gerçektir.”* Bu bakımdan, *“vakfetmenin her tarzı, korumanın tarzına denk düşer.”*

Hakikatin yapıtlaştırılması, *“tekinsizi açığa çıkarır ve aynı zamanda tekini veya böyle sayılanı devirir.”* Yapıtta kendisini açan hakikat, *“şimdiye kadarkinden yola çıkılarak kanıtlanamaz ve türetilemez. Şimdiye kadarki, salt kendi gerçekliği içinde yapıt tarafından çürütülür. Dolayısıyla, sanatın kurduğu (vakfettiği) şey,*

var olan ile ve el altında olan ile tartılamaz ve yarıştırlamaz. Vakfetme, ayırık olandır, vermedir.”

Sanat yapıtının var olanı temel alarak açılmanamayacağını ortaya koyan bu görüşleri, şu belirleme izler: “Kendisini yapıta biçim olarak yerleştiren hakikatin tasarımılayan hakikati, boşluğa veya bilinmezliğe doğru gerçekleştirilmez.” Hakikat, yapıtta “gelen koruyucudur”, bir başka deyişle, “tarihsel insanlığa doğru atılmış” koruyucudur. Hakiki kurgulayan tasarım, “daha önce atılmış/ortaya çıkarılmış tarihsel var-oluşun içinde bulunduğu şeyin açılmanmasıdır.”

Bu şeyse, “yeryüzüdür” ve “tarihsel bir halk için kendi yeryüzü, kendisi içine kapanan temeldir.” Bu aynı zamanda “o tarihsel halkın, var olanın, olanın açıklığıyla bağıntısından çıkarak hükmünü yürüten dünyasıdır.” Bu nedenle, “insana verili olan/verilen her şey tasarımda kapalı temelden yukarı çıkarılmak ve onun üzerine oturtulmak zorundadır.” Ancak böylece, o “taşıyıcı temel” olarak temellendirilmiş olur.

Heidegger’in anlatımı uyarınca, her türlü yaratma, pınardan su alma örneğinde olduğu gibi, “bir almadır.” Bu söylem şöyle açıklanabilir: Bu filozofun yaklaşımı uyarınca, sanat yapıtının kökeni, sanattır. Sanat akan bir pınar gibidir; sürekli akar. Sanatçı bu sürekli akan kaynaktan su alan öznedir; sanatçının aldığı su ise, sanat yapıtıdır.

Modern öznelcilik, Heidegger’in deyişiyle, “yaratıcı olan”, “kendini yücelten öznenin dâhice başarımı” olarak görülerek, “yanlış yorumlanmaktadır.” Hakikati vakfetme, salt “özgürce armağan etme/dağıtma” değildir; vakfetme, aynı zamanda “temel koyucu kurmadır.” Heidegger bu açıklamalardan şu çıkarımı yapar: “Kurgulayan tasarım, armağanını asla alışılmıştan ve şimdiye değin olandan almaması bakımından hiçten (hiç bir şeyden) gelir.” Buradaki “hiç” veya “hiç bir şey”, alışılmışın dışında olanıdır; o zamana değin bilinmeyendir. Armağan etme/verme ve kurma, “başlangıç olarak adlandırılan şeyin dolayumsuz olan yönünü/doğrudanlığını” içerir.

Başlangıç, filozofun yaklaşımı uyarınca, “açığa çıkarılmamış tekinsizi”, bir başka deyişle, “tekin ile çekişmeyi” içerir. Kurgu

anlamında sanat, vakfetmenin “üçüncü” anlamı olan başlatma kapsamında “*hakikatin çekişmesini*” başlatma ve kışkırtmadır. Olanın hakikatinin çekişmesi, her zaman özsel bakımdan yeni bir dünyanın ortaya çıkmasına ortam hazırlar.

Hakikatin kesinleştirilerek, biçime dönüştürülmesi, olanın açıklığının ortaya çıkarılmasıdır. Olanın açıklığı veya olanın hakikati yapıta içkinleşir. Bu içkinleş(tir)me, sanatı yaratır. Sanat da tarihi var eder; sanatçının ve sanat yapıtının kökenidir de.

Heidegger’e göre, sanatın her vuku buluşu, diyesi, yapılan her yeni başlangıç, tarihi devindirir; bir başka anlatımla, bu devindirici vuruş ile “*tarih yeniden başlar.*” Tarihi yeniden başlatan şey sanat yapıtıdır; çünkü her özgün sanat yapıtı, yep yeni bir başlangıçtır.

Filozofun açılımı uyarınca, “*sanat, hakikatin yapıtlaştırılmasıdır*” tümcesi, önemli bir “iki-anlamlılık” içerir. Söz konusu iki-anlamlılık gereğince, hakikat, “*içkinleştirmenin hem öznesi, hem de nesnesidir.*”

Bu belirleme, Heidegger’in sanat kuramını asıl olarak hakikat kavramına dayandırıldığını göstermektedir. Burada savunulan hakikat kavramı, sanatsal yaratımın bütün öğelerini ve aşamalarını kapsamaktadır. Buna göre, hakikat, yaratan öznedir; sanatsal yaratımın nesnesidir, içeriğidir; biçimidir.

Özne ve nesne kavramlarını uygun adlandırmalar olarak görmeyen Heidegger’in anlatımıyla, sanat, “*tarihseldir*” ve “*tarihsel bir şey olarak da yapıttaki hakikatin yaratıcı korunumudur.*” Ayrıca, diye bir kez daha vurgular filozof, “*sanat kurgu olarak vuku bulur.*” Dışsal anlamda sanatın bir “tarihi” vardır; sanat “*zamanların değişimi içinde birçok şeyin yanı sıra bulunur ve bu esnada değişir; yok olup gider ve değişen görünüşler sunar. Sanat, tarihi kurduğu için, özsel anlamda sanattır.*”

Sanatın özelliklerinden veya belirlenimlerinden biride, Heidegger’e göre, “*hakikati ortaya çıkarması*”, bir başka deyişle, oluşturmasıdır. Vakfeden koruma olarak sanat, “*oluşun hakikati ni yapıtta ortaya çıkarır.*” Bu belirleme ile “hakikat kendisini sanat yapıtında yapıtlaştırır” belirlemesi bir arada düşünüldüğünde, filo-

zofun sanat ile hakikat arasında karşılıklı bir belirlenim ilişkisi kurduğu açıkça görülebilir. Bu karşılıklı belirlenim ilişkisi uyarınca, sanat, hakikati, oluşun hakikatini ortaya çıkarır; hakikat ise kendisini sanat yapıtında yapıtlaştırır.

Sanatın kökeni, diyesi, yaratanlar ve koruyanlar, bir başka deyişle, *“halkın tarihsel var-oluşu, sanattır.”* Bu belirleme, *“sanat özünde köken olduğu için”*, *“hakikatin nasıl olduğu”*, diyesi, hakikatin tarzı ve *“tarihselleşmesi”* olarak da okunabilir. Sanatın oluşmasının hazırlanmasında, onun insanlığın tarihsel var-oluşunda hangi koşullarda *“köken olabileceğine”* ilişkin araştırıcı bilme önemlidir; çünkü sadece böyle bir bilme, *“yapıta ortam, yaratanlara yol, koruyuculara yerleşim yerini hazırlar.”* Yavaş yavaş *“büyüyecek”* böyle bir bilgi, *“sanatın bir köken olup olamayacağı veya bir öne sıçrama olmak zorunda olup olmayacağı”* veya geride kalıp *“kültürün alışılmış bir görüngüsüne”* dönüşüp dönüşmediği sorusu hakkında karar verir.

Hakikat ile Güzellik Arasındaki İlişki

Heidegger, *“Sanat Yapıtının Kökeni”* ne yazdığı son-sözde sanatı bir *“bilmece”* olarak adlandırır ve bu bilmeceyi çözme savını öne sürmediğini dile getirir. Filozof buradaki açılımı uyarınca, estetik sanat yapıtını *“bir nesne”*, en geniş anlamıyla, *“duyusal algılamanın bir nesnesi”* olarak ele alır. Bu duyusal algılama, Heidegger’in deyişiyle, bugün *“yaşantı”* olarak adlandırılmaktadır. Yaşantı, *“salt sanat beğenisi”* nin değil, *“sanat yaratımının da ölçü koyucu kaynağıdır.”* Öte yandan, *“her şey yaşantıdır.”* Belki de bu nedenle, diye yazar Heidegger, yaşantı, *“sanatın öldüğü bir öğedir. Ölmek, bir kaç yüzyılı gereksinecek ölçüde yavaş olmaktadır.”*

Filozof, *“sanat yapıtının kökeni”* sorununu irdelemenin amacını, *“yapıtın yapıt karakterini”* veya öz-yapısını görölürleştirmek olarak belirler. Burada sözü edilen köken, *“hakikatin özünden”* kaynaklanan kökendir. Hakikat ise, *“olan olarak olanın hakikatinin açıklığıdır.”* Hakikat, oluşun hakikatidir.

“Güzellik”, bu hakikatin yanında bulunmaz. Hakikat kendisini yapıtlaştırdığı takdirde görünürlük kazanır. *“Görünmek, yapıttaki hakikatin yapıt olarak oluşu anlamındaki güzelliştir. Böylece, güzel, kendisini gerçekleştiren hakikatin alanına girer.”*

Bu son belirlemeden de görüleceği üzere, Heidegger geleneksel estetik kuramlardan ayrılarak, güzel(lik) kavramını, hakikat kavramına bağımlılaştırır. Ona göre, hakikat, Heidegger’in estetik anlayışı uyarınca, sanat ile ilgili her öğeyi kapsayan bir üst kavramdır. Her kapıyı açan ana anahtardır.

Hans-Georg Gadamer’in “Giriş” Yazısı

Gadamer’in “Sanat Yapıtının Kökeni”nde yer alan “Giriş”⁷⁵ yazısındaki değerlendirmesi uyarınca, Heidegger, Schiller’in katkısıyla belirginleşen, Hegel’in muhteşem estetik kuramı ile yetkinlik düzeyine ulaşan idealist estetik anlayışı ve geleneğini sürdürmüştür. Gadamer’e göre, *“sanat yapıtında sonlu ile sonsuzun dengesi ve uzlaşımı başarıldığı takdirde, sanat yapıtı en üst hakikatin güvencesi”* özelliği kazanır. Heidegger, sanat yapıtı ile nesne arasındaki sınırın ve ilişkinin belirlenmesi amacıyla, “sanat yapıtının kökeni” sorununu irdelemiştir.

Gadamer, Heidegger’e dayanarak, şu açıklamaları geliştirir: *“Sanat yapıtı bir nesnedir; ama nesne oluşunun ötesinde daha başka anlamlar da taşır. Sanat yapıtı, simge olarak bir şeylere gönderme yapar veya yerinelalegori olarak başka şeyleri duyumsatır.”* Bu, *“ontolojik modelden yola çıkarak, sanat yapıtının oluş tarzını betimler.”* Asıl olan şey, *“nesnel olandır; olgudur; duyular yoluyla elde edilen var olandır; veridir.”* Bunun yanı sıra, sanat yapıtına atfedilen *“(yorumsal) anlam, sanat yapıtının taşıdığı değer ise, salt öznel geçerlilik taşıyan algılama biçimleridir.”*

Söz konusu öznel algılama biçimleri, *“ne kökensel verili olana, ne de ondan kazanılan nesnel hakikat alanına girer.”* Söz konusu algılama tarzları, *“nesneseli, tek nesnel gerçeklik olarak gerektirirler.”* Nesnel gerçeklik veya nesnel olarak var olan, *“bu tür değerlerin taşıyıcısı”* olarak geçerlilik kazanabilir.

Nicolai Hartmann'ın “estetik nesnenin yapısı” anlayışı uyarınca, bu, “*estetik açılarından sanat yapıtının dışsal olarak nesnesel bir öz-yapı taşıdığı*” anlamına gelir. Söz konusu nesnesel karakter, “*üzerinde estetik oluşumun yükseldiği bir alt-yapı işlevi taşır.*”

Gadamer'in açılımına göre, Heidegger, söz konusu düşünsel birikimden yararlanarak, “nesnenin nesneselliğini” veya nesnenin nesneliliği sorunsalını irdelemiş ve nesneye ilişkin şu üç kavrayış tarzını belirginleştirmiştir: Birincisi, nesne, “*özelliklerin taşıyıcısıdır*”; ikincisi, nesne, “*duyumsama çeşitliliğinin birliğidir*”; üçüncüsü, nesne, “*biçimlendirilmiş malzemedir.*”

Özellikle biçim-malzeme ilişkisini dile getiren üçüncü kavrayış tarzı önemlidir; çünkü bu kavrayış tarzı, “*kullanım amacına uygun (makine) ile yapılmış üretme modelini izler.*” Heidegger, kullanım değeri taşıyan ve bu amaca hizmet eden şeyleri “eşya” olarak adlandırmıştır. Van Gogh'un “Bir Çift Köylü Ayakkabısı” hakkındaki tablosunu örnek göstererek, Heidegger, eşyanın eşyasallığını görölürleştirmiştir. Bu tabloda görünen şey, salt bir çift köylü ayakkabısıdır ve kullanım değeri taşıyan başkaca bir nesne veya olan değildir.

Gadamer'in açılımı uyarınca, bu tabloda betimlenen bir çift ayakkabı, sahibine hizmet etmiştir ve etmektedir. Burada ressamın resminde, diyesi, yapıtında betimlediği şey, “*herhangi bir çift ayakkabı değil, eşyanın gerçek özüdür. Köylü yaşamının bütünü bu ayakkabılardır.*” Böylece, “*olan hakkındaki hakikati ortaya çıkaran*” sanat yapıtıdır.

Bu ortaya çıkarma, sanat yapıtının alt-yapısından değil, yapıtın kendisinden hareketle açıklanabilir. Gadamer'in anlatımı uyarınca, burada “*Hakikati ortaya çıkaran bir yapıt nedir?*” sorusu ortaya çıkar. Sanat yapıtı bir yönüyle herhangi bir nesnedir; sanat yapıtının öz-yapısını belirleyen asıl şey şudur: “*Sanat yapıtı salt bir nesne değildir*”; tersine sanat yapıtı “*kendi içinde durur.*” Sanat yapıtı, kendi içinde durması sayesinde “*dünyaya ait olmaz*”; böyle olması nedeniyle dünya onun içindedir.

Gadamer, burada Heidegger'in sanat, dolayısıyla da edebiyat kuramı açısından en derinlikli olan “*Sanat yapıtı kendi öz dünya-*

sını açar/açımalar” belirlemesini yineler. Sanat yapıtının öz dünyası, sanatçı tarafından kurgulanan ve yapıta içkinleştirilen dünyadır. Söz konusu dünya, hakikatin kendisini açıklamasıdır; yapıtlaştırmasıdır.

Gadamer, “*Sanat yapıtı hangi koşullarda salt nesneye dönüştürülür?*” sorusunu şöyle açıklar: Sanat yapıtı, sadece ticari olarak dolaşıma sokulduğu zaman “*nesneleştirilir*”; çünkü sanat yapıtı, “*dünyasız ve yurtsuzdur.*” Buradan da görüleceği üzere, sanat yapıtının özünü veya öz-yapısını belirleyen iki nitelik vardır: “*Kendi içinde durma ve dünya aç(ımla)ma.*”

Gadamer’in çözümlemesi uyarınca, bir sanat yapıtı “*bir şey söylemez; bir gösterge gibi bir anlama gönderme yapmaz, tersine kendi oluşunda kendisini betimler ve böylece izleyicinin kendisiyle ilgilenmesini*” veya uğraşmasını sağlar. Sanat yapıtının malzemesi olan “*taş, renk, tınıs ve sözcük, sanat yapıtında asıl var-oluşlarına ulaşır.*” Bu malzemeler, işlenmedikleri, bir başka deyişle, biçimlendirilerek yapıtın ayrılmaz bir parçası durumuna getirilmedikleri sürece gerçek varlık durumuna gelemmez.

Bu nedenledir ki, “*bir müzik yapıtının oluştuğu sesler/tınlar, diğer bütün sesler ve gürültülerden fazla seslerdir.*” Aynı şekilde tabloların boyaları, “*özgün renk(lilik) olarak*”, doğanın diğer bütün renklerinden üstündür. Bir tapınağın sütunları, “*kendi oluşunun taşsallığını yükselmede ve taşmada yontulmamış diğer bütün taş kütlelerinden daha iyi gösterir.*”

Böylece yapıtta ortaya çıkan şey, o şeyin “*kendi içine kapalı oluşu veya kendi içine kapanmasıdır*” ve Heidegger bunu “*yeryüzü oluş*” olarak adlandırır. Buna göre, yeryüzü, “*gerçekte malzeme değildir*”; tersine yeryüzü, “*her şeyin kendisinden çıktığı ve kendisine girdiği*” şeydir. Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, Heidegger estetiğinde “*yeryüzü*”, her türlü sanatsal malzemeyi kapsayan, her türlü sanatsal etkinliğin ve ürünün gerçekleştirildiği ortamdır.

Gadamer’e göre, yukarıdaki sözlerde düşünüm kavramları olan “*biçim ve malzemenin uygunsuzluğu*” kendisini gösterir. Anılan filozof, bu son saptamasını izleyen bölümde şu görüşlere yer verir:

Büyük bir sanat yapıtında bir dünya “açılır/doğar” (vurgu; Gadamer’e aittir). Bu duruma göre, “*bu dünyanın açılışı/doğuşu, aynı zamanda o dünyanın dingin duran biçime girişidir.*”

Söz konusu sanat yapıtı, ortaya çıkan ve bağımsız bir oluş olan biçim sayesinde “*adeta kendi yeryüzü oluşunu bulur.*” Sanat yapıtı, “*kendine özgü dinginliğini buradan kazanır.*” Sanat yapıtının “*asıl oluşu, yaşantılayan ben’dedir*”; bu yaşantılayan ben, “*sanat yapıtında söylenileni, dile getirileni ve gösterileni*” anlatır veya gösterir. Sanat yapıtının oluşu, “*yaşantrıya dönüşmesinde değildir*”; tersine sanat yapıtının, “*kendi asıl var-oluşu ile bir yaşantı olmasındadır*”; onun “*şimdiye değin olan her şeyi, alışılmış olan her şeyi bir vuruş ile devirmesindedir; o zamana değin hiç olmayan bir dünyanın kendisini açtığı vuruş olmasındadır.*”

Öte yandan, söz konusu vuruş, yapıtta “*güvenli bir şekilde kalması*” biçiminde vuku bulmuştur. Bu tarzda “*doğan/açılan ve kendisini güvenlice saklayan şey, kendi gerilimi içinde yapıtın biçimini oluşturur.*”

Gadamer’in yorumu uyarınca, Heidegger, söz konusu gerilimi, “*dünya ile yeryüzünün çekişmesi*” olarak nitelendirmiştir. Heidegger böylece hem sanat yapıtını, “*idenin duyusal görünüşü*” olarak yorumlayan Hegelci spekülatif estetiği, hem de “*geleneksel estetiğin önyargılarından ve modern öznellik düşüncesinden sakınarak*”, sanat yapıtının oluş tarzını açıklamıştır.

Ayrıca, bu yaklaşımla, güzelin tanımında “özne-nesne” çelişkisini aşmaya çalışmakla birlikte, bu düşünce tarzından tümüyle uzaklaşmamıştır. Bu düşünce tarzında “güzel”, “*kendi bilincinde olan düşünmede düşünülen idedir*” ve bu idenin “*duyusal görünüşü*” veya ortaya çıkış biçimi, sanat yapıtını meydana getirir. Bu yaklaşım uyarınca, “*duyusal görünüşün bütün hakikati idenin düşünülmesinde saklıdır.*”

Öte yandan Heidegger, Gadamer’in değerlendirmesi uyarınca, “*dünya ile yeryüzü arasındaki çekişme*” anlayışını öne çıkarmakla ve sanat yapıtını “*hakikatin olaya dönüşmesini sağlayan vuruş/darbe*” olarak tanımlamakla, hakikat kavramını salt felsefi hakikat ile sınırlamamıştır. Heidegger’in yaklaşımına göre, “*sanat*

yapıtında vuku bulan hakikat, hakikatin özgün bir görünüş biçimidir."

Heidegger, diye yazar Gadamer, *"içinde bir dünya doğan/açılan sanat yapıtında salt önceden bilinmeyen anlamlı şeylerin deneyimlenmeyeceği, sanat yapıtında yeni bir şeyin var-oluş kazandığı"* gerçeğini görmüştür.

Bu bağlamda sanat yapıtı, *"yalnızca bir hakikatin açığa vurulması değildir"*; sanat yapıtının kendisi aynı zamanda *"bir olaydır."* Bu düşüncenin bir sonucu olarak Heidegger, eleştirdiği Batı metafiziğinin yakın çağın öznellik düşüncesine dönüşmesini anlamak için *"bir yol"* açmıştır. Bu eleştiri kapsamında hakikat kavramının karşılığı olan *"aletheia"* kavramını *"gizlenmemişlik"*, bir başka deyişle, *"açıklık"* ile karşılamıştır. Bilgide önemli olan *"yanılgıları geride bırakmak"* olduğuna göre, hakikat, *"olanın katıksız gizlenmemişliği/açıklığı"* olarak belirlenebilir.

Gadamer, Heidegger'in *"sanatın özü kurgulamadır"* belirlemesi kapsamında şu görüşleri geliştirir: Bu belirleme uyarınca, sanatın özünü oluşturan şey, *"önceden biçimlendirilmiş olanı yeniden biçimlendirme, önceden olanın kopyalanması değildir."* Sanatın özü, *"hakiki bir şey olarak yeni bir şeyin ortaya çıkmasını sağlayan tasarımıdır."* Sanat yapıtında bulunan hakikatin vuku buluşunun özünü oluşturan şey, *"açık bir yerin/noktanın kendisini açmasıdır."*

Dar anlamda geleneksel sanat anlayışı uyarınca, *"özel dilsellik"*, yazınsal kurgunun/edebiyatın özüdür ve edebiyat, dilsellik özelliğiyle diğer sanatlardan ayrılır. Her sanat türünde veya tarzında *"asıl tasarım ve hakiki sanatsal öge"*, *"kurgu"* olarak adlandırılabilir. İçin, *"gerçek şiirde vuku bulan tasarım türü, başka türden bir tasarımıdır."* Yazınsal sanat yapıtının tasarımı, *"önceden yolu açılana bağlıdır."* Bu önceden yolu açılan öge/şey, *"kendiliğinden yeniden tasarımılanamaz."* Önceden açılan, *"dilin güzergâhlarıdır/yollarıdır."* Şair, dilin izlediği yollara veya güzergâhlara o denli muhtaçtır ki, *"sanat yapıtının dili, ancak aynı dile egemen olanlara ulaşabilir."*

Dolayısıyla, Heidegger'de *"her türlü sanatsal yaratımın tasarım karakterini simgeleyen"* belli anlamda *"kurgu"*, *"taş, renk ve ses-*

lerden inşa etmenin ve oluşturmanın ikincil biçimleri olarak tasarımdan daha az bir şeydir.”

Gadamer’in açıklaması uyarınca, yazınsallaştırma veya yazınsal kurgu, *“iki aşamaya bölünmüştür.”* Birincisi, *“daima önceden vuku bulmuş olan ve içinde bir dilin hüküm sürdüğü bir kurgu”*; ikincisi, *“sanatsal yaratımı, bu birinci tasarımdan ortaya çıkaran başka bir kurgu”* olarak belirlenebilir. Dilin devingenliği veya oluşsallığı, *“salt yazınsal sanat yapıtının tikel niteliğini”* oluşturmakla kalmamakta, *“her türlü yapıtın ötesinde nesnelerin nesne oluşu içinde geçerli”* olmaktadır. Gadamer’in özlü söyleyişiyle, *“dilini yapıtı, oluşun kökensel kurgusudur. Her türlü sanatı kurgu olarak düşünen ve sanat yapıtının dil oluşunu açığa çıkaran düşünmenin kendisi de dile doğru giden yoldadır.”* Gadamer, bu belirlemeleriyle estetik ve edebiyatın öz-yapısını ortaya koymuştur.

NOTLAR

- 1 Immanuel KANT: "Kritik der Urteilkraft und Schriften zur Naturphilosophie"; Band 8, WBG, Darmstadt, 1983. Kant estetiği ve edebiyat hakkındaki bu irdeleme, Kant'ın anılan yapıtında estetik ve edebiyat açısından öne çıkan yönleri, bu kitabın amaçları açısından seçici bir yaklaşımla belirleme ve açıklama denemelerine dayanmaktadır.
- 2 "Immanuel Kant" (Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, İstanbul 2011) adlı biyografinin yazarı Manfred Kuehn'nün bildirdiğine göre, Kant 1787'den itibaren "Beğeni Eleştirisinin Temelleri" üzerine çalışmaya başlamıştır.
- 3 Ernst CASSIRER: "Kants Leben und Lehre -Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi-"; WBG, Darmstadt, 1977, s. 289. Bu kitap, Doğan Özlem tarafından Türkçeleştirilmiş ve Ege Üniversitesi'nce 1988 yılında yayımlanmıştır.
- 4 Immanuel KANT: "Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilkraft" (Yargı Gücünün Eleştirisine Girişin İlk Yazımı); (içinde): "Kritik der Urteilkraft und Schriften zur Naturphilosophie"; Band 8, WBG, Darmstadt, 1983, s.173-227.
- 5 "Altılamak" (Alm. subsumieren; İng. subsume), felsefede herhangi bir şeyi, örneğin, bir tikeli bir tümele veya genel altında toplamak anlamındadır. Dolayısıyla aynı tümece "tikeli genele altılamak" biçiminde de söylenebilir.
- 6 Georg W. BERTRAM: "Kunst. Eine philosophische Einführung- Sanat. Felsefi Bir Giriş"; Reclam, 2005, Stuttgart, s. 119-121.
- 7 Friedrich NIETZSCHE: "Die fröhliche Wissenschaft"; Werke in drei Bänden, zweiter Band, WBG, Darmstadt, 1997, s. 116 ve 234.
- 8 Friedrich NIETZSCHE: "Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre"; Werke in drei Bänden, 3. Band, WBG, Darmstadt, 1997; "amaç" kavramı: s. 873; amaçlılık: s. 542 ve 682.
- 9 Friedrich NIETZSCHE: "Morgenröte- Gedanken über die moralischen Vorurteile"; Werke in drei Bänden, erster Band, WBG, Darmstadt, 1997, s. 1102.
- 10 Georg LUKACS: "Über Besonderheit als Kategorie der Ästhetik" (Estetiğin Bir Ulamı Olarak Tikellik Üzerine); Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar (DDR), 1985
- 11 Theodor ADORNO: "Ästhetische Theorie -Estetik Kuramı"; WBG, gesammelte Schriften, Band. 7, Darmstadt, 1998, s. 209- 210
- 12 Georg W. BERTRAM: "Kunst. Eine philosophische Einführung"; Reclam, Stuttgart, 2005.
- 13 Immanuel Kant (1724- 1804), Aydınlanma felsefesinin kurucusudur. Bu düşünürün "Salt Aklın Eleştirisi" adlı yapıtı felsefe tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Kant'ın bilgi kuramı "neyi bilebilirim?" sorusuna dayanır. Düşünür, estetik konusundaki görüşlerini "Kritik der Urteilkraft" (Yargı Gücünün Eleştirisi) adlı yapıtında dizgeleştirmiştir.
- 14 Immanuel KANT: "Kritik der Urteilkraft"; Werke: Band 8, WBG, Darmstadt 1983. Alıntı ve göndermeler, sadece yazın kuramının olası kökleri açısından taradığım ve ilgili bölümlerini öne çıkardığım bu yapıttandır. Okunurluğu kolaylaştırmak ve anlamsal bütünlüğü sağlamak amacıyla sayfa belirtilmemiştir. Kant'ın adı geçen yapıttan yaptığım dolaysız alıntıları ve dil ve anlam bakımından açmadığım bölümleri italik olarak yazdım.
Yapıtta yer alan belirlemeler hakkındaki yazın-kuramsal değerlendirmelerimi düz yazarak, ayırmaya çalıştım. Düşünürün estetik kuramının anlaşılabilirliğini kolaylaştır-

mak ve güncelleştirilebilir yönlerini açığa çıkarmak amacıyla, kullandığı kavramları güncel yazın estetiği terminolojisi ile aktarmaya özen gösterdim. Güncel yazın-kuramsal birikimin Kant'ın geliştirdiği estetik kuramına göre çok daha gelişkin ve boyutlu olduğu elbette tartışma götürmez bir olgudur. Bu nedenle, Kant estetiğinin yazınsal yönlerini bu kitapta irdelemeyi ve belirginleştirmeyi amaçladım.

- 15 Düşünüm kavramını, Almanca "Reflexion" kavramına karşılık olarak kullanıyorum. Düşünsel ve düşünümlemek kavramları da aynı kök kapsamında değerlendirilmiştir.
- 16 Almanca "der Geist" kavramı, idealist felsefenin kurucuları olan Kant, Hegel ve diğer Alman düşünürlerce kullanılan temel kavramlardan biridir. Bu kavram, Türkçe'de özellikle felsefecilerin büyük bir bölümü tarafından "tin" ile karşılanmaktadır; ancak, dilbilimsel açıdan kavram oluşturmada gözetilen etmenlerden biri olan "çağrışım gücü", bir başka anlatımla, anlamsal olarak ilişkilendirme yeterliliği ya da bilişsel olarak işlemselleştirme gücü açısından "tin" kavramını biraz sorunlu görüyorum. Bu nedenle, "tin" ile birlikte sözünü ettiğim etmenlere daha uygun olabileceğini savladığım "düşün" kavramını da kullanıyorum. Nitekim günlük konuşma ve yazma dilinde aynı bağlamda ya da bağutlarda "tinsel"den daha çok "düşünsel" yerleşmiş görünmekte ve yaygın bir biçimde kullanılmaktadır.
- 17 Kant'ın estetik kuramının dayandığı temel kavramlardan biri Almanca "Vorstellung" kavramıdır. Bu kavram, Türkçe'ye "tasavvur", "tahayyül", "tasarım" olarak aktarılabilir. Ben, kavramın anlam içeriğini ve sınırlarını düşünerek "tasavvur" kavramını kullanmayı yeğledim.
- 18 Kant estetiğinin taşıyıcı kavramlarından biri de "yargı" kavramıdır. Yargı, "Kavrama, karşılaştırma, değerlendirme gibi yollara başvurularak kişi, durum veya nesnelerin eleştirici biçimde değerlendirilmesi"dir (TDK, TTK Basımevi, Ankara, 1988). Yargı, yargılanan şeye ilişkin "değerlendirici" bir karardır. Kant, yargının nitelikleri ve türlerini "Yargı Gücünün Eleştirisi"nde kalıcı biçimde açmılar.
- 19 Taylan ALTUĞ: "Kant Estetiği"; s. 13, Payel, İstanbul, 1989. Bilebildiğim kadarıyla, Taylan Altuğ, Kant estetiğini kitaplaştırmak, yayımlayan tek Türk felsefecidir. Ayrıca, bu kitap, Kant estetiğine ilişkin şimdiye değin Türkçe olarak yayımlanmış tek kitaptır.
- 20 Aşknlık, Kant felsefesinin temel niteliklerinden biridir. A Güçlü/E. Uzun vd. tarafından hazırlanan Felsefe Sözlüğü'nde (Bilim ve Sanat, Ankara, 2. Baskı, 2003, ilgili madde) verilen bilgilere göre, aşkın(lık) kavramı, "en geniş anlamda bir şeyin ya da bir düzeyin ötesine geçme ya da ötesinde olma; bir şeye içkin olmama" gibi anlamlar taşımaktadır. Kavram Kant'tan bu yana "duyu deneyimlerinin konusu ya da nesnesi olan dünyanın dışında kalan; olanaklı her türden deney ile bilginin sınırlarının ötesine geçen: 'insan bilincini aşan'; olası bir deneyimin sınırlarının ötesinde olma" anlamlarında kullanılmaktadır.
- 21 Franco MORETTİ: "Edebi Teoriye Soyut Modeller"; Agora Kitaplığı, Ağustos 2006, İstanbul, s. vii.
- 22 İvan FROLOV: "Felsefe Sözlüğü"; (çeviren): Aziz Çalışlar; ilgili madde, Cem Yayınları, İstanbul 1991.
- 23 Sarp Erk ULAŞ (ve diğerleri): "Felsefe Sözlüğü"; Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2002. Bu kaynakta Kant'ın "idealizm" kuramı ayrıntılı olarak verilmiştir.
- 24 Tzvetan TODOROV: "Sprache und Literatur"; (içinde): Jörn GOTTSCHALK/Timann KÖPPE (yayıml.): "Was ist Literatur"; (Edebiyat Nedir?); Mentis, Kunstphilosophie, Paderborn, 2006, s. 35- 43

- 25 Gottlob FREGE: "Über Sinn und Bedeutung" metni, (www.gawagai.de/HHP31.htm) den alınmıştır.
- 26 Bağlam ilkesi, yazınsal söylemin içerdiği anlam ve iletinin, söz konusu söylemin bütünlüğü içinde bir anlam kazandığını anlatır. Ayrıntı için: (<http://wikipedia.org/wiki/Kontextprinzip>).
- 27 Jacques DERRIDA: "Diese merkwürdige Institution namens Literatur" (Edebiyat Denilen Bu Tuhaf Kurum); (içinde): Jörn GOTTSCHALK/Timann KÖPPE (yayıml.): "Was ist Literatur" (Edebiyat Nedir?); Mentis, Kunstphilosophie, Paderborn, 2006, s. 91- 107.
- 28 Franco MORETTİ: "Mucizevî Göstergeler"; Metis, Aralık 2005, İstanbul
- 29 Friedrich NIETZSCHE: "Menschliches, Allzumenschliches"; Werke in drei Bänden, Erster Band, WBG, Darmstadt, 1997, s. 449 ve 863
- 30 Taylan ALTUĞ: "Kant Estetiği", 1989, İstanbul, s. 103.
- 31 Hamza ZÜLFİKAR: "Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları"; TDK Yayınları, Ankara, 1991.
- 32 "Biçim-verici" nitelemesini, Kant estetiğini İngilizce üzerinden okuyan Taylan Altuğ'un daha önce andığım kitabı "Kant Estetiği"nden aldım; ancak, bu nitelemeye tümüyle katıldığımı söyleyemem. Kant, "Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi"sinde anlatım tarzlarını temel alarak sanat türlerini öbeklendirdiği yerde (s. 422) "söz sanatı" için "konuşan sanat" (die redende Kunst), "biçim-verici sanat" için de "die bildende Kunst" anlatımlarını kullanır. Çok anlamlı bir sözcük olan "bilden" Almanca'da "teşkil etmek", "oluşturmak", "düşünsel anlamda eğitmek", "biçimlendirmek", "imgelemek" gibi anlamlara gelir. Alman düşün geleneğinde söz konusu "die bildende Kunst" anlatımı, "oluşturucu sanat", "kurucu sanat" gibi anlamlarda kullanılır.
- 33 Paul de MAN: "Rhetorik der Tropen"; içinde: (Hrsg.): "Allegorien des Lesens-Okumanın Yerinelere"; Frankfurt am Main, 1988, s. 146- 163.
- 34 Paul de Man'ın retorik öğretisinde "trope'ler", diyesi, yanaçlar (mecazlar, teşbihler, sanayii edebiyat) belirleyici önemdedir. Bu önemli yazın kuramcısının öğretilerine temel aldığı "tropelerin retorik" anlatımını "yanaçların retorik" olarak Türkçeleştirdim. Yanaçlar ya da mecazlar, aynı zamanda yazınsal biçim araçlarıdır. Onlar olmaksızın yazınsallaştırma söz konusu olamaz.
- 35 Paul de Man'ın geliştirdiği edebiyat kuramına ilişkin toplu bir değerlendirme için, Ansgar Nünning tarafından yayımlanan "Edebiyat ve Kültür Kuramı" ("Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie"); Stuttgart-Weimar, 2002, sözlüğünün ilgili maddesine bakılabilir.
- 36 Ansgar NÜNNING (yayım): "Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie (Yazın ve Kültür Kuramı Sözlüğü)"; Stuttgart-Weimar, 2002, ilgili madde.
- 37 Ernst CASSIRER: "Kants Leben und Lehre -Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi"; WBG, Darmstadt, 1977, s. 289- 384.
- 38 Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759- 1805) Alman şair, filozof ve tarihçidir. Bütün Alman edebiyat tarih boyunca en önemli dramatikçi olarak değerlendirilir. Tiyatro yapıtları Almanca konuşulan ülkelerin tiyatrolarında sürekli sahnelenir/oyunur. Schiller, asker bir babanın oğludur. Küçük yaşlarda arkadaşlarıyla birlikte "yasak yayın" okumuştur. Üniversite öğrenimi sırasında "Fırtına ve Zorlama" akımının yazar ve şairlerinden çok etkilenmiştir. Plutarch, Shakepear, Voltaire, Rousseau ve Goethe'in yapıtlarını incelemiştir. Tıp öğrenimini doktora ile tamamlamıştır. Üzerinde çalışmaya 1776'da başladığı özgürlük idisiyle tanınan "Haydutlar" adlı yapıtını 1781'de bitirmiştir. Anılan yapıt aynı yıl anonim olarak basılmıştır. 1782'de sahnele-

nen bu yapıt özellikle gençlik üzerinde büyük etki yaratmıştır. Dönemin yöneticilerinin baskıları sonucu, bazen bulunduğu yerlerden kaçmak zorunda kalmıştır. Felsefi olarak özellikle Kant ve Herder'den etkilenmiştir. Edebiyatın yanı sıra, bilimsel anlamda tarih ile de ilgilenmiştir. 1789'da Jena Üniversitesi'nde felsefe profesörü olarak göreve başlamıştır; ancak tarih dersleri vermiştir. “Evrensel Tarih Nedir, Hangi Amaçla Öğrenilir?” verdiği giriş dersinin adıdır. Bu ders, sadece öğrencilerde değil, bütün kentte yankılanmıştır. 1792 yılında Fransa Cumhuriyeti'nin onur yurttaşı olmuştur. Başlangıçta Fransız Devrimi'ni desteklemesine karşın, Jakobenlerin terör uygulamaları sonucu, devrimden uzaklaşmaya başlamıştır. Çeşitli edebiyat ve felsefe dergileri çıkarmış veya yazılarıyla katkıda bulunmuştur.

Goethe ile dostluk ilişkisinin Schiller'in yaşamında önemli bir yeri vardır. Schiller ve Goethe, toplumsal-yazınsal konularda özel ve bireysel özelliklerini koruyarak, edebiyat dergiciliği alanında işbirliği yapmak başta olmak üzere, yazınsal sorunlara ilişkin yoğun görüş alış-verişinde bulunmuştur. Özgürlükçü ve açık fikirli olmasına karşın, geleneksel anlayışı nedeniyle, Goethe, Schiller'i evinde konuk ettiği sırada Christiane Vulpius ile birlikteliğini gizleme gereksinmesi duyumsamıştır. 1802'de Schiller'e soyluluk unvanı verilmiştir. Bu ünlü dramacı-şair-düşünür, bu tarihten itibaren Friedrich von Schiller diye anılmıştır. “Maria Stuart”, “Die Jungfrau von Orleans” (Orleanslı Bakire), “Wallenstein”, “Die Braut von Messina” (Mesinalı Gelin) ve “Wilhelm Tell” gibi önemli dramalarını/tiyatro yapıtlarını bu zaman içerisinde tamamlamıştır. 1805'de Weimar'da ölmüştür.

Tarihçi/tarih bilimci olarak Schiller, Aydınlanmanın evrensel düşüncelerini, estetik ile uyumlaştırmaya çalıştığı “Über die ästhetische Erziehung des Menschen” (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine) ve “Über naive und sentimentalische Dichtung” (Saf ve Duygulu Edebiyat) adlı yapıtlarında dizgeleştirmiştir. Schiller'in tarih anlayışı, tarihin estetikleştirilmesine ve insan yaratımlarını tarihin nesnesi olarak değerlendirmeye dayanır. Tarih denemeleri arasında “Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung” (Birleşik Hollanda'nın İspanyol Hükümetinden Ayrılışının Tarihi) ve “Geschichte des Dreißigjährigen Krieges” (Otuz Yıl Savaşı'nın Tarihi) sayılabilir. Daha geniş bilgi için:

(http://wikipedia.org/wiki/Friedrich_Schiller)

- 39 Friedrich Schiller: “Über die tragische Kunst”; içinde: aynı yazar: “Saemtliche Werke- Bütün Yapıtlar”; cilt V, Carl Hanser Verlag, München 1959, 372- 393
- 40 Friedrich Schiller: “Kallias oder über die Schönheit”; içinde: aynı yazar: “Saemtliche Werke- Bütün Yapıtlar”; Carl Hansen Verlag, München 1959, s. 394- 433
- 41 Friedrich Schiller'in Gottfried Körner'e yazdığı bu ilk mektubu için bak: (www.wissen-im-Netz.info)
- 42 Friedrich Schiller: “Über Anmut und Würde”; içinde: “Saemtliche Werke- Bütün Yapıtlar”; cilt V, Carl Hanser Verlag, München 1959, s. 433- 488. Schiller'in “estetik” kuramına ve Kant eleştirisine temel oluşturan bu yapıtının birinci bölümünde konulaştırdığı ve “güzellik” ile belirgin bir bağıntı içinde olan “zarafet” ve ikinci bölümde öne çıkardığı “onur” kavramlarını, bu kitabın konusu açısından öne çıkan yönleriyle ele aldım.
- 43 Daha fazla bilgi için: (http://de.wikipedia.org/über_Anmut_und_Würde...)
- 44 Friedrich von Schiller: “Über die aesthetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen”; içinde: Friedrich Schiller: “Saemtliche Werke- Toplu Yapıtlar”; Band (cilt) 5, (Erzaehlungen/Theoretische Schriften- Öyküler/Kuramsal Yazılar); Carl Hanser Verlag, München 1959, s. 570- 669.

- 45 Okunurluklarını yükseltmek amacıyla, mektuplara ara başlık ekledim. Benim koyduğum ara başlıkları ayırt etmek amacıyla, kalın ve italik yazdım.
- 46 Schiller'in sözünü ettiği Agamemnon'un oğlu Orest'tir. Yunan mitolojisine göre, Orest veya Orestes, Truva Savaşı'nda on yıl süreyle Yunan ordusuna komuta eden babası Agamemnon'u öldüren annesini yıllar sonra öldürmek suretiyle, babasının öcünü almıştır. Agamemnon'un karısı Klytaimnestra, kocasının yokluğunda Aigistos'u kendisine sevgili edinmiştir ve Aigistos ile işbirliği yaparak, Agamemnon'u yakanırken, hançerleyerek öldürmüştür.
- 47 Schiller'in burada açıkladığına göre, insanda birliği sağlamanın *"duyusal güdüyü, akıl güdüsüne bağımlılaştırmaktan başka bir aracı"* yoktur. Fakat buradan uyum değil, *"sadece tek-düzelik"* ortaya çıkar ve insan *"sürekli parçalanmış olarak kalır."* Öte yandan, her şeye karşın, *"özgürlük zamana bağlanamasa da"*, *"karşılıklı"* bir bağımlılık olmak zorundadır. Böyle olduğu takdirde, *"mutlak olan, engelleri kendisiyle temellendiremez; durum, özgürlüğe bağlanamaz."* Dolayısıyla bu iki ilke karşılıklı bir bağımlılık içindedir: Bir başka anlatımla, *"biçim olmaksızın özdek, özdek olmaksızın biçim olamaz."* Schiller, söz konusu etkileşimi ve önemini, Fichte'nin *"Bütün Bilim Öğretisinin Temeli"* (1794) adlı yapıtında mükemmel biçimde ortaya koymuştur. Kişi veya insan, *"özdeği duyumsamaksızın, kendisini açığa vuramaz."* Bu nedenle, özdek, biçime bağlı değildir; biçimden bağımsız olarak ve biçim ile yan yana belirleyici olabilir. Aynı şekilde, duygu alanında akıl, ne de akıl alanında duygu belirleyici olmaya kalkışmamalıdır. Biçimi içerikten, gerekiri rastlantısalardan ayırmanın veya kurtarmanın önemli olduğu *"aşkın felsefede özdekseli bir engel olarak düşünmekte ve duyusalı akıl ile kaçınılmaz bir çelişki içinde tasavvur etmekte"* zorluk çekilir.
- 48 Schiller'in savı uyarınca, burada kullanılan özgürlük kavramı, kavrayış (yeterliliği) olarak insana ait olandır ve *"ne ona verilebilir, ne de ondan alınabilir."* Özgürlük buradaki anlamıyla *"insanın karmaşık doğası"* üzerine kurulur. İnsan, *"akılcı davranmakla, birinci tarzdan bir özgürlüğü; malzemenin sınırları içinde akılcı ve akıl yasaları altında özdeksel davranmakla, ikinci türden bir özgürlüğe sahip olduğunu kanıtlar."* İkinci tarz özgürlük, en kısa yoldan *"birincisinin doğal olanağı"* olarak adlandırılabilir.
- 49 Schiller'e göre, görüntüde ortaya çıkabilen şeyler/nesneler, *"dört farklı ilişkide"* düşünülebilir: Bir nesne *"duyusal durumumuzla (var-oluşumuzla, sağ salım oluşumuzla) ilişkilenebilir."* Bu, o nesnenin *"fiziksel özelliğidir/yapılanmışlığıdır."* Bu nesne, *"akıl ile ilişkilenebilir ve bize bilgi sağlar."* Bu, onun *"mantıksal yapılanmışlığıdır"* veya *"istenç ile ilişkilenebilir ve akıllı bir varlık için yapılan seçimin nesnesi olarak görülebilir."* Bu, *"ahlaki yapılanmışlığıdır."* Son olarak da *"herhangi birinin nesnesi olmaksızın, çeşitli güçlerimizin tümüyle ilişkilenebilir."* Bu ise, söz konusu nesnenin *"estetik"* (vurgu, Schiller'indir) yaratılmışlığıdır. Bir insan, iyilik-severliği, eğlendiriciliği veya karakteri ile öne çıkabilir. Bütün bu özelliklerden bağımsız olarak o insanı *"bir yasa/kural, herhangi bir amaç"* gözetmeden, *"bakma ve dış görünüşü ile hoş bulabiliriz."* Böyle bir değerlendirme veya hoş bulma, *"estetik"* bir niteliktir. Her türlü eğitimin yanı sıra, bir de *"beğeni ve güzellik"* eğitimi vardır. Beğeni ve güzellik eğitimi, insanın *"duyusal ve tinsel güçlerinin bütününe, en olası uyum içinde her yönüyle geliştirmeyi"* amaçlar. Gönül, *"estetik durum içinde gerçi en yüksek düzeyde her türlü zorlamadan kurtulmuştur/özgürdür; ama yasalardan asla kurtulmuş olarak davranamaz."* Bu *"estetik özgürlük"*, gönlün uyduğu yasalar, *"tasavvur edilmediği"* için, düşünmede *"mantıksal gerekirdikten"* ve istemede *"ahlaki gerekirdikten"* ayrılır; çünkü söz konusu *"yasalar"*, *"hiçbir direnç ile karşılaşmaz; zorlama olarak ortaya çıkmaz."*

- 50 Friedrich Schiller: “Über die Notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen”; içinde: aynı yazar: “Saemtliche Werke- Bütün Yapıtlar”; cilt V, Carl Hanser Verlag, München 1959, s. 671- 693. Bu yazıda da koyduğum ara başlıkları kalın ve italik yazdım.
- 51 Schiller’in dipnotu uyarınca, “bilimsel kesinliği” önemseyen bir yazar, zorunlu olmadıkça bu örnekleri kullanmaktan kaçınacaktır. Tümelin hakikati, tikel durumlarda sınırlamalara uğrar. Her tikel durumda tümel kavramlar açısından rastlantısal öğeler bulunur. Bu yüzden, bu rastlantısal ilişkilerin söz konusu genel kavramın içine taşınmasından ve böylece “*genelliğinden ve gerekirliğinden bir şeyler yitirmesinden*” korkulur.
- 52 Friedrich von Schiller: “Über die naive und sentimentalische Dichtung”; içinde: aynı yazar: “Sämtliche Werke- Bütün Yapıtlar”; cilt V, Carl Hanser Verlag, München 1959, s. 694- 780. Bu irdeleme, anılan yapıtın 694 ile 744. sayfaları arasında yer alan bölümünü kapsamaktadır. Bu bölümü izleyen ve kendi içinde bağımsız olan “İdil” (Almanca “Idylle”) adlı bölüm, irdelemeye katılmamıştır.
- 53 Schiller, yukarıda anılan yapıtına ara-başlık koymamıştır. Ara-başlıkları ben koydum; kalın ve italik yazarak ayırmak istedim.
- 54 Orhan Pamuk: “Saf ve Düşünceli Romancı”; İletişim, İstanbul 2011
- 55 Schiller’in anlatımı uyarınca, “bu görüngü üzerine ilk düşünen” Kant’tır. Kant’ın “Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi”nin “Güzele İlişkin Entelektüel İlgi” bölümünde belirttiğine göre, bir bülbülün ötüşünü en yüksek düzeyde taklid eden ve bütün duygulanımımızla bizi bu etkiye maruz bırakan bir insan, “*bu yanılsamayla bütün hoşlanma duygumuzun yok olmasına yol açar.*” Bu uyarı, Kant’ın felsefi düzeyinin yüksekliğini gösterir.
- 56 Schiller buraya koyduğu dipnotta “*canlı bir devinimin ve insansal yaşamın zengin bir doluluğunun*” Yunanların yaşam ortamını biçimlendirdiğini belirtir. Bu özellikler, Yunanlara, “*yaşamı, yaşamsız (cansız) olana aktarma ve insanlığın imgesini/görünümünü gayretlice izlemeleri*” için uygun ortam hazırlamıştır. Örneğin, “*Ossian’ın insan dünyası yoksul ve tek-düzeydi; onu kuşatan cansız (yaşamsız) olan, büyük ve güçlüydü*”; dolayısıyla bu güçlü ve cansız öge, öne çıktı ve “insanların üzerinde de haklarını korudu.” Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, bu şairin şiirlerinde “*duyumsamanın nesnesi olarak cansız doğa*” kendini gösterir. Ayrıca, Ossian da “*halkının kültür çevresi ve kültürünün bozumu daha az olmasına karşın, insanlığın çöküşünden/yıkımından*” yakındır.
- 57 Schiller, yukarıda geçen “modern şairler” anlatımına eklediği dipnotta eski ve yeni şairlerin karşılaştırılmasında “zaman ayrımının” değil, “davranış ayrımının” temel alınmasını modern zamanlarda da “katıksız olmasa da bütün sınıflarda saf şiirin olduğunu, salt Latin değil, Yunan şairler arasında da “duygusal/duygulu şairlerin bulunduğunu anımsatır. Schiller’in açıklaması uyarınca, “Werther’in Acıları”nda görüldüğü üzere, “aynı şairde ve aynı yapıtta sıkça her iki yazınsal türe de rastlanır. Werther’in Acıları benzeri ürünler, “her zaman daha büyük etki yapacaktır.”
- 58 Schiller, bu belirlemelere koyduğu dipnotta şunları yazmıştır: “Saf” bir yazıncı/şair olarak Moliere, komedilerinde bırakması ve atması gereken yerleri, hizmetçisinin sözünüle yapsaydı, Fransız “kothurnunun” ustalarının ağılatılarında da (trauerspiele) aynı denemeyi yapmaları beklenirdi. Yazıncı, bu tür denemelerinin Klopstock ve Lessing gibi ünlü yazarların yapıtlarında yapılmasını önermez.
- 59 Schiller bu bölüme eklediği dipnotta şu hususları öne çıkarır: “*Saf edebiyatların üzerinde bıraktığı etkinin ayırımına varma yeterliliği ve bu etkideki içeriğin payını ayırma*

yeterliliği taşıyan kişi, bu etkiyi patetik konularda da her zaman neşeli, her zaman katıksız, her zaman dingin bulacaktır.” Duyugusal/duygulu edebiyatlarda söz konusu izlenim “her zaman biraz ciddi ve gerilimli olacaktır.” Bunun nedeni, “konu ne olursa olsun”, saf anlatımlarda “her zaman hakikat, imgelem gücümüzdeki objenin canlı şimdinden/varlığından” ötürü sevinmemiz ve “bundan başka bir şey aramamızdır.” Buna karşın, duygulu/duygusal edebiyatlarda “imgelem gücünün tasavvuru, bir akıl idesiyle birleştirilmek zorundadır.” Bir başka anlatımla, duygulu anlatımlarda “her zaman iki farklı durum arasında sallanmaya” düşülür.

- 60 Schiller’in değerlendirmesi uyarınca, Lessing’in “Nathan”ında bu olmamıştır; çünkü bu yapıtta “malzemenin buz gibi doğası, bütün yapıtı dondurmuştur. Lessing de “ağlatı yazmadığını biliyordu”; ancak “Dramaturji” adlı yapıtında kendi geliştirdiği “şair/yazar, trajik biçimi, trajedinin amacı dışında başka bir amaç için kullanamaz” şeklindeki öğretiyi unutmamıştı. “Bu dramatik şiiri”, önemli değişiklikler yapmadan, “iyi bir trajediye dönüştürmek” pek olanaklı olamazdı.
- 61 Schiller, “ağıt” ve “idil” kavramlarını en geniş anlamıyla kullandığını belirtir. Bu düşünür/yazara göre, amaç, bu kavramların sınırlarını bulandırmak değil, bu yazınsal türlerde egemen olan “duyumsama tarzlarını” belirginleştirmektir. Ayrıca, söz konusu yazınsal türlerin duyumsama tarzları, istenilse bile, sınırlar içine sokulamaz. “Ağıtsal olarak bizi salt, ağıt olarak adlandırılan yazınsal tür duygulandırmaz”; aynı zamanda “dramatik ve epik şairler de bizi ağıtsal olarak devindirebilirler.” Nitekim “Messiade”, “On Yıl” “Yitık Cennet” ve “Kurtarılmış Kudüs” gibi yapıtlarda “idil, ağıt ve yergiye özgü birçok görünüm” betimlenir. Aynı durum, “az veya çok patetik/coşkulu şiirler” için de geçerlidir. Schiller, ayrıca, “duygulu edebiyatın özgün bir türü” olan “idil”in ağıtsal türe katılabileceğini öne sürer. Düşünür/yazar, bu kapsamda yalnızca “doğanın sanatın karşısına, ülünün de gerçekliğin karşısına koyulduğu” yazınsal türün duygulu/içli edebiyat olarak değerlendirilebileceğini vurgular.
- 62 Schiller, bu belirlemelerini açıklamak için, “Carthou” adlı şiiri örnek gösterir.
- 63 Schiller, buraya düştüğü dipnotta Kleist’in aynı adı taşıyan şiirine bakılmasını önerir.
- 64 Schiller burada “şiirin ses sanatı ve güzel sanatlar ile olan çift akrabalığını” anımsatmak için, “müzikal” anlatımını kullandığını vurgular. Schiller’e göre, şiirin, güzel sanatların yaptığı gibi, ya “belirli bir konuyu taklit etmesi/öykünmesine” veya ses/tını sanatında olduğu gibi, bunun için “bir konuyu gereksinmeksizin, sadece gönünün belirli bir durumunu ortaya çıkarır.” Bu, “oluşturucu (plastik) ve müzikal” olarak adlandırılabilir. Müzikalite, “şiirde gerçekten özdeğe göre müzik olan ile ilgili değil, imgelem gücünü belirli bir obje ile egemenliği altında almaksızın, müziğin ortaya çıkarabileceği her türlü etki ile ilgilidir.” Schiller, söz konusu nedenle Klopstock’u “müzikal” bir şair olarak nitelendirmiştir.
- 65 Schiller buraya düştüğü dipnotta “kalp ile”; çünkü diye ekler: “Manzaranın duyusal sıcaklığı/ateşi ve imgelemin dolgunluğu”, bu ürünü oluşturmaya yetmez. Bu nedenle, “Ardinghello”, “bütün duyusal enerjisine ve rengin ateşine karşın, sadece duyusal bir karikatürdür; hakikatten ve estetik saygınlıktan yoksundur.” Yine de “bu nadir üretim, her zaman salt arzusunun yetenekli olduğu (vurgu; Schiller’in) neredeyse şiirsel coşkunluğun bir örneği olarak ilginçliğini koruyacaktır.”
- 66 “Über epische und dramatische Dichtung”; içinde: Johann Wolfgang Goethe/Friedrich Schiller: “Saemtliche Werke- Bütün Yapıtlar”; cilt V, Carl Hanser Verlag, München 1959, 790- 792.
- 67 Martin Heidegger: “Der Ursprung des Kunstwerkes”; Reclam, Stuttgart 2010. Bu irdelemedeki alıntılar ve göndermeler, anılan yapıttandır. Yapıtta yer alan

Heidegger'in koyduğu ara-başlıkları belirginleştirmek için düz, kendi koyduğum ara-başlıkları ise italik yazdım.

- 68 Martin Heidegger (1889- 1976) Edmund Husserl'in görüngü bilim, Wilhelm Dilthey'in yaşam felsefesi ve Soren Kierkegaard'ın var-oluşçuluk felsefesini bireşimlemeye uğraşmış olan Alman filozoftur. Batı felsefesini köksüzlük ile eleştiren Heidegger'in başlıca yapıtı "Var-oluş ve Zaman"dır. Filozof bu yapıtında temel ontoloji kavramını felsefileştirmiştir. 1930'lu yıllardan sonra dil ve sanat felsefesi, bu filozofun öncelikli uğraş alanına dönüşmüştür. Başlıca yapıtı olan "Oluş ve Zaman"dan sonraki "Dile Yolculuk" ve "Sanat Yapıtının Kökeni" adlı yapıtları bu kapsamda anılabilir.

Heidegger'in nasyonal sosyalizm döneminde (1933- 1945) siyasal erk, diyesi, Nazizm ile yakın ilişkisi, 1933'ten sonra Freiburg Üniversitesi rektörlüğü sırasındaki uygulamaları, profesörler için zorunlu olmamasına karşın on iki yıl boyunca Nazi partisine üye oluşu ve Yahudilere ilişkin nasyonalsosyalist düşünceleri, haklı olarak eleştiri konusu olmuştur. Mayıs 1933'te "Alman Üniversitesinin Öz-korunumu" başlıklı konuşmasında nasyonal-sosyalist ideoloji doğrultusunda profesörlerin yönlendirici (Führer), öğrencilerin "yönlendirilen" (Gefolgschaft) ilişkisi içinde olması ve üniversitenin halkın kültürel yönlendiricisi işlevi üstlenmesini savunmuştur. Rektörlüğü sırasında nasyonal-sosyalist ideolojinin tek-sesileştirme propagandasına katılmıştır. "Alman Üniversitelerindeki Profesörlerin Hitlere ve Nasyonalsosyalist Devlete Bağlılık Açıklaması" nı imzalayanlar arasında yer almıştır. Aralık 1933'te "Nasyonal-sosyalist Devrim Kutlaması" kapsamında Freiburg Üniversitesi rektörü sıfatıyla yaptığı konuşmada şu görüşleri öne sürmüştür: *"Nasyonal-sosyalist devrim, devlet erkini sadece bir başka parti tarafından ele geçirilmesi değildir; bu devrim, Alman varoluşumuzun köklü bir dönüşümünü birliğinde getirmektedir."*

- 69 Heidegger'in kullandığı Almanca "geschehen" fiili, Türkçeye "olmak", "meydana gelmek", "vuku bulmak" olarak çevrilebilir. "Olmak" eylemi, metinde başka bağlamlarda sıkça kullanıldığı için, hem yinelemeden sakınmak, hem de anlamı belirgin olarak karşılamak amacıyla, "geschehen" fiilini, çoğunlukla "vuku bulmak" veya "gerçekleşmek" olarak çevirmeyi yeğledim.
- 70 Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni"nde kullandığı temel kavramlardan biri olan "Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit" kavramı, "hakikatin kendisini yapmaya koyulması" ve "hakikatin kendisini yapıtlaştırması" olarak Türkçeye çevrilebilir. Ben, Heidegger'in eğilimini de gözeterek, "hakikatin kendisini yapıtlaştırması" seçeneğini yeğledim.
- 71 Sunay Akın "Bir Çift Ayakkabı" (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Kasım 2011) adlı yapıtında genel olarak ayakkabı, bir çift ayakkabı motifini yazınsallaştırır. Bu yapıtta yer alan "Tutuklular Çemberi" adlı öykü-denemede Vincent Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" tablosunu da büyük yazınsal duyarlılıkla konulaştırır.
- 72 Bu bağlamda Theodor Adorno'nun Heidegger'in dil kullanım tarzında somutlaşan felsefesini eleştirel bir değerlemeden geçirdiği "Jargonun Özgünlüğü" (Kritiknetz.de, Hrsg. Heinz Gess) adlı irdelemesini anmak gerekir. Adorno, anılan irdelemesinde Heidegger'i *"insanı insanlığından uzaklaştırmala ve gerici düşünceleri"* özgünlük veya özgün dil kullanımı örtüsü altına gizlemekle eleştirir. Adorno'nun değerlendirmesine göre, Heidegger'de ve *"onun dilini izleyenlerde zayıf bir teolojik tini bu güne değin"* varlığını korumuştur. Ayrıca, söz konusu özgünlük dili, *"özgünlük kutsaması"*na dönüşme eğilimi göstermiştir. Bu dil, karşı çıkıyormuş gibi görüldüğü "bağımlılaşma"ya insanları alıstırmaktadır. Böylece, *"saltlaştırılan otorite, saltığın otoritesi-ni"* yıkmaktadır.

Adorno'nun açılması uyarınca, Almanya'da geliştirilen özgünlük jargonu, "*toplumsallaştırılmış seçkinliktir*"; "*alt dili, üst dil durumuna*" getiren dildir. Bu dil kullanımında tekil sözcüklerin yitirdiği "büyü", adeta dayatmacı önlemler ile sağlanmaktadır. "*Görün dilin parçaları donuklukları içinde manipüle edilmektedir.*" Özgünlük jargonu, nesnel bir sistem olarak "*düzenleyici ilke olarak dezenformasyonu ve dilin sözlere bölünmesini*" kullanmaktadır. Bu dil kullanım tarzında sözcüklere "özel anlamlar" yüklenmektedir. Böylece, konuşanın veya yazarın öznel istenci sözcüklerin anlamına içkinleştirilmektedir. Özgünlük jargonunun temel karakteri biçimselliştir. "*Sözcüklerin içeriklerine bakılmaksızın duyumsanması ve sunum yoluyla kabul edilmesi*" beklenmektedir. Dilin kökensel "mimetik yönleri" kasıtlı olarak öne çıkarılmaktadır. Biçimsellik, "demagojik amaçlar" için uygun ortam hazırlamaktadır. Jargona "*vakıf olanın, ne düşündüğünü söylemesine, hatta söylediğini düşünmesine bile gerek yoktur.*" Bu anlayış uyarınca, önemli olan "*bütün olarak insanın konuşmasıdır.*" Jargonda kullanılan sözcükler, "*bütünlükten ve kavramsal içerikten bağımsız olarak, taşıdıkları anlamdan daha yüksek bir şey söylüyorlarmışçasına seslenirler.*" Bu durum, "aura" kavramıyla ifade edilebilir. "*Auranın çöküm ürünleri*" olan jargonun karakteristik sözcükleri "*kutsal içerik taşıyamalarına karşın, kutsal*" izlenimi yaratmaktadır; "*donmuş yansıtımlardır.*"

- 73 Almanca özgün metinde yer alan "Verhaltenheit" kavramını "gizlenmişlik" olarak Türkçeleştirdim. İnternette (örneğin, http://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger) ilgili kaynaklara bakıldığında Heidegger'in "Verhaltenheit" kavramını temel ruh durumlarından biri anlamında kullandığı görülür. Ürkme ve korkma gibi ruh durumlarını kapsayan bu kavram, "başkaya" açılan düşünme kapsamında değerlendirilir. Söz konusu korkma, "olanın terk edilmişliğinden, nihilizm deneyiminden korkmadır. Bu öğelerde "olan", hile ve yaşantılaşmanın nesnesidir. Gizlenmişlikte aynı zamanda geliyorum diyen olaydan ürkme söz konusudur.
- 74 Daha önce hakikat bağlamında da değindiğim Almanca "das sich-ins-Werk-setzen" anlatımı, Türkçeye "işe koyulmak" olarak çevrilebilir. Heidegger, bu anlatımın içinde yer alan "Werk" (Türkçe; iş, iş yeri, yapıt) sözcüğünü, Türkçede asıl "yapıt/eser" sözcüğünü de çağrıştıran bir anlamda kullandığı için, filozofun biçim ve dil beğenisini yansıtabilmek amacıyla, "kendisini yapıtlaştırmak" olarak aktarmayı yeğledim.
- 75 Hans-Georg Gadamer: "Zur Einführung"; içinde: Martin Heidegger: "Ursprung des Kunstwerkes- Sanat Yapıtının Kökeni"; Recklam, Stuttgart 2010, s. 93- 114.

İnsanın insancıllaşmasına ve dünyanın yaşanırlaşmasına en belirleyici katkısı yapan estetik, dolayısıyla da edebiyattır. Güzelliği öne çıkaran estetik ve edebiyat, insanın gizil güç olarak içinde taşıdığı yıkım eğilimini denetlemesi ve etkisizleştirmesinin de güvencesidir.

Immanuel Kant ve onu izleyen ve geliştiren Friedrich Schiller, estetik ve edebiyat kuramının kalıcı temellerini atmışlardır. Hegel estetik felsefesini söz konusu sağlam temeller üzerine kurmuştur.

Martin Heidegger, anılan filozofların estetik kuramlarını daha belirgin bir şekilde idealist felsefe geleneği doğrultusunda özgülleştirmeye çalışmıştır.

KANT, SCHILLER, HEIDEGGER – ESTETİK VE EDEBİYAT,

genel anlamıyla Türkiye’de estetik ve edebiyatın kuram birikimine, öncelikle de terminoloji alanındaki boşluğun doldurulmasına katkı yapmak amacıyla hazırlanmıştır. Yazınsal yaratımla dil dizgesi arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisinden kaynaklanan sorunları göz ardı etmeksizin, estetik ve yazınkuramsal düşünümü özendirmek başlıca amaç olmuştur.

Prof. Dr. Onur Bilge Kula 1954 yılında Kayseri’de doğdu, liseyi aynı kentte bitirdi. 1972-74 yılları arasında Berlin Teknik Üniversitesi’nde maden mühendisliği öğrenimi gördü, öğrenimini yarıda bırakıp Türkiye’ye döndü. 1974-78 arasında Ankara Üniversitesi DTCF’nde Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 1979-83 arasında Berlin Özgür Üniversitesi’nde Kültürlerarası Eğitim bölümünü bitirip aynı bölümde “Almanya’da Türk Göçmen İşçi Kültürünün Eğitsel İşlevi” konusundaki doktora çalışmasını 1986’da tamamladı.

1986-93 yılları arasında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde görev yaptı. 1993’te yeni kurulan Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi’nde profesör oldu. 1993-2000 yılları arasında aynı fakültenin kurucu dekanlığı görevini yürüttü. 2003’ten bu yana Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde görev yapmaktadır. Edebiyat kuramı, kültürel kimlik, Batı kültüründe oryantalizm ve Türk imgesi başlıca araştırma alanlarıdır. Anılan konularda yüzlerce makalesi ve çok sayıda kitabı bulunmaktadır.



KDV dahil fiyatı
26 TL