

idea

HEGEL

ESTETİĞE GİRİŞ



GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

ESTETİK

Güzel Sanatlar Üzerine Dersler
Giriş

Çeviren:
Aziz Yardımlı

İDEA CEP KİTAPLARI — 036

İdea Yayınevi

Şarap İskelesi Sk. 2/106-107 34425 Karaköy — İstanbul
iletisim@ideayayinevi.com / www.ideayayinevi.com

Bu çeviri için © AZİZ YARDIMLI 2011

HEGEL

Vorlesungen über die Ästhetik/Einleitung

Estetik Üzerine Dersler/Giriş

İDEA CEP KİTAPLARINDA BİRİNCİ BASKI 2011

Tüm hakları saklıdır. Bu yayının hiçbir bölümü

İdea Yayınevinin ön izni olmaksızın

yeniden üretilemez.

İDEA CEP KİTAPLARI DİZİSİ 036 / FELSEFE 20

SÜRELİ YAYIN

YAYININ ADI: Hegel; *Estetiğe Giriş*

YETKİ SAHİBİ / SORUMLU MÜDÜR: ALİYE ZEYNELOĞLU

YÖNETİM YERİ: İDEA YAYINEVİ

Şarap İskelesi Sk. 2/106-107 34425 Karaköy — İstanbul

YAYININ SÜRESİ: 30 GÜNDE BİR

BASKI: BAYRAK MATBAASI

Davutpaşa Cad. 14/2 34015 Topkapı — İstanbul

DAĞITIM: YAYSAT

Doğan Medya Tesisleri, Sanayi Mah. 1650. Sok., No 2

34517 Esenyurt — İstanbul

Printed in Türkiye

ISSN 2146-3506

İDEA SY 2011/11

İÇİNDEKİLER

ESTETİĞE GİRİŞ 7

I. ESTETİĞİN SINIRLANMASI VE SANAT FELSEFESİNE KİMİ KARŞIÇIKIŞLARINÇÜRÜTÜLMESİ

1. *Doğadaki Güzel ve Sanattaki Güzel — 8*
2. *Estetiğe Yönelik Kimi Karşıcıkışların Çürütülmesi — 10*

II. GÜZELİN VE SANATIN BİLİMSEL ELE ALINIŞ TURLERİ

1. *İrdelemenin Başlangıç Noktası Olarak Görgül Öge — 23*
2. *Ele Alışın Başlangıç Noktası Olarak İdea — 32*
3. *Görgül ve İdeal Bakış Açılarının Birleşmesi — 33*

III. SANAT GÜZELİNİN KAVRAMI — 34

A. *Sanat Üzerine Sıradan Tasarımlar — 37*

1. *İnsan Etkinliğinin Ürünü Olarak Sanat Yapıtı — 37*
2. *İnsan Duyusu İçin Duyusaldan Türeyen Sanat Yapıtı — 45*
3. *Sanatın Ereği — 57*
 - a. *Doğaya Öykünme İlkesi — 57*
 - b. *Yüreğin Uyarılması — 63*

c. Yüksek Tözsel Erek — 65

B. Gerçek Sanat Kavramının Tarihsel Çakarsaması — 75

1. Kant Felsefesi — 76

2. Schiller, Winckelmann, Schelling — 81

3. İroni — 85

IV. BÖLÜMLEME — 91

1. Sanatsal Güzelin İdeası ya da İdeal — 96

2. İdealin Sanat Güzelliğinin Tikel Biçimlerine
Gelişimi — 98

3. Bireysel Sanatların Dizgesi — 105

TÜRKÇE-ALMANCA SÖZLÜK — 117

ALMANCA-TÜRKÇE SÖZLÜK — 119

DİZİN — 121

ESTETİĞE GİRİŞ

Bu dersler *Estetiğe* ayrılmıştır; konuları engin *Güzellik Ülkesi*, ve daha tam olarak alanları Sanat, dahası *Güzel Sanattır*.

Bu konu için *Estetik* adı hiç kuşkusuz sözcüğün asıl anlamında bütünüyle uygun değildir, çünkü “Estetik” sağın olarak duyunun, *duygunun* bilimini belirtir, ve bu anlamda yeni bir bilim olarak ya da daha doğrusu ilk kez felsefi bir disiplin olması gereken birşey olarak kökenini Almanya’da sanat yapıtlarının üretmeleri gereken örneğin hoşluk, hayranlık, korku, şefkat vb. duyguları gibi duygular açısından irdelendikleri bir sırada Wolff okulunda kazanmıştır. Bu adın uygunsuzluğundan ya da daha doğrusu yüzeyselliğinden ötürü başkalarını, örneğin *Kallistik* adını üretme girişiminde bulunulmuştur. Ama bu da kendini yetersiz olarak gösterir, çünkü amaçlanan bilim genel olarak Güzelliği değil, ama yalnızca *Sanatın* Güzelliğini irdeler. Bu nedenle Estetik adını olduğu gibi bırakacağız, çünkü salt bir ad olarak bizim için ilgisizdir ve dahası bu arada sıradan dile öylesine yaygın olarak girmiştir ki, bir ad olarak kalabilir. Gene de bilimimiz için uygun anlatım “*Sanat Felsefesi*,” ya da daha belirli olarak, “*Güzel Sanat Felsefesi*”dir.

I. ESTETİĞİN SINIRLANMASI VE SANAT FELSEFESİNE KİMİ KARŞIÇIKIŞLARIN ÇÜRÜTÜLMESİ

1. Doğadaki Güzellik ve Sanattaki Güzellik

Bu anlatım yoluyla *Doğanın Güzelliğini* hemen dışlarız. Konumuzun böyle bir sınırlanışı bir yandan keyfi bir belirlenim olarak görünebilir, çünkü her bilimin kendi alanını dilediği gibi saptama yetkisi vardır. Ama Estetiğin Sanattaki Güzelliğe sınırlanmasını bu anlamda alamayız. Sıradan yaşamda hiç kuşkusuz *güzel* bir renkten, *güzel* bir gökten, *güzel* bir ırmaktan, dahası *güzel* çiçeklerden, *güzel* hayvanlardan ve daha da ötesi *güzel* insanlardan söz etmeye alışmışızdır; gene de burada böyle nesnelere Güzellik niteliğinin ne düzeye dek haklı olarak yüklenebileceğine ve böylece Doğadaki Güzelin ne düzeye dek Sanattaki Güzelin yanına koyulabileceğine ilişkin tartışmaya girmeyecek olsak da, buna karşı daha şimdiden ileri sürebiliriz ki, Sanatın Güzeli Doğanın Güzeline *daha yüksekte* durur. Çünkü Sanatın Güzelliği *Tinden doğan ve yeniden doğan* Güzelliktir, ve Tin ve ürünleri Doğadan ve görüngülerinden ne denli yüksekte duruyorsa, Sanatın Güzeli de Doğanın Güzeline o denli yüksekte durur. Gerçekten de, *biçimsel olarak* görüldüğünde, insanın kafasına giren kötü bir düşlem bile herhangi bir Doğa ürününden *daha yüksektir*, çünkü böyle bir düşlemde her zaman tinsellik ve özgürlük bulunur. *İçeriğe* göre hiç kuşkusuz güneş saltık olarak zorunlu bir kıpı olarak görünürken, bu arada çarpık bir tasarım ise *olumsaldır*, geçicidir, ve yitip gider; ama kendi için alındığında, böyle güneş gibi bir doğal varoluş ilgisizdir, kendi içinde özgür ve özbilinçli değildir, ve onu başka şeyler ile zorunlu bağlantı içinde görürüz ve böylece kendi için ve böylelikle *güzel* olarak görmeyiz.

Eğer şimdi genel olarak Tinin ve onun sanatsal Güzelliğinin Doğadaki Güzelden *daha yüksekte* durduğunu

söylediysek, bununla hiç kuşkusuz henüz hiçbirşey saptanmış olmaz, çünkü 'daha yüksek' bütünüyle belirsiz bir anlatımdır ki, Doğa Güzelliğini ve Sanat Güzelliği henüz tasarımın uzayında birbirinin yanında duruyor olarak betimler ve yalnızca nicel ve bu yolla dışsal bir ayrımı belirtir. Ama Tinin ve onun sanatsal Güzelliğinin '*daha yükseğı*' yalnızca Doğa ile görelî birşey değildir; tersine, yalnızca Tin *gerçek olan*, herşeyi kendi içinde kavrayandır, öyle ki güzel herşey yalnızca bu 'daha yüksek' olandan pay aldığı ve onun tarafından üretildiğı için gerçekten güzeldir. Bu anlamda Doğanın Güzeli yalnızca Tine ait olan Güzelin bir yansıması olarak, eksik olan, tam olmayan bir kipte, *tözüne* göre Tinin kendisinde kapsanan bir kipte güzel olarak görünür. — Bunun dışında, bizim için güzel Sanata sınırlanma çok doğıal bir yolda ortaya çıkar, çünkü Doğa Güzelliklerinden — eskiler arasında bizim aramızda olduğundan daha az olmak üzere — ne denli söz edilirse edilsin, gene de doğıal şeylerin Güzelliğinin bakış açısını öne çıkarmak ve bu Güzelliklerin bir bilimini, dizgesel bir betimlemesini üretmek hiç kimsenin aklına gelmiş değildir. Gerçekten de *yararlık* bakış açısı ortaya sürülmüş ve örneğın hastalıklara karşı işe yarayan doğıal şeylerin bir bilimi, bir *materia medica*, iyileşme için yararlı olan minerallerin, kimyasal ürünlerin, bitkilerin, hayvanların bir betimlemesi üretilmiş olsa da, *Güzellik* bakış açısından Doğa alanları düzenlenmiş ve bir değerlendirmeden geçmiş değildir. Doğa Güzelliğı durumunda çok fazla *belirsizlik* içinde kaldığımızı ve bir *ölçütten* yoksun olduğumuzu duyumsarız ve bu nedenle böyle bir düzenleme ilgiye değer çok az şey sergiler.

Doğadaki ve Sanattaki Güzellik üzerine, ikisinin ilişkisi ve birincinin asıl konumuzun alanından dışlanması üzerine bu ön notlar bilimimizin sınırlamasının yalnızca özence ve keyfiliğe bağılı olduğu düşüncesini uzaklaştırmalıdır. Bu ilişkinin tanıtlamasının henüz burada yer al-

maması gerekir, çünkü irdelemesi bilimimizin kendisinin içerisine düşer ve bu nedenle ancak daha sonra daha tam olarak tartışılacak ve tanıtılacaktır.

Ama eğer şimdi kendimizi geçici olarak Sanatın Güzeli üzerine sınırlarsak, o zaman bu ilk adım bizi hemen yeni güçlükler ile karşı karşıya bırakır.

2. Estetiğe Yönelik Kimi Karşıçıkışların Çürütülmesi

Karşılaşabileceğimiz *ilk* güçlük Güzel Sanatın kendini bilimsel bir irdelemeye *değer* gösterip göstermediği konusundaki duraksamadır. Çünkü Güzel ve Sanat kendilerini hiç kuşkusuz dost bir deha gibi yaşamın tüm işlerine yayar ve iç ve dış tüm çevreyi pırıl pırıl süslerler, çünkü durumların ciddiliğini ve edimselliğin karışıklıklarını yumuşatır, eğlenceli bir yolda tembelliği giderir ve yapılacak iyi hiçbirşeyin olmadığı yerde kötü olanın yerini en azından kötünün kendisinden daha iyi bir yolda doldururlar. Gene de Sanat yabanılların kaba saba savaş-boyalarından her tür varsıllık ile süslenmiş tapınakların görkemine dek çekici biçimleri ile herşeye karışsa da, bu biçimlerin kendileri yaşamın gerçek ereklarının dışına düşüyor görünür; ve sanatsal yaratılar bu ciddi ereklar için zararlı olmasalar da, giderek zaman zaman en azından kötüyü uzak tutarak onları ilerletiyor görünseler bile, gene de Sanat daha çok Tinin *hafifliğine* ve *gevşekliğine* ait iken, bu arada tözsel ilgiler ise daha çok onun çabasına gereksinirler. Bu nedenle kendi için ciddi bir doğa taşımayan bilimsel ciddiyet ile ele almayı istemek uygunsuz bir bilgiçlik olacak gibi görünebilir. Her ne olursa olsun, bu bakışa göre Sanat bir *fazlalık* olarak görünür, üstelik Güzellik ile uğraşmanın yaratabileceği yürek *yumuşaması* tam olarak *gevşeme* gibi zararlı olmasa da. Bu bakış açısına göre, bir lüks oldukları kabul edilen güzel Sanatları sık sık genel olarak *külgisal* zorunluluk ile ve

daha tam olarak ahlak ve dindarlık ile ilişkileri **açısından** savunmak ve, zararsızlıkları **tanıtlanamayacağına göre**, hiç olmazsa Tinin bu lüksünün *zarardan* daha büyük bir *yararlar* toplamı sağlayabileceğini inanılır kılmak zorunlu olmuştur. Bu bakımdan Sanatın kendisine ciddi erekler yüklenmiş ve sık sık us ve duyarlık arasında, eğilim ve ödev arasında bir arabulucu olarak, çok sert bir kavga ve çatışma içinde karşı karşıya gelen bu öğelerin bir uzlaştırıcısı olarak salık verilmiştir. Ama Sanatın böyle açıkça daha ciddi ereklere durumunda us ve ödev için o aracılık girişimi yoluyla hiçbirşeyin kazanılmadığı ileri sürülebilir, çünkü us ve ödev tam olarak doğalarından ötürü hiçbir karışma açık olamadıkları için böyle bir alış verişe giremezler ve kendi içlerinde taşıdıkları aynı arılığı isterler. Ve bundan başka Sanat bu yolla bilimsel tartışmaya daha değer kılınmış olmaz, çünkü her zaman her iki yana da hizmet etmeyi sürdürür ve daha yüksek ereklere yanısıra aylaklık ve hafifliği de eşit ölçüde besler; aslında genel olarak kendi için bir erek olmak yerine, bu hizmette yalnızca bir aracı olarak bile görünebilir. — Son olarak bu aracın biçimi söz konusu olduğunda her zaman zararlı bir yan kalıyor görünür, çünkü Sanat gerçekte daha ciddi ereklere boyun eğse ve daha ciddi etkiler üretse bile, bu amaçla kullandığı araç *aldatmacadır*. Çünkü *Güzelin* yaşamı *Görünüşte* yatar. Ama kendi içinde hiçbir gerçek son erek, kolayca kabul edileceği gibi, aldatmaca yoluyla ortaya çıkmamalıdır, ve onunla şurada burada bir ilerleme kazanabilse bile, bu gene de yalnızca kısıtlı bir yolda böyle olabilir; ve giderek o zaman bile aldatmaca doğru araç olarak geçerli olamaz. Çünkü aracın ereğin değerine karşılık düşmesi gerekir, ve Gerçek olanı Görünüş ve aldatmaca değil ama ancak Gerçek olan üretebilir, tıpkı bilimin de Tinin gerçek çıkarlarını edimselliğin gerçek kipi ile ve onun tasarımının gerçek kipi ile uyum içinde irdelemesi gerektiği gibi.

Bu bağıntılarda güzel Sanatın bilimsel bir irdelemeye *değmez* olduğu görünüşü doğabilir, çünkü yalnızca hoş bir oyun olarak kalır ve giderek daha ciddi ereklere izlediği zaman bile bunların doğaları ile çelişir; genel olarak yalnızca o oyunun olduğu gibi bu ciddiliğin de hizmetinde durur ve kendi varoluş ögesi için olduğu gibi etkilerinin aracı için de aldatmaca ve görünüş üretmekten başka işe yaramaz.

Ama daha da ötesi, *ikinci olarak*, öyle görünebilir ki, genel olarak güzel Sanat kendini felsefi düşünceye sunduğu zaman bile henüz *asıl* bilimsel irdeleme için *uygun* bir konu olmayacaktır. Çünkü sanatsal Güzellik kendini *duyuya*, duyguya, sezgiye, imgelem yetisine sunar; düşünceden ayrı bir alanı vardır, ve etkinlik ve ürünlerinin ayırmsanması bilimsel düşünceden başka bir örgeni gerektirir. Dahası, sanatsal Güzellikte hazzını duyduğumuz şey tam olarak ürünlerin ve şekillerin *özgürlüğüdür*. Öyle görünür ki, onun yapıtlarının üretiminde olduğu gibi seyredilmesinde de kuralın ve kurallı olanın tüm zincirlerinden kaçırız; yasal olanın sertliğine ve düşüncenin karanlık içsellğine karşı, Sanatın şekillerinde dinginlik ve dirilik ararız; ve İdeanın gölgeler ülkesine karşı parlak ve güçlü edimsellik dünyasını. Son olarak, Sanat yapıtlarının kaynağı düşlemin özgür etkinliğidir ki, imgelemlerinde kendisi Doğanın olduğundan daha özgürdür. Sanat yalnızca türölükleri ve rengârenk görünüşleri içindeki doğa-şekillerinin bütün bir varlığını buyruğu altında tutmakla kalmaz, ama yaratıcı imgelem yetisi *kendi* ürünlerinde *tükenmeden* onların ötesine yayılabilmek için bir güç kaynağı da taşır. Düşlemin bu ölçüsüz doluluğu ve özgür ürünleri karşısında düşünce onları *bütünüyle* kendi önüne getirme, yargılama ve evrensel formülleri altında düzenleme yürekliliğini yitirmek zorundaymış gibi görünür.

Buna karşı bilim, kabul edildiği gibi, *biçimine göre ay-*

rıntılar kütlesini soyutlayan düşünce ile ilgilidir ki, bu nedenle bir yandan imgelem yetisi ve onun keyfiliği ve özenci, dolayısıyla sanatsal etkinliğin ve sanatsal hazzın örgeni bilimden dışlanmış kahr. Öte yandan, eğer Sanat doğrudan doğruya Kavramın ışıksız ve pırıltısız kuruluşunu yaşamın ışığı ile diriltiyorsa, onun soyutlamalarını ve edimsellik ile çatışmasını uzlaştırıyor ve Kavramı edimsellik ile bütünlüyorsa, o zaman *yalnızca* düşünceye dayalı bir irdeleme bu bütünleme aracının kendisini yeniden ortadan kaldıracak, onu yok edecek ve Kavramı yeniden geriye edimsellikten yoksun yalınlığına ve gölgemsi soyutluğuna götürecektir. Dahası, *içeriğine göre* bilim kendi içinde *zorunlu olan* ile ilgilenir. Şimdi eğer Estetik doğal Güzeliği bir yana bırakıyorsa, o zaman bu bakımdan görünüşte yalnızca hiçbirşey kazanmış olmakla kalmayız, ama kendimizi zorunlu olandan daha da uzaklaştırmış oluruz. Çünkü *Doğa* anlatımı bize daha şimdiden *zorunluluk* ve *yasallık* düşüncelerini, dolayısıyla öyle bir durumun düşüncesini verir ki, bilimsel irdelemeye daha yakın olduğu ve kendini ona sunabildiği umudunu doğurur. Ama genel olarak *Tinde*, herşeyden çok imgelem yetisinde, *Doğa* ile karşılaştırma içinde kendini kendine özgü bir yolda tam yerinde buluyor görünen şey özenç ve yasadızlıktır, ve bu kendini kendiliğinden tüm bilimsel temellendirmeden yoksun bırakır.

Buna göre tüm bu yanlarda güzel Sanat kökeninde olduğu gibi etkisinde ve eriminde de, kendini bilimsel çabaya uygun göstermek yerine, tersine kendi başına düşüncenin düzenlemesine dirençli ve asıl bilimsel tartışmaya *uygunsuz* olarak gösterir.

Güzel Sanat üzerine gerçekten bilimsel bir uğraşa karşı bu ve benzeri duraksamalar sıradan tasarımlardan, bakış açılarından ve irdelemelerden alınır ki, bunların daha ayrıntılı işlenişleri Güzel üzerine ve güzel Sanatlar üzerine eski yazılarda, özellikle Fransız yazılarında bıkıncaya

dek okunabilir. Ve bunlarda bir yandan doğrulukları olan olgular kapsanırken, öte yandan onlardan ilkin eşit ölçüde inandırıcı görünen sıradan uslamamalar türetilir. Böylece örneğin Güzelin şekillerinin Güzelin görüngüsünün evrensel olması denli tırlılık gösterdiği olgusundan, eğer istenirse, insan doğasındaki evrensel bir *güzellik itkisi* de çıkarsanabilir ve bundan sonra Güzele ilişkin tasarımlar böylesine sonsuz tırlılık gösterdikleri ve böylelikle ilkin *tikel birşey* oldukları için, Güzelin ve Beğenin *evrensel* bir yasası olamayacağı biçimindeki daha öte sonuç çıkarılabilir.

Böyle irdelemelerden kendi asıl konumuza dönmeden önce, bundan sonraki görevimiz ortaya sürülen duraksamalar ve kuşklar üzerine kısa bir giriş tartışması olmalıdır.

İlk olarak Sanatın bilimsel olarak irdeleme açısından *değeri* söz konusu olduğunda durum hiç kuşkusuz Sanatın eğlenceye ve oyalanmaya hizmet eden, çevremizi süsleyen, yaşamın dışsal koşullarına hoşluk veren ve süsleme yoluyla başka nesneleri öne çıkaran yitici bir oyun olarak kullanılabileceği biçimindedir. Bu yolda Sanat gerçekte bağımsız olmayan, özgür olmayan, ama hizmet eden Sanattır. Ama irdelemeyi istediğimiz şey amacında olduğu gibi aracında da *özgür* olan Sanattır. Sanatın genel olarak başka ereklere de hizmet edebilmesi ve sonra salt bir oyalanma olabilmesi olgusu onun benzer olarak düşünce ile de ortak olduğu bir yanındır. Çünkü bir yandan bilim hiç kuşkusuz sonlu erekler için hizmet eden bir düşünce olarak ve olumsal araç olarak kullanılabilir ve o zaman belirlenimini kendisinden değil ama başka nesnelerden ve ilişkilerden kazanır; ama öte yandan kendini bu hizmetten ayırarak gerçekliğin bağımsızlığına yükseltebilir ve onda bağımsız olarak yalnızca kendi erekları ile uyum içinde olabilir.

Şimdi güzel Sanat ancak bu özgürlüğü içinde gerçek-

ten Sanattır ve *en yüksek* problemini ancak kendini Din ve Felsefe ile ortak alana koyduğu zaman ve yalnızca *Tanrısal*, insanın en derin ilgisini, Tinin en kapsamlı gerçekliklerini bilince getirmenin ve anlatmanın türü ve tarzı olduğu zaman çözer. Sanat yapıtlarında uluslar en varsıl iç sezgilerini ve tasarımlarını saklamışlardır ve bilgeliklerinin ve dinlerinin anlaşılması için güzel Sanat sık sık anahtarı, ve birçok ulus durumunda biricik anahtarı oluşturur. Sanat bu belirlenimi Din ve Felsefe ile ortaklaşa taşır, ama gene de kendine özgü bir yolda, öyle ki giderek En Yüksek Olanı bile duyusal olarak sergiler ve böylelikle onu doğanın görüngü kipinin, duyuların ve duyguların daha yakınına getirir. Bu bir *duyulurüstü dünyanın* derinliğidir ki, *düşünce* onun içine işler ve onu ilkin dolaysız bilincin ve şimdinin duygusunun karşısında bir *öte-yan* olarak hazırlar; bu düşünsel bilginin özgürlüğüdür ki, kendini duyusal edimsellik ve sonluluk denilen *bu-yandan* kurtarır. Ama Tin benzer olarak ona doğru ilerlediği bu *kırılmayı* iyileştirmeyi de bilir; salt dışsal, duyusal ve geçici olan ile arı düşünce arasındaki, Doğa ve sonlu edimsellik ile kavrayan düşüncenin sonsuz özgürlüğü arasındaki ilk uzlaştırıcı orta terim olarak güzel sanat yapıtlarını kendi içinden üretir.

Ama genel olarak sanatsal ögenin, yani *görünüşün* ve *aldatmacalarının* değersizliği söz konusu olduğunda, eğer görünüş var-olmaması-gereken [*Nichtseinsollende*] olarak anlatılabilirse, bu karşıcılığın hiç kuşkusuz kendi doğruluğu vardır. Gene de *görünüşün* kendisi Öze özse, ve eğer Gerçeklik görünüşte ve görüngüde olmasaydı, eğer biri için olmasaydı, genel olarak Tin için olduğu gibi kendi kendisi için de olmasaydı, Gerçeklik olmazdı. Bu nedenle genel olarak *görünüş* değil, ama yalnızca *görünüşün* tikel türü ve tarzı — ki onda Sanat kendi içinde gerçek olana edimsellik verir — bir kınama nesnesi olabilir. Eğer bu bağıntıda Sanatın düşüncelerini varoluşa çıkar-

masını sağlayan görünüş *aldatmaca* olarak belirlenecek olursa, bu kınama ilk olarak anlamını görüngülerin *dışsal dünyası* ve bunun dolaysız özdekselliği ile karşılaştırma içinde ve bizim kendi duygu dünyamız, e.d. *içsel duyusal dünya* ile ilişki içinde kazanır; bu iki dünyaya da görgül yaşamda, görüngüsel yaşamımızın kendisinde edimsellik, olgusallık ve gerçeklik yüklemeye alışmışızdır ki, bu böyle olgusallık ve gerçeklikten yoksun olan Sanat ile karşıtlık içindedir. Ama tam olarak görgül iç ve dış dünyanın bu bütün alanı gerçek edimsellik dünyası değildir, tersine, gerçekte Sanat için olduğundan daha sağın bir anlamda ona salt bir görünüş ve daha sert bir aldatmaca dememiz gerekir. Asıl edimselliğin yalnızca duygunun ve dışsal nesnelerin dolaysızlığının ötesinde bulunması gerekir. Çünkü gerçekten edimsel olan yalnızca kendinde-ve-kendi-için-var-olan, Doğada ve Tinde tözsel olandır ki, hiç kuşkusuz kendine bulunuş ve varoluş verir, ama bu varoluştaki kendinde-ve-kendi-için-varolan olarak kalır ve ancak böylece gerçekten edimseldir. Bu evrensel güçlerin egemenliğidir ki, tam olarak Sanatın vurguladığı ve görülmeye bıraktığı şeydir. Sıradan dış ve iç dünyada da özsellik hiç kuşkusuz görünür, ama bir olumsuzluklar kaosu şeklindedir ve duyusalın dolaysızlığı yoluyla ve durum, olay ve karakterlerdeki vb. özenç yoluyla köretilmiştir. Sanat bu kötü, geçici dünyanın görünüşünü ve aldatmacasını görüngülerin o gerçek içeriğinden uzaklaştırır ve onlara tinden doğmuş daha yüksek bir edimsellik verir. Öyleyse salt görünüş olmaktan çok uzak, Sanatın görüngülerine sıradan edimsellik ile karşıtlık içinde daha yüksek olgusallık ve daha gerçek varoluş yüklemek gerekir.

Sanatın betimlemelerine tarih-yazmanın daha gerçek betimlemeleri ile karşıtlık içinde aldatıcı bir görünüş demek eşit ölçüde geçersizdir. Çünkü tarih yazıcılığı dolaysız varoluştan bile yoksundur ve ancak onun tinsel görünüşünü betimlemelerinin ögesi olarak alır; içeriği sı-

radan edimselliğin ve ondaki olayların, karışıklıkların ve bireyselliklerin bütün bir olumsuzluğu ile yüklü kalırken, Sanat yapıtı ise bize tarihte egemen olan bengi güçleri dolaysız duyuşsal bulunuşun ve onun temelsiz görünüşünün bu eklentileri olmaksızın sunar.

Ama şimdi Sanatın şekillerinin görüngü kipine Felsefenin düşüncesi ile ve dinsel ve törel temel-ilkeler ile karşılaştırma içinde bir aldatmaca denirse, o zaman bir içeriğin düşüncenin alanında kazandığı görüngünün biçimi hiç kuşkusuz en gerçek olgusalıktır; ama duyuşsal dolaysız varoluşun ve tarih yazıcılığının Görünüşü ile karşılaştırma içinde Sanatın Görünüşü kendi içinden kendi ötesini gösterme ve onun yoluyla tasarıma gelecek olan tinsel birşeyi imleme üstünlüğünü taşır; buna karşı dolaysız görüngü kendini aldatıcı olarak değil, tersine edimsel ve gerçek olarak sunar, gerçi gerçek olan dolaysız duyuşsalıktan kirletiliyor ve gizleniyor olsa da. Doğanın sert kabuğu ve sıradan dünya Tin için İdeanın içine işlemeyi Sanat yapıtlarının yaptığından daha güç kılar.

Ama şimdi Sanata bir yandan bu yüksek konumu verirken, öte yandan eşit ölçüde Sanatın gene de hem içerik hem de biçim açısından Tinin gerçek çıkarlarını bilince getirmenin en yüksek ve saltuk kipi olmadığını anımsatmamız gerekir. Çünkü tam olarak biçimi nedeniyle ki Sanat belirli bir içeriğe sınırlıdır. Gerçekliğin ancak belli bir alanı ve basamağı Sanat yapıtının ögesinde sergilenmeye yeteneklidir; duyuşsal olana indirgenebilme ve onda kendi için yeterli olarak bulunabilme Sanat için gerçek bir içerik olabilmek için böyle gerçekliğin kendi belirleniminde yatıyor olmalıdır — örneğin Yunan tanrıları durumunda olduğu gibi. Öte yandan daha derin bir gerçeklik kavrayışı vardır ki, bunda gerçeklik bundan böyle duyuşsal olan ile bu gereç tarafından uygun bir kipte kabul edilebilecek ve anlatılabilecek denli yakın ve dost değildir. Hristiyan gerçeklik anlayışı bu türdendir,

ve herşeyden önce bugünkü dünyamızın tını ya da daha tam olarak dinimizin ve ussal gelişimimizin tını Sanatın Saltuğın bilincinde olmanın en yüksek kipini onda oluşturduğu basamağın ötesinde görünür. Sanatsal üretimin ve onun yapıtlarının kendine özgü türü bundan böyle en yüksek gereksinimimizi doyurmaz; sanat yapıtlarına tanrısal olarak saygı gösterme ve onlara tapınmanın ötesindeyizdir; yarattıkları izlenim daha düşünsel bir türdendir, ve bizde uyandırdıkları şey daha da yüksek bir denektaşına ve daha başka bir doğrulamaya gereksinir. Düşünce güzel Sanatı arkada bırakmıştır. Yakınmaları ve kınamaları sevenler bu görüngüyü bir bozulma olarak görebilir ve sanatın ciddiliğini olduğu gibi neşesini de ürkütüp kaçırın tutkuların ve bencil çıkarların ağır basmasını ona yükleyebilirler; ya da günün sıkıntısını, küçük çıkarlara tutsak olmuş yüreğe kendini Sanatın daha yüksek ereklerine doğru özgürleştirme iznini vermeyen kentsel ve politik yaşamın karışık durumunu suçlayabilirler, çünkü anlığın kendisi yalnızca böyle erekler için yararlık gösteren bilimlerde bu sıkıntıya ve onun çıkarlarına hizmet eder ve bu çoraklığa sınırlanmak için ayartılmaya izin verir.

Şimdi bütün bunlar nasıl olursa olsun, Sanatın bundan böyle tinsel gereksinimlerin daha önceki çağların ve ulusların onda aradıkları ve yalnızca onda buldukları doyumunu sağlamadığı bir olgudur — bir doyum ki, en azından din yanından Sanat ile sıkı sıkıya bağlıydı. Yunan Sanatının güzel günleri tıpkı geç Orta Çağların altın dönemi gibi geçip gitmiştir. Güncel yaşamımızın derin-düşünceye dayalı kültürü istenç ile olduğu gibi yargı ile de bağıntı içinde bizim için genel bakış açılarına sarılmayı ve tikeli onlara göre yönetmeyi bir gereksinime çevirmiştir, öyle ki evrensel biçimler, yasalar, ödevler, haklar, düzgüler belirlenim-zeminleri olarak geçerlidirler ve başlıca düzenleyiciler onlardır. Ama Sanatın çıkarı için olduğu gibi üretimi için de genel olarak daha çok bir

dirimsellik isteriz ki, evrensel onda yasa ve düzgü olarak bulunmaz, ama yürek ve duygu ile özdeş olarak etkide bulunur, tıpkı düşlemde evrenselin ve ussalın somut duyusal görüngü ile birliğe getirilmiş olarak kapsanmaları gibi. Bu nedenle çağımız genel durumuna göre Sanat için uygun değildir. Söz konusu olan belki de yalnızca uygulamadaki sanatçının kendisinin onu kuşatan düşüncelerin gürültüsünden ve Sanat üzerine salt alışkanlık ile bildirilen görüşlerden ve yargılardan etkilenecek çalışmalarının kendisine daha çok düşünce katmaya ayarlanması değildir; tersine, bütün tinsel kültür öyle bir türdedir ki, Sanatçının kendisi böyle derin düşünen dünyanın ve onun ilişkilerinin ortasında durur, onu istenç ve karar gibi şeyler yoluyla soyutlayamaz ya da özel eğitim ya da yaşam ilişkilerinden uzaklaşma yoluyla kendine yitirdiğinin yerini yeniden dolduracak bir yalnızlık yaratmayı başaramaz.

Tüm bu bağıntılarda Sanat en yüksek belirlenimine göre bizim için geçmiş birşeydir ve öyle kalır. Böylelikle bizim için asıl gerçekliği ve dirimliliği de yitirmiş ve edimsellikte daha önceki zorunluğunu ileri sürmekten ve yüksek konumunu sürdürmekten çok *tasarımımıza* aktarılmıştır. Şimdi sanat yapıtlarının bizde uyandırdığı şey dolaysız hazzın dışında bir de yargımızdır, çünkü içeriği, sanat yapıtının sunuluş aracını ve ikisinin birbirine uygunluk ya da uygunsuzluğunu düşünsel irdelememizin altına getiririz. Sanatın *Bilimi* bu nedenle bizim zamanımızda henüz Sanatın kendi için Sanat olarak tam doyumunu sağladığı çağda olduğundan çok daha büyük bir gereksinimdir. Sanat bize düşünsel irdeleme çağrısında bulunur, ve hiç kuşkusuz Sanatı yeniden yaratmak için değil, ama Sanatın ne olduğunu bilimsel olarak bilmek için.

Ama şimdi bu çağrıya uymayı istersek, karşımıza Sanatın sözcüğün asıl anlamında dizgesel olarak bilimsel

irdeleme için olmasa da genel bir yolda felsefi olarak düşünen irdeleme için uygun bir konu olup olmadığı biçimindeki daha önce değinilen duraksama çıkar. Gene de burada ilk olarak sanki felsefi bir irdeleme bilimsel olmayan bir doğada da olabilirmiş gibi yanlış bir düşünce yatar. Bu nokta üzerine burada kısaca konuşursak, felsefenin kendisi ve felsefe yapma üzerine başka hangi düşünceler taşınırsa taşınsın, felsefe yapmayı baştan sonra bilimsellikten ayırlamaz olarak görüyorum. Çünkü felsefenin bir nesneyi zorunluğa göre irdelemesi gerekir, ve hiç kuşkusuz yalnızca öznel zorunluğa ya da dış düzene, sınıflandırmaya vb. göre değil; nesneyi kendi iç doğasının zorunluğuna göre açındırması ve tanıtlaması gerekir. Ancak bu açıklama genel olarak bir irdelemede bilimsel yanı oluşturur. Ama bir nesnenin nesnel zorunluğunun özsel olarak mantıksal-metafiziksel doğasında yattığı düzeye dek, Sanatın yalıtılmış irdelemesi durumunda bilimsel sağnık hafifletilebilir ya da daha doğrusu hafifletilmelidir, çünkü Sanatın bir yandan içeriğin kendisi açısından, öte yandan gereç ve öge açısından çok fazla varsayımı vardır ve bunlar yoluyla aynı zamanda sürekli olarak olumsuzluğa dokunur; ve yalnızca içeriği ve anlatım aracının özsel iç ilerleyişi ile ilgili olarak zorunluk şeklinden söz edilmesi gerekir.

Ama güzel Sanat yapıtlarının bilimsel düşüncenin irdelemesinden kaçtıkları, çünkü kaynaklarını kuralsız düşlemde ve yürekte buldukları ve miktarda ve çoklukta hesaplanamaz olmakla etkilerini yalnızca duygu ve imgelem yetisi üzerinde uyguladıkları yolundaki karşıcılığa gelince, bu konu bugün bile belli bir ağırlığı olan bir güçlük olarak görünür. Çünkü gerçekte Sanatın Güzeli düşünce ile kesin bir karşıtlık içinde duran ve düşüncenin kendi tarzında etkin olabilmek için yok etmek zorunda olduğu bir biçim içinde görünür. Bu tasarım genel olarak olgusal olanın, Doğanın ve Tinin yaşamının kav-

rama edimi tarafından bozulup öldürüldüğü, kavramsal düşünce yoluyla bize yaklaştırılmak yerine bizden daha da uzaklaştırıldığı, böylece insanın *araç* olarak düşünce yoluyla dirimli olanı anlamak yerine, tersine bu *amacın* kendisini boşa çıkardığı görüşü ile birlikte durur. Bu konu üzerinde burada ayrıntılı olarak duramayız; ama yalnızca bu güçlüğün ya da olanaksızlığın ya da uygunsuzluğun giderilmesini sağlayacak bakış açısını belirtebiliriz.

İlk olarak şu kadarı kabul edilecektir ki, Tin kendi kendisini irdeleme, kendi üzerine ve ondan kaynaklanan herşey üzerine bir bilinç, ve dahası *düşünen* bir bilinç taşıma yeteneğindedir. Çünkü *düşünme* tam olarak Tinin en iç, özsel doğasını oluşturur. Kendi üzerine ve kendi ürünleri üzerine bu düşünen bilinçte, bu ürünler her zaman ne denli özgürlük ve özen taşıyor olurlarsa olsunlar, eğer Tin yalnızca gerçekten onlarda ise, özsel doğasına uygun olarak davranır. Şimdi Sanat ve yapıtları Tinden kaynaklanıyor ve onun tarafından üretiliyor olmakla kendileri tinsel türdendirler, üstelik sunulmaları duyusallık görünüşünü üstlenmiş ve duyusal öge Tin ile iç içe geçmiş olsa bile. Bu bağıntıda Sanat daha şimdiden Tine ve düşüncesine yalnızca dışsal, tinden yoksun Doğadan daha yakın durur; sanat ürünlerinde Tinin işi yalnızca *onunki* ile, onun olanla ilgilidir. Ve sanat yapıtları düşünce ve Kavram değil, ama Kavramın kendi kendisinden bir gelişimi, duyusal olana doğru bir yabancılaşma olsalar bile, düşünen Tinin gücü *yalnızca kendini* kendine özgü biçiminde düşünce olarak kavramasında değil, ama o denli de duyguya ve duyusallığa *dışlaşmasında* kendini yeniden tanımasında, kendini kendi başkasında kavramasında yatar, çünkü yabancılaşmış olanı düşüncelere dönüştürür ve böylece kendi içine geri döner. Ve düşünen Tin kendi başkası ile bu uğraşında onda kendini unutarak ve kendinden vazgeçerek kendine bağlılığını çığnemez, ne de ondan ayrı olanı kavrayamayacak denli

güçsüzdür; tersine, kendini ve karşısını kavrar. Çünkü Kavram evrensel olandır ki, tikelleşmelerinde kendini saklar, kendi üzerine ve kendi başkası üzerine yayılır ve böylece ona doğru ilerlediği yabancılaşmayı eşit ölçüde yine ortadan kaldıran güç ve etkinliktir. Böylece onda düşüncenin kendi kendisini dışlaştırdığı Sanat yapıtı da kavrayan düşüncenin alanına aittir, ve Tin, onu bilimsel irdelemeye boyun eğdirerek, *onda yalnızca* kendi en asıl doğasının gereksinimini doyurur. Düşünce onun Özü ve Kavramı olduğu için, en sonunda yalnızca etkinliğinin tüm ürünlerine düşünceyi de yaydığı zaman ve ancak böylece onları gerçekten onunki yaptığı zaman doyum bulur. Ama Sanat, daha belirli olarak göreceğimiz gibi, Tinin en yüksek biçimi olmaktan çok uzaktır ve gerçek onayını ilkin bilimde kazanır.

Sanat kuralsız özenci yoluyla felsefi irdelemeyi yadsımdan da eşit ölçüde uzaktır. Çünkü daha önce belirtildiği gibi, gerçek görevi Tinin en yüksek çıkarlarını bilince getirmektir. Buradan hemen *içerik* yanına göre güzel Sanatın düşlemin yabanıl denetimsizliğin içinde başıboş kalamayacağı sonucu çıkar, çünkü, biçimleri ve şekilleri ne kadar çoklu ve tükenmez olursa olsun, bu tinsel çıkarlar ona içeriği için belirli destek noktaları saptarlar. Biçimlerin kendileri için de aynı şey geçerlidir. Onlar da salt olumsuzluğa bırakılmış değildirler. Her şekil o çıkarların anlatımı ve sergilenişi olmaya, onları kendi içine kabul etmeye ve yeniden üretmeye yetenekli değildir; tersine, belirli bir içerik yoluyla ona uyan biçim de belirli kınır.

O zaman bu yandan da sanat yapıtlarının ve biçimlerinin görünürde ölçüsüz kütlesinde kendimizi düşünceye uygun olarak yönlendirmeyi başarabiliriz.

Böylelikle şimdi ilk olarak bilimimizin kendimizi ona sınırlamayı istediğimiz içeriğini bildirmiş oluyoruz; ve gördük ki, ne güzel Sanat felsefi bir irdelemeye değmez-

dir, ne de felsefi irdeleme güzel Sanatın özünü bilmeye yeteneksiz.

II. GÜZELİN VE SANATIN BİLİMSEL ELE ALINIŞ TÜRLERİ

Şimdi *bilimsel irdeleme türünü* sorgularsak, burada da yine iki karşıt işlem yolu ile karşılaşırız ki, bunlardan her biri ötekini dışlıyor ve *hiçbir gerçek* sonuca ulaşmamıza izin vermiyor görünür.

Bir yandan Sanatın biliminin edimsel sanat yapıtları ile yalnızca dışarıdan uğraştığını, onları bir Sanat Tarihi için ardarda sıraladığını, varolan sanat yapıtları üzerine irdelemeler ya da kuram taslakları ürettiğini görürüz ki, bunların yargılama için olduğu gibi sanatsal üretimler için de genel bakış açıları sağlamaları gerekir.

Öte yandan bilimin kendini bağımsız olarak Güzel üzerine düşüncelere bıraktığını ve yalnızca evrensel, öz-günlüğü içindeki sanat yapıtına uygun düşmeyen birşeyi, Güzelin soyut bir felsefesini ürettiğini görürüz.

1. *İrdelemenin Başlangıç Noktası Olarak Görgül Öğesi*

Görgül öğeyi başlangıç noktası olarak alan birinci işlem yolu söz konusu olduğunda, bu *sanat bilgini* olmayı düşünenler için zorunlu yoldur. Ve tıpkı günümüzde kendini fiziğe adanmış olmasa da en özsel fiziksel bilgiler ile donatılmış olmayı isteyen herkes gibi, kültürlü bir insan için de biraz sanat bilgisi edinmek az çok bir gereksinim olmuştur, ve kendini bir sanat meraklısı ve erbabı olarak tanıtlama gibi bir gösteriş oldukça yaygındır.

a. Ama eğer bu tanışıklık gerçekten bilginlik olarak kabul edilecekse, o zaman çeşitli türlerde ve geniş bir erimde olmalıdır. Çünkü gerekli olan ilk şey eski ve yeni bireysel sanat yapıtlarının ölçüsüz alanı ile sağın bir tanışıklıktır ki, bunların bir bölümü gerçekte daha şimdiden

yok olmuştur, bir bölümü ise uzak ülkelere ve kıtalara aittir ve yazgının gözardı etmesinden ötürü gözlem alanımızdan çekilmiştir. Dahası, her sanat yapıtı *kendi zamanına, kendi ulusuna*, kendi çevresine aittir ve tikel tarihsel ve başka düşünceler ve ereklar üzerine bağımlıdır; bu nedenle sanat alanında bilginlik eşit ölçüde *tarihsel* ve hiç kuşkusuz aynı zamanda çok *özel* bilgilerin geniş bir alanını da gerektirir, çünkü sanat yapıtının bireysel doğası tekil olan ile bağıntılıdır ve anlaşılması ve açıklanması zorunlu olarak özel ayrıntılara dayanır. — Son olarak bu bilginlik başka alanlarda olduğu gibi yalnızca bilgiler için bir belleği değil, ama keskin bir imgelem yetisini de gerektirir, çünkü sanatsal şekillerin imgelerinin tüm değişik ayrıntılarına göre saptanması ve özellikle başka sanat yapıtları ile karşılaştırma için göz önünde bulundurulması buna bağlıdır.

b. Bu birincil olarak tarihsel olan irdelemenin içerisinde daha şimdiden değişik bakış açıları kendilerini gösterirler ki, bunlardan yargılar türetebilmek için sanat yapıtlarının irdelemesinde gözden yitirilmemeleri gerekir. Şimdi bu bakış açıları, görgül bir başlangıçları olan başka bilimlerde olduğu gibi, kendileri için öne çıkarılıp biraraya toparlandıkları zaman, genel ölçütleri ve önermeleri ve, daha da öte biçimsel genelleştirmede, sanatların *kuramlarını* oluştururlar. Burada bu tür literatürü ele alamayız ve bu nedenle ancak kimi yazılara genel olarak değinebiliriz. Böylece örneğin Aristoteles'in *Poetika'sı* trajedi kuramı ile bugün de ilginçliğini sürdürmektedir; eskiler arasında daha yakından Horace'ın *Ars Poetika'sı* ve Longinus'un "Yüce Üzerine" yazıları böyle kuramcılığın nasıl yerine getirilmiş olduğu konusunda genel bir düşünce verebilirler. Bu yazarlar tarafından soyutlanan genel belirlenimlerin özellikle şiirin ve sanatın bozulduğu zamanlarda sanat yapıtları üretmenin başlıca ilkeleri ve kuralları olarak geçerli olmaları gerekir. Gene

de bu sanat doktorlarının sanatı iyileştirmek için yazdıkları reçeteler insan sağlığını yeniden düzeltmek için doktorların yazdıkları reçetelerden de daha az güvenilirler.

Bu sanat kuramları üzerine yalnızca şunu belirteceğim ki, *tekil olarak* öğretici pekçok şey kapsamalarına karşın, gene de gözlemleri çok sınırlı bir sanat yapıtları alanından yapılan soyutlamalardır ve bu alan gerçekten güzel olarak görülmüş olsa da, her zaman yalnızca dar erimli bir sanat yapıtları alanını oluşturmuştur. Öte yandan böyle belirlenimler bir ölçüde çok basmakalıp düşüncelerdir ki, *evrensellikleri* içinde gene de başlıca ilgi noktası olan *tikelin* saptanmasına doğru ilerlemezler; örneğin Horace'ın sözü edilen Mektubu böyle düşünceler ile doludur ve bu nedenle hiç kuşkusuz herkes için yazılmış bir kitaptır, ama bu nedenle hiçbir şey söylemeyen pekçok şey kapsar; "omne tulit punctum [qui miscuit utile dulci]";¹ bu "Ülkende otur ve karnını dürüstçe doyur"² tarzındaki öğüt verici sayısız öğretiyi andırır ki, bunlar genellikleri içinde hiç kuşkusuz doğru olsalar da, eylem için gereken somut belirlenimlerden yoksundurlar. — Bir başka tür çıkar doğrudan doğruya gerçek sanat yapıtları üretme gibi kesin bir erekten oluşmuyor, ama böyle kuramlar yoluyla sanat yapıtları üzerine yargıyı, genel olarak *beğeniyi geliştirmeyi* öne çıkarıyordu; bu bağlamda [Henry] Home'un³ *Elements of criticism* adlı kitabı [1762], Batteux'nün⁴ yazıları ve Ramler'in⁵ *Eingleitung in die schönen Wissenschaften* [4 Cilt, 1756-58] adlı kitabı kendi zamanlarında çok okunan çalışmalardılar. Bu anlamda beğeni bir sanat yapının dış görüngüsüne

¹["yararlı olanı hoş olanla karıştıran tüm alkışı kazanır"; *Ars Poetica*, 343.]

²[Ps. 37:3.]

³[Henry Home (1696-1782), İskoç felsefeci.]

⁴[Charles-Batteux (1713-80); Fransız estetikçi.]

⁵[Karl Wilhelm Ramler (1725-98); Alman şair.]

ait olanın düzenleniş ve işlenişini, uygunluk ve gelişmişliğini ilgilendirir. Dahası, beğenin temel ilkelerine eski ruhbilime ait olan ve ruhsal yatkınlıklar ve etkinlikler, tutkular ve olası yeğînleşmeleri, sonuçları vb.nin görgül gözlemlerinden türetilen görüşler katılıyordu. Ama şimdi hiç değişmeyen olgu her insanın sanat yapıtlarını ya da karakter, eylem ve olayları kendi içgörü ve duygularının ölçüsüne göre yargılıyor olmasıdır; ve o beğeni gelişimi yalnızca dışsal ve zayıf olana dokunduğu için ve bunun dışında kurallarını benzer olarak yalnızca dar bir sanat yapıtları kesiminden ve anlağın ve duygunun sınırlı bir gelişiminden aldığı için, iç olanı ve gerçek olanı kavramada ve onun ayırmsanması için bakışı keskinleştirmede alanı açısından yetersiz ve yeteneksizdi.

Genel olarak böyle kuramlar sanatta felsefi-olmayan başka bilimlerde olduğu gibi davranırlar. İrdeleme altına getirdikleri içerik verili birşey olarak tasarımıımızdan alınır; o zaman bu tasarımın doğasına ilişkin daha öte soru doğar, çünkü daha tam belirlenimler için gereksinim ortaya çıkar ki, bunlar da benzer olarak tasarımıımızda bulunur ve oradan alınarak tanımlarda saptanırlar. Ama böylelikle kendimizi hemen güvenilmez ve tartışmalı bir zeminde buluruz. Çünkü ilk olarak sanki Güzel bütünüyle yalın bir tasarım imiş gibi görünebilir. Gene de hemen açığa çıkar ki, onda pekçok yan bulunabilir ve böylece biri bunlardan birini vurgularken bir başkası ise başkasını vurgular, ya da eğer aynı bakış açıları göz önünde tutulacak olursa, hangi yanın özsel olarak görüleceği sorusu üzerine çekişme başlar.

Bu bakımdan Güzelin değişik tanımlarını getirmek ve eleştirmek bilimsel tamamlanmışlığın gereği sayılır. Ne tanımlamanın çeşitli inceliklerinin tümünü bilebilmek için tarihsel *tamamlanmışlıkta*, ne de *tarihsel* ilgi uğruna bunu yapacağız; tersine, yalnızca örnek olarak daha yeni ve daha ilginç irdeleme yollarından gerçekte Güzelin

İdeasında neyin yattığı konusunu daha tam olarak hedefe getiren kimilerini seçeceğiz. Bu amaçla öncelikle Goethe'nin Güzellik belirlenimini anımsamamız gerekir ki, [J. H.] Meyer [1760-1832] bunu *Geschichte der bildenden Künste in Griechenland*⁶ adlı çalışmasına katmıştır ve orada Hirt'ten söz etmeksizin onun irdeleme yollarından da alıntı yapar.

[Aloys] Hirt⁷, zamanımızın en büyük gerçek sanat uzmanlarından biri, Sanattaki Güzel üzerine denemesinde (*Die Horen*,⁸ 1797, 7. Sayı), değişik sanatlardaki Güzel den söz ettikten sonra sonuç olarak Sanattaki Güzelliğin doğru olarak yargılanması ve Beğenin gelişimi için *Karakteristik* kavramının temel olduğu vargısını çıkarır. Daha açık olarak, Güzeli “gözün, kulağın ya da imgelem yetisinin bir nesnesi olan ya da olabilen Eksiksiz” olarak saptar. Daha sonra Eksiksizi “ereğe karşılık düşen” olarak, “Doğanın ya da Sanatın nesnenin oluşumu sırasında — cinsinde ve türünde — önüne koyduğu” şey olarak tanımlar ki, bu nedenle biz de Güzellik üzerine yargımızı oluşturabilmek için dikkatimizi olanaklı olduğu ölçüde bir nesneyi oluşturan bireysel ayırmaçlara yöneltmeliyiz. Çünkü bu ayırmaçlar tam olarak onun Karakteristiğini oluştururlar. Buna göre sanat-yasası olarak Karakter ile “belirli bireyselliği” anlar ki, “onunla biçimler, devim ve tavır, eda ve anlatım, yerel renkler, ışık ve gölge, aydınlık-karanlık (*chiaroscuro*), duruş ayırdedilirler, ve dahası önceden düşünülen nesnenin istediği yolda.” Bu belirlenim daha şimdiden geri kalan tanımlardan daha önemlidir. Daha açık bir deyişle, eğer Karakteristiğin ne olduğu-

⁶[Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprung bis zum höchsten Flor*, Fr. W. Riemer tarafından sürdürüldü; 3 Cilt., Dresden, 1824-36.]

⁷[Aloys Hirt, 1759-1837, Alman sanat tarihçisi ve arkeolog; Hegel'in dostu.]

⁸[Schiller tarafından yönetilen bir dergi; 1795-8.]

nu sorarsak, ona *ilk olarak* bir *içerik*, örneğin belirli bir duygu, durum, eylem, birey aittir; *ikinci olarak*, içeriğin sunuluşunun türü ve tarzı. Karakteristiğin sanat-yasası bu sunuluş yolu ile bağıntılıdır, çünkü tüm tikellerin anlatım tarzında içeriklerinin özgül belirtilişine hizmet etmesini ve o içeriğin anlatımında bir üye olmasını ister. Soyut Karakteristik belirlenimi öyleyse ereğe uygunluğu ilgildir ki, bunda sanatsal şeklin tükel ayrıntısı sergilemesi gereken içeriği edimsel olarak öne çıkarır. Eğer bu düşünceyi bütünüyle popüler bir yolda açıklamayı istersek, içerdigi kısıtlama şudur. Örneğin tiyatro yapıtında bir eylem içeriği oluşturur; tiyatronun bu eylemin nasıl olduğunu sergilemesi gerekir. Şimdi insanlar çeşitli şeyler yaparlar; konuşmaya katılırlar, arada bir yemek yerler, uyurlar, giyinirler, şundan bundan söz ederler vb. Ama tüm bunlar arasında dolaysızca asıl içerik olarak o belirli eylem ile ilişki içinde durmayan herşeyin dışlanması gerekir, öyle ki geriye o içerik ile ilgili anlamsız hiçbirşey kalmasın. Benzer olarak, o eylemin yalnızca bir kısıpını yakalayan bir tabloda dış dünyanın engin dallanıp budaklanmalarının ortasında o kıpıda belirli eylem ile hiçbir bağıntısı olmayan ve onun ayırdedici karakterine hiçbirşey katmayan durumların, kişilerin, konumların ve daha başka olayların bir kütlesi kapsanabilir. Ama Karakteristiğin belirlenimine göre sanat yapıtına yalnızca görüngüye ve özsel olarak ancak bu içeriğin anlatımına ait olanın girmesi gerekir; çünkü hiçbirşey kendini yararsız ve gereksiz göstermemelidir.

Bu çok önemli bir belirlenimdir ki, belli bir bağıntıda aklanmaya izin verir. Meyer gene de yukarıda sözü edilen çalışmasında bu görüşün hiçbir izi kalmaksızın arkada bırakıldığını düşünür ve bu, onun savunduğuna göre, sanatın iyiliğine olmuştur. Çünkü bu düşünce büyük olasılıkla karikatür gibi birşeye götürecekti. Bu yargı doğrudan doğruya Güzelin böyle saptanışının bir *yönlendirme*

ile ilgili olacağını sanma gibi bir çarpıklığı imler. Sanat Felsefesi sanatçılar için yönergeler çıkarmakla uğraşmaz; tersine, onun bu tür kurallar vermeyi istemeksizin, genel olarak Güzelin ne olduğunu ve kendini *varolan* sanat yapıtlarında nasıl sergilediğini saptaması gerekir. Şimdi, bunun dışında, o eleştiri söz konusu olduğunda Hirt'in tanımı hiç kuşkusuz kendi içine karikatür benzeri şeyleri de alır, çünkü karikatürleştirilen bile karakteristik olabilir; ama öte yandan hemen belirtmek gerek ki, karikatürde belirli karakter abartmaya uğrar ve bir bakıma karakteristiğin bir fazlalığıdır. Ama fazlalık bundan böyle aslında Karakteristik için gerekli birşey değildir, tersine sıkıcı bir yinelemedir ki, onunla Karakteristiğin kendisi doğallığını yitirebilir. Dahası, karikatür gibi olan kendini çirkinin Karakteristiği olarak da gösterir ki, hiç kuşkusuz bir çarpıklıktır. Çirkin kendi payına içerik ile yakından bağıntılıdır, ve böylece denebilir ki Karakteristiğin ilkesi ile birlikte çirkin ve çirkinin sunuluşu da temel belirlemenim olarak kabul edilir. Sanatın Güzeline karakterize edilmesi gerekli olan ve olmayan üzerine, Güzelin içeriği üzerine Hirt'in tanımı hiç kuşkusuz daha yakın bir bilgi vermez; bu bakımdan yalnızca salt biçimsel bir belirlenim sağlar ki, gene de kendi içinde gerçek birşey kapsar, üstelik soyut bir yolda olsa bile.

Ama şimdi daha öte bir soru, Meyer'in Hirt'in o sanat-ilkesinin karşısına neyi çıkardığı, neyi yeğlediği sorusu doğar. İlk olarak Meyer yalnızca antikçağın sanat yapıtlarındaki ilke ile ilgilenir ki, bunun gene de Güzelin belirlenimini kapsamaması gerekir. Bu bağıntıda [A. R.] Mengs'in⁹ ve [J. J.] Winckelmann'ın¹⁰ İdeal belirlenimlerinden söz etmeye geçerek onun bu Güzellik yasasını

⁹[Anton Raphael Mengs (1728-79), ressam; Winckelmann'ın dostu; *Gedanken über das Schöne*, 1762.]

¹⁰[Winckelmann (1717-68); Alman sanat tarihçisi ve arkeologu. önce Helenist.]

ne reddettiğini ne de bütünüyle kabul ettiğini söyler; öte yandan aydınlık bir sanat yargıcının (Goethe'nin) görüşüne katılmada hiçbir duraksama göstermez, çünkü bu görüş belirleyicidir ve bilmeceyi çözenin daha yakınında görünür. Goethe "Antikçağın en yüksek ilkesi *anlamlı olandı*, ama talihli bir *ele alışın* en yüksek sonucu *Güzel olandı*," der. Bu anlatımda neyin yattığına daha yakından bakarsak onda yine iki şey buluruz: İçerik, şey, ve Sunuşun tür ve tarzı. Bir sanat yapıtında kendini bize dolaysızca sunan ile başlarız ve ancak ondan sonra anlamın ya da içeriğin ne olduğunu sorarız. O dışsal şey bizim için dolaysızca geçerli değildir, ama arkasında içsel birşeyin, bir anlamın olduğunu kabul ederiz ki, dışsal görüngü onun tarafından esinlendirilir. Dışsal şey ruhu olan bu öğeyi imler. Çünkü birşeyi imleyen bir görüngü kendini ve dışsal olarak olduğu şeyi değil, ama başka birşeyi temsil eder; örneğin bir simge ve daha açık olarak bir masal gibi, ki anlam onun ahlaksal özü ve öğretisi tarafından oluşturulur. Gerçekten de her sözcük daha şimdiden bir anlamı gösterir ve kendi için geçerli değildir. Benzer olarak Tin, Ruh kendini insanın gözü, çehresi, bedeni, teni, bütün bir şekli içinden ısımaya bırakır, ve burada anlam her zaman dolaysız görüngüde yatandan daha geniş birşeydir. Sanat yapıtının bu yolda anlamlı olması gerekir ve yalnızca taşın bu çizgilerinde, eğrilerinde, yüzeylerinde, kovuklarında ve oyuklarında, bu renklerde, notalarda, sözcük-seslerde ya da başka herhangi bir gereçte tükenmiş görünmez; tersine, ortaya bir iç dirimsellik, duygu, ruh, bir içerik ve tin sermelidir ki, sanat-yapıtının anlamı dediğimiz şey sözcüğün tam anlamıyla budur.

Bir yapıtın anlamlılığı için bu istem ile öyleyse Hirt'in Karakteristik ilkesi ile söylemiş olduğundan çok daha ötesi ya da başkası söylenmiş olmaz.

Öyleyse bu anlayışa göre Güzelin öğeleri olarak içsel birşeyi, bir içeriği, ve o içeriği imleyen dışsal birşeyi

karakterize etmiş oluruz; içsel olan dışsal olanda ıştır ve kendini onun yoluyla bildirir, çünkü dışsal olan kendinden uzak olanı, içsel olanı gösterir. Ama burada bu konu üzerine daha ileri gidemeyiz.

c. Ama bu kuramcılığın daha erken tarzı da tıpkı o kılğısal kurallar gibi Almanya'da daha şimdiden zorla bir yana atılmış — başlıca gerçekten dirimli şiirin ortaya çıkışı tarafından —, ve dehanın hakkı, yapıtları ve bunların etkileri o yasallıkların boşsavlarına ve kuramların geniş akıntılarına karşı geçerli kılınmıştır. Gerçekten tinsel bir Sanatın, ona gösterilen duygudaşlığın ve yaygın kabulün bu temelinden ister modern dünyaya, ister Orta Çağlara, isterse giderek antik çağların bütünüyle yabancı uluslarına (örneğin Hint) ait olsunlar çoktandır bilinen büyük sanat yapıtlarından haz duymak ve onları tanımak için bir alıcılık ve özgürlük doğmuştur — yapıtlar ki, eskilikleri ya da yabancı uluslara ait olmaları nedeniyle bizim için yabancı bir yanlarının olmasına karşın, gene de tüm yabancılıklarını aşan, tüm insanlar için ortak olan bir *içerik* taşırlar ve ancak kuramın önyargısı tarafından barbarca bir beğen yoksunluğunun ürünleri olarak damgalanabilirler. Başlıca kuramın soyutlamaları için temel olan alanın ve biçimlerin dışında yatan sanat yapıtlarının bu genel tanınışı ilk olarak kendine özgü bir sanat türünün — *Romantik Sanatın* — tanınmasına götürmüş, ve Güzelin Kavramını ve doğasını o kuramlar için olanaklı olduğundan daha derin bir yolda kavramak zorunlu olmuştur. Aynı zamanda bununla kendi için Kavramın, düşünen Tin olarak, kendini kendi payına Felsefede daha derinden tanıması olgusu bağlanmış ve bu ise dolaysızca Sanatın özünün de daha derin bir yolda alınması için vesile olmuştur.

Böylece bu daha genel gelişimin kıpılarına göre Sanat üzerine düşünmenin o tarzı, o kuramcılık biçimi ilkelerine göre olduğu gibi yerine getiriliş yoluna göre de antika

olmuştur. Yalnızca Sanat Tarihinin *bilginliği* kalıcı değerini korumuştur, ve tinsel alıcılığın o ilerlemesinin onun bakış açısını tüm yanlara doğru genişletmesi ile orantılı olarak özellikle korumak zorundadır. İşi ve ödevi bireysel sanat yapıtlarının estetik değerlendirmesinden ve sanat yapıtını dışsal olarak koşullandıran tarihsel durumların bilgisinden oluşur; ancak duyu ve tin ile yapılan ve tarihsel bilgiler tarafından desteklenen bir değerlendirme sanat yapıtının bütün bir bireyselliğinin içine işleyebilir; örneğin Goethe'nin Sanat üzerine ve sanat-yapıtları üzerine yazmış olduğu pekçok şey durumunda olduğu gibi. Asıl kuramcılık bu irdeleme yolunun ereği değildir, üstelik kendisi sık sık soyut ilkeler ve kategoriler ile ilgilenmek zorunda kalsa ve bilinçsizce onlara yönelebilsen bile; gene de, eğer kişi bununla engellemeye izin vermez ama yalnızca o somut sunumları göz önünde tutarsa, her durumda bir sanat felsefesi için açık örnekler ve doğrulamalar sağlar ki, felsefe bunların tarihsel tikel ayrıntılarına giremez.

Bu Sanatı irdelemenin tikellerden ve bulunan örneklerden yola çıkan ilk tarzı olacaktır.

2. İrdelemenin Başlangıç Noktası Olarak İdea

Bundan karşıt yanı, yani genel olarak Güzeli kendi içinden bilmek ve *Ideasını* temellendirmek için çabalayan bütün bir kuramsal derin düşünme sürecini ayırtetmek özseldir.

Bilindiği gibi Platon, daha derin bir yolda, felsefi irdelemeden nesnelerin *tikellikleri* değil ama *evrensellikleri* içinde, Cinsleri içinde, kendinde-ve-kendi-için-Varlıkları içinde bilinmesi isteminde bulunarak başladı, çünkü Gerçeğin *tekil* iyi eylemler, gerçek görüşler, güzel insanlar ya da sanat yapıtları değil, ama *İyinin, Güzelin, Gerçeğin kendisi* olduğunu ileri sürdü. Şimdi eğer gerçekte Güzeli özüne ve Kavramına göre bilinecekse, bu ancak düşünen

Kavram yoluyla olabilir ki, *genel olarak İdeanın* mantıksal-metafiziksel doğası gibi *Güzelin* tikel *İdeası* da düşünen bilince onun yoluyla girer. Ama Güzelin kendi için kendi İdeasında bu irdelemesinin kendisi yine soyut bir metafizik olabilir; ve Platon bu noktada temel ve öncü olarak alınsa bile, gene de Platonik soyutlama, giderek Güzelin mantıksal İdeası için bile, bizim için bundan böyle doyurucu olamaz. Bu İdeanın kendisini daha derinden ve daha somut olarak kavramalıyız, çünkü Platonik İdeaya sarılan içeriksizlik bundan böyle günümüzün Tininin daha varsıl felsefi gereksinimlerini doyurmaz. Öyleyse bizim de Sanat Felsefesinde Güzelin İdeasından yola çıkmak zorunda olduğumuzun doğru olmasına karşın, yalnızca Güzeli üzerine felsefeciliğin başlangıçtaki o ilk soyut yolunda Platonik İdealara sarılmamız gerektiği doğru değildir.

3. Görgül ve İdeal Bakış Açılarının Birleşmesi

Güzelin felsefi Kavramı, eğer gerçek doğasını en azından ön bir yolda belirtebilirsek, verilen iki ucu kendi içinde uzlaşmış olarak kapsamalıdır, çünkü Kavram metafiziksel evrenselliği olgusal tikelliğin belirliliği ile birleştirir. Ancak bu yolda kendinde ve kendi için gerçekliği içinde kavranır. Çünkü bir yandan o zaman tek-yanlı derin-düşüncenin kısırlığı ile karşıtlık içinde kendi içinden verimlidir, çünkü kendi Kavramına göre bir belirlenimler bütünlüğüne gelişmesi gerekir ve kendisi, tıpkı açılması gibi, tikelliklerinin ve onların birbirlerine ilerleme ve geçişlerinin zorunluğunu kapsar; öte yandan kendilerine geçilmiş olan tikellikler kendi içlerinde Kavramın evrenselliğini ve özelliğini taşırlar ve onun kendi tikellikleri olarak görünürler. Bu ikisi daha önce değinilen irdeleme yollarında eksiktir ve bu nedenle ancak o tam Kavram tözsel, zorunlu ve bütünsel ilkelere götürür.

III. SANAT GÜZELLİĞİNİN KAVRAMI

Bu ön anımsatmalardan sonra şimdi asıl konumuza, Sannattaki Güzelin felsefesine daha yaklaşmış olduk, ve onu bilimsel olarak ele almayı üstlendiğimize göre, onun *Kavramı* ile başlamamız gerekir. Ancak bu Kavramı saptadığımız zaman bölümlmeyi ve böylelikle bilimin bütünü'nün tasarını ortaya serebiliriz; çünkü bir bölümleme, eğer felsefi olmayan irdelemede olduğu gibi yalnızca dışsal bir yolda ele alınmayacaksa, ilkesini nesnesinin kendisinin Kavramında bulmalıdır.

Böyle bir istem durumumda karşımıza hemen bu Kavramın nereden türetileceği sorusu çıkar. Eğer sanatsal Güzellik Kavramının kendisi ile başlarsak, o zaman Kavram bu yolla dolaysızca bir *varsayım* ve salt sayıltı olur; ama felsefi yöntem salt sayılıtlara izin vermez, tersine onun için geçerli olması gerekenin gerçekliği tanıtlanmalı, e.d. zorunluğu gösterilmelidir.

Bağımsız olarak ve kendi için irdelenen her felsefi disipline girişi ilgilendiren bu güçlük üzerine anlayışımızı birkaç sözle belirteceğiz.

Her bilimin nesnesi durumunda ilk olarak iki nokta irdelemeye girer: Birincisi böyle bir nesnenin *var* olması, ve ikincisi *ne* olduğu.

İlk nokta üzerine sıradan bilimlerde genellikle çok az güçlük doğar. Aslında gökbilimden ve fizikten bir güneşin, yıldızların, manyetik görüngülerin vb. olduklarının tanıtlanmasını istemek ilkin gülünç bile görünebilir. Duyusal olarak bulunan ile ilgilenen bu bilimlerde nesneler dış deneyimden alınırlar, ve onları *tanıtlamak* yerine onları *göstermek* yeterli sayılır. Gene de felsefi-olmayan disiplinlerin içerisinde bile nesnelerinin varlığı üzerine ikircim bulunabilir, örneğin ruhbilimde, tin öğretisinde, bir ruhun, bir tinin, e.d. özdekselden ayrı, kendi için bağımsız öznel birşeyin *olup olmadığı*, ya da tanrıbilimde

bir *Tanrının* olup olmadığı kuşkusunu gibi. Dahası, eğer nesneler öznel türde iseler, e.d. yalnızca tinde bulunuyor ve dışsal duyuşsal nesneler olarak bulunmuyor iseler, o zaman biliriz ki, tinde yalnızca onun kendi etkinliği yoluyla üretmiş oldukları vardır. Böylelikle hemen insanların bu iç tasarım ya da sezgiyi kendi içlerinde üretmiş olup olmadıkları ve, eğer edimsel olarak üretmiş olsalar bile, böyle tasarımın yeniden yitmesine neden olup olmadıkları ya da onu en azından içeriğine hiçbir kendinde ve kendi için varlığın ait olmadığı salt *öznel bir tasarıma* indirgeyip indirgemedikleri gibi bir olumsuzluk ortaya çıkar; böylece örneğin Güzel sık sık tasarımda kendinde ve kendi için zorunlu olmayan birşey, salt öznel bir haz, yalnızca olumsal bir duyu olarak görülmüştür. Dış sezgilerimiz, gözlemlerimiz ve algılarımız sık sık aldatıcı ve yanıltıcıdır, ama bu iç tasarımlar için daha da geçerlidir, üstelik kendi içlerinde en büyük diriliği taşıyor ve bizi direnilmez bir yolda tutkuya taşıyabiliyor olmalarına karşın.

Şimdi genel olarak iç tasarımın ve sezginin bir nesnenin var olup olmadığı konusundaki o kuşku, tıpkı öznel bilincin onu kendi içinde üretip üretmediği ve onu kendi önüne getirişinin tür ve tarzının özsel doğası içindeki nesneye onun kendinde-ve-kendi-için-varlığına göre de karşılık düşüp düşmediği sorusu gibi, insanlarda tam olarak daha yüksek bilimsel gereksinimi uyandırır ki, bunun istemi bir nesnenin var olduğunu ya da böyle bir nesnenin bulunduğunu düşünsek bile bu nesnenin zorunluğuna göre gösterilmesi ya da tanıtlanmasıdır.

Gerçekten bilimsel olarak geliştirilmesi durumunda bu tanıtlama ile aynı zamanda öteki soru, bir nesnenin ne olduğu sorusu da yeterli olarak yanıtlanmış olur. Ama bunu açındırmak burada bizi çok uzaklara çekecektir, ve bunun üzerine yalnızca aşağıdakileri belirtebiliriz.

Eğer nesnemize, sanatsal Güzele ilişkin zorunluk gös-

terilecekse, o zaman Sanatın ya da Güzelin önden giden birşeyin sonucu olduğunun tanıtlanması gerekecektir ki, bu birşeyin, gerçek Kavramına göre görüldüğünde, bilimsel zorunluk ile güzel Sanatın Kavramına götürmesi gerekir. Ama şimdi *Sanat* ile başladığımız ve *onun* Kavramını ve bu Kavramın olgusallığını ele almayı istediğimiz için (kendi Kavramına uygun olarak öncekini özü içinde değil), Sanatın bizim için tikel bir bilimsel nesne olarak bir varsayımı vardır ki, irdelememizin dışında yatar ve bir başka içerik olarak bilimsel açıdan ele alındığı zaman bir başka felsefi disipline aittir. Bu nedenle Sanat Kavramını deyim yerindeyse *lemmatik* olarak kabul etmekten başka hiçbir yol kalmaz ki, durum tekil olarak görüldüklerinde tüm *tikel* felsefi bilimler açısından budur. Çünkü ancak felsefenin *bütünü* kendi içinde *tek bir* örgensel bütünlük olarak Evrenin bilgisidir — Evren ki, kendini Kavramından geliştirerek ve kendi ile ilişkili zorunluğu içinde bir bütün oluşturmak için kendi içine geri çekilerek kendini *tek bir* gerçeklik dünyası biçiminde kendi ile birleştirir. Bu bilimsel zorunluğun tacında her bir tekil bölüm bir yandan kendi içine geri dönen bir daire iken, öte yandan o denli de aynı zamanda öteki alanlar ile zorunlu bir bağlantı içindedir —, bir ‘geriye doğru’ ki, kendini ondan türetir, ve bir ‘ileriye doğru’ ki, kendini kendi içinde ona doğru iter, ama ancak verimli olduğu, başkasını yeniden kendisinden ürettiği ve bilimsel bilgi için ortaya çıkardığı düzeye dek. Öyleyse kendisi ile başladığımız Güzelin İdeasını tanıtlamak, e.d. onu bilim için önceden bulunan ve onun doğum yeri olan varsayımlardan zorunlu olarak türetmek şimdiki amacımız değildir; bu daha çok felsefenin bütününe ve onun tikel disiplinlerinin ansiklopedik bir gelişiminin işidir. Bizim için Güzelin ve Sanatın Kavramları felsefe dizgesi tarafından verilen birer varsayımdır. Ama bu dizgeyi ve Sanatın onunla bağlantısını burada tartışamayacağımız

için, Güzelin Kavramı henüz *bilimsel olarak* önümüzde bulunmaz; bizim için bulunan daha çok yalnızca Güzele ve Sanata ilişkin değişik tasarımlarda daha şimdiden sıradan bilinçte bulunduğu ya da önceden kavranmış olduğu gibi onun öğeleri ve yanlarıdır. O zaman buradan ilkin o görüşlerin daha derin bir irdelemesine geçmeyi istiyoruz, öyle ki ilk olarak nesnemizin evrensel bir tasarımını olduğu gibi, kısa bir eleştiri yoluyla, daha sonra ilgileneceğimiz daha yüksek belirlenimler ile ön bir tanışıklığı da elde etme üstünlüğünü kazanabilelim. Bu yolda giriş niteliğindeki son irdelememiz bir bakıma olgunun kendisi üzerine açıklamamıza bir giriş bölümü olacak ve asıl konumuz üzerine genel bir toparlama ve yönlendirme sağlamayı amaçlayacaktır.

A. Sanat Üzerine Sıradan Tasarımlar

İlk olarak bizim için sanat yapıtının sıradan tasarımı olarak tanıdık olabilecek şey aşağıdaki üç belirlenimi ilgilendirir:

1. Sanat yapıtı bir doğa ürünü değildir, tersine, insan etkinliği tarafından ortaya çıkarılır;
2. özsel olarak insanlar için yapılır, ve dahası onların *duyuları* için az ya da çok duyuşsal olandan türetilir;
3. kendi içinde bir *erek* taşır.

1. İnsan Etkinliğinin Ürünü Olarak Sanat Yapıtı

İlk nokta, yani bir sanat yapıtının insan etkinliğinin bir ürünü olması söz konusu olduğunda, bu görüşten

a. bu etkinliğin dışsal birşeyin *bilinçli* üretimi olmakla aynı zamanda *bilinebileceği* ve *bildirilebileceği* ve başkaları tarafından öğrenilebileceği ve uygulanabileceği düşüncesi çıkar. Çünkü öyle görünür ki, birinin yaptığını başkası da yapabilir ya da ona öykünebilir, ve bunun için yalnızca

işlemin türü ile tanışık olması gerekir; öyle ki, sanatsal ürünlerin kuralları ile genel bir tanışıklık durumunda işlemi aynı yolda yerine getirmek ve sanat yapıtları üretmek yalnızca herkesin keyfine bağlı bir sorun olacaktır. Yukarıda sözü edilen kural-verici kuramlar ve kılgsal uygulamaya ayarlanmış yönergeler bu yolda doğmuşlardır. Ama şimdi böyle ilkeler üzerine yerine getirilebilen ancak biçimsel olarak kurala uygun ve mekanik birşey olabilir. Çünkü salt mekanik olanın öyle bir dışsal doğası vardır ki, onu tasarıma alabilmek ve etkinleştirebilmek için yalnızca bütünüyle boş bir isteme edimi ve beceri yeterlidir ve bunun yanına kendi içinde somut birşeyi ya da evrensel kurallar tarafından dayatılmayan birşeyi eklemek gerekmez. Bu durum en büyük diriliği içinde bu tür yönergeler salt dışsal ve mekanik olana sınırlanmadığı, ama içerikli tinsel, sanatsal etkinliğe genleştikleri zaman ortaya çıkar. Bu alanda kurallar yalnızca belirsiz evrensellikleri kapsar, örneğin 'temanın ilginç olması gerekir, her karakterin kendi konum, yaş, eşey ve durumuna uygun olarak konuşması gerekir' gibi. Eğer burada kurallar doyurucu olacaklarsa, yönergeleri aynı zamanda öyle bir belirlilik ile düzenlenmelidir ki, sanatçının kendisinin daha öte ansal etkinliği olmaksızın da tam olarak anlatıldıkları gibi yerine getirilebilmelidirler. Gene de içeriklerine göre soyut olmakla, böyle kurallar sanatçının bilincini doldurmada yeterli olma savlarında kendilerini baştan sona yetersiz olarak gösterirler, çünkü sanat ürünü verili belirliliklere göre biçimsel etkinlik değildir; tersine, tinsel etkinlik olarak emeğini kendi içinden türetmeli ve tinsel bakışın önüne bütünüyle başka ve daha varsıl bir içerik ve daha kapsamlı bireysel yaratılar sunmalıdır. Buna göre o kuralların gerçekte belirli ve dolayısıyla kılgsal yararı olan birşey kapsadıkları düzeye dek zorunluk durumunda geçerli olabilseler de, ancak bütünüyle dışsal durumlar için belirlenimler vermenin ötesine geçmezler.

b. Böylece bu değinilen yönelim bütünüyle bir yana atılmış, ama onun yerine yine aynı düzeyde karşıt yönelim kabul edilmiştir. Çünkü sanat yapıtı bundan böyle bir *evrensel insan* etkinliği olarak değil, ama yalnızca *özgün yetenekli* bir tinin yapıtı olarak görülmüştür ki, gene de bu tinin kendini sanki özgül bir doğa yetisi imiş gibi yalnızca tikelliğinin eline bırakması, evrensel olarak geçerli yasalara yönelimden olduğu gibi içgüdü-benzeri üretkenliğine karışacak bilinçli düşünce ediminden de bütünüyle koparması gerekir; giderek böyle bir düşünce ediminden korunması bile gerekir, çünkü ürünleri böyle bir bilinç tarafından ancak kirletilebilir ve bozulabilir. Bu bakış açısından sanat yapıtından *Yeteneğin* ve *Dehanın* ürünü olarak söz edilmiş, ve başlıca Yeteneğin ve Dehanın kendi içlerinde taşıdıkları doğal yan vurgulanmıştır. Bir ölçüde haklı olarak. Çünkü yetenek özgül, deha evrensel yetkinliktir ki, insanda bunları kendine *yalnızca* kendi özbilinçli etkinliği yoluyla verme gücü bulunmaz; bu koldan daha sonra ayrıntılı olarak söz edeceğiz.

Burada yalnızca bu görüşün yanlış yanına değinmemiz gerekir, çünkü sanatsal üretimde sanatçının kendi etkinliği üzerine tüm bilinci yalnızca gereksiz değil, ama zararlı olarak da görülür. O zaman Yeteneğin ve Dehanın üretimi yalnızca genel anlamda bir *durum* olarak ve daha belirli anlamda *Esin* durumu olarak görünür. Deha, denir, böyle bir duruma bir yandan bir nesne tarafından götürülürken, öte yandan özencin kendisi yoluyla da o duruma girebilir ki, o zaman şampanya şişesinin hizmeti unutulmaz. Almanya'da bu görüş Goethe'nin ilk şiirsel ürünleri ile başlayan ve sonra Schiller'inkiler tarafından sürdürülen ve sözde *Deha Dönemi* denilen günlerde öne çıkmıştır. Bu şairler ilk yapıtlarında o zamanlar uydu- rulan tüm kuralları gözardı ederek baştan başlamış ve bile bile o kurallara karşı çalışarak başka herkesi geride bırakmışlardır. Gene de esin ve deha kavramları üzerine

egemen olan ve genel olarak esinin herşeye gücü yeterliği konusunda bugün de sürmekte olan karışıklıklara daha öte girmeyeceğim. Yalnızca şu görüş ötsel olarak belirtilmelidir ki, sanatçının yeteneği ve dehası kendi içinde doğal bir kıpı kapsıyor olsa bile, gene de bu öge ötsel olarak düşünce yoluyla geliştirilmeye, üretim tarzı üzerine düşünmeye, ve üretimde uygulama ve beceriye gereksinir. Çünkü, başka herşeyden ayrı olarak, bu üretimin başlıca yanlarından biri dışsal bir emektir, çünkü sanat yapıtının salt teknik bir yanı vardır ki, el becerisine dek uzanır; en çok mimaride ve yontuda, ve daha az olmak üzere resimde ve müzikte, ve en az şiirde. Teknikte bir beceri için esinin değil, ama ancak düşünce, çalışma ve uygulamanın yardımı olur. Ama dış gereçlere egemen olabilmek ve kırılganlıkları tarafından engellenmek için böyle bir beceri sanatçı için zorunludur.

Dahası, sanatçı ne denli yüksekte duruyorsa, yüreğin ve tinin dolaysızca tanıdık olmayan ama yalnızca tinin iç ve dış dünyaya yönelimi yoluyla kavranan derinliklerini eşit ölçüde derinden sergilemelidir. Böylece yine sanatçının bu içeriği bilincine getirmesini ve kavramlarının gereç ve içeriğini kazanmasını sağlayan şey *çalışmadır*.

Hiç kuşkusuz bu bakımdan bir sanat böyle bir içeriğin bilincine ve bilgisine bir başkasından daha çok gereksinir. Örneğin tinsel iç dünyanın bütünüyle belirsiz devimi ile, bir bakıma düşüncesiz duygunun sesleri ile ilgilenen Müzik bilinçte hemen hemen hiçbir tinsel gerece gereksinmez. Müzik yeteneği bu nedenle pekçok durumda kendini çok erken gençlik döneminde kafa henüz boşken ve yürek çok az kıpırdarken duyurur ve zaman zaman daha tin ve yaşam kendilerini deneyimlemeden önce çok önemli yüksekliklere ulaşabilir; yine sık sık müziksel bestelerde ve dinletilerde çok yüksek bir virtüözlüğe tinde ve karakterde belirgin bir yetersizliğin eşlik ettiğini görürüz. — Öte yanda Şiirde durum başka

türlüdür. Onda herşey gelip insanın içerik ve düşünce dolu betimlemesine, derin ilgilerine ve onu devindiren gücüne dayanır; ve böylece dehanın olgun, içerikli ve kendi içinde tamamlanmış birşeyi ortaya koyabilmesi için tinin ve yüreğin kendisi yaşam, deneyim, derin-düşünce tarafından varsıl ve derin bir yolda eğitilmiş olmalıdır. Goethe'nin ve Schiller'in ilk ürünleri hamlığın, giderek yabanıllık ve barbarlığın korkutucu olabilecek ürünleridirler. Başlıca bu görüngü, yani bu girişimlerin çoğunda baştan sona prosaik, bir ölçüde soğuk ve donuk öğelerin ezici bir kütesinin bulunması Esinin gençlik zamanının ateşi ile bağlı olduğu biçimindeki sıradan görüşün karşısına çıkar. Ancak ulusumuza ilk şiirsel yapıtları verdikleri ve ulusal şairlerimiz oldukları söylenebilecek bu iki dehanın olgunluk dönemleri bize derin, sağlam, gerçek Esinden doğan yapıtları eşit ölçüde iyi işlenmiş biçimlerde sunmuşlardır, tıpkı ilkin yaşlı Homeros'un esinlenerek ilksiz-sonsuz, ölümsüz şarkılarını üretmiş olması gibi.

c. İnsan etkinliğinin bir ürünü olarak sanat yapıtının tasarımını ilgilendiren bir *üçüncü* görüş sanat yapıtının Doğanın dış görüngüsü ile bağıntı içine yerleştirilmesini ilgilendirir. Burada sıradan bilinç insanın sanat ürününün doğanın ürününün *altında* durduğu görüşüne yönelir. Çünkü sanat yapıtının kendi içinde bir duygusu yoktur ve baştan sona diri birşey değildir, ama dışsal bir nesne olarak görüldüğünde ölüdür. Oysa dirimli olana ölü olandan daha yüksek değer vermeye alışmışsızdır. Sanat yapıtının kendi içinde devinmediği ve dirimli olmadığı hiç kuşkusuz kabul edilecektir. Doğal dirimli varlık içte ve dışta en küçük parçalarının tümüne dek ereksel olarak işlenmiş bir örgütlenme iken, bu arada sanat yapıtı yalnızca yüzeyinde dirimsellik görünüşüne erişir, ama içeride sıradan taş ya da tahta ve tuval, ya da şiirde olduğu gibi, konuşmada ve harflerde kendini anlatan tasarımdır. Ama bu dışsal varoluş yanı bir yapıtı bir güzel

sanat ürününe çeviren şey değildir; sanat yapıtı olması yalnızca tinden kaynaklanmakla şimdi tinin alanına ait olması ve bu düzeye dek tinsel in vaftizini kazanmış olmakla yalnızca tinin onayına göre şekillenmiş olanı sergilemesi demektir. İnsan çıkarı, bir olayın, bir bireysel karakterin, bir eylemin karışıklığında ve sonucunda taşıdığı tinsel değer sanat yapıtında kavranır ve daha başka, sanatsal olmayan edimselliğin toprağında olanaklı olandan daha arı ve daha saydam olarak öne çıkarılır. Bu yolla sanat yapıtı tinin içinden bu geçişi yapmamış her doğa ürününden daha yüksekte durur; örneğin bir tablodaki manzaranın sunuluşuna katılan duygu ve içgörü yoluyla bu tinsel yapıt salt doğal manzaradan daha yüksek bir konum üstlenir. Çünkü tinsel herşey her doğa ürününden daha iyidir. Bunun yanında, hiçbir doğal varlık tanrısal İdeali sanatın yapabileceği gibi sunamaz.

Şimdi tin sanat yapıtlarında kendi İçinden türettiği şeye dışsal varoluş yanına göre bir *süreklilik* vermeyi de bilir; öte yandan tekil doğal dirimsellik geçici, yitici ve görünüşünde değişkendir; sanat yapıtı kendini saklar, üstelik doğal edimselliğe karşı gerçek üstünlüğünü oluşturan şey salt süreklilik değil ama tinsel esinin öne çıkmışlığı olsa bile.

Ama gene de sanat yapıtının bu daha yüksek konumuna yine sıradan bilincin bir başka tasarımı tarafından karşı çıkılır. Çünkü Doğa ve ürünleri, denir, Tanrının bir yapıtıdır, onun iyiliği ve bilgeliği tarafından yaratılır, oysa sanat ürünü *yalnızca* bir insan yapıtıdır, insan içgörüsüne göre insan elleri tarafından yapılır. Tanrısal yaratı olarak Doğa ürününün ve salt sonlu bir etkinlik olarak insan etkinliğinin bu karşı karşıya koyuluşunda hemen sanki Tanrı insanda ve insan yoluyla etkin *değilmiş*, ama *onun etkinliğinin alanı yalnızca* Doğaya sınırlıymış gibi bir yanlış anlama yatar. Eğer sanatın gerçek Kavramının içine girmeyi istiyorsak bu yanlış görüş bütünüyle uzak-

laştırılmalı, aslında ona karşıt olana, Tanrının Tinin yapıtı tarafından Doğanın ürün ve oluşumları tarafından olduğundan daha çok onurlandırıldığı görüşüne sarılmalıdır. Çünkü yalnızca insanda tanrısal bir yan olmakla kalmaz, ama bu yan insanda Tanrının özüne Doğada olduğundan bütünüyle başka ve daha yüksek bir yolda uygun olan bir biçimde etkindir. Tanrı Tindir, ve içinden Tanrısalın geçtiği ortam yalnızca insanda kendini etkin olarak üreten bilinçli Tinin biçimini taşır; oysa Doğada bu ortam bilinçsiz, duyusal ve dışsal birşeydir ki, değerde bilincin çok altında durur. Şimdi sanatsal üretimde Tanrı Doğanın görüngülerinde olan ile eşit ölçüde etkindir; oysa Tanrısal, kendini sanat yapıtında bildirdiği yolda, Tinden üretilmiş ve varoluşu için karşılık düşen bir geçiş noktası kazanmış iken, buna karşı Doğanın bilinçsiz duyusallığındaki varoluş görüngünün Tanrısalı uygun düşen bir kipi değildir.

d. Şimdi sanat yapıtı insan tarafından Tinin ürünü olarak yapılıyorsa, son olarak, buraya dek söylenenlerden daha derin bir sonuç çıkarabilmek için, insanın sanat yapıtları üretmek için *gereksiniminin* ne olduğu sorusu doğar. Bir yandan bu üretim salt olumsal ve düşlemsel olanın pekala yerine getirilebileceği gibi bir yana bırakılabilecek de olan bir oyunu olarak görülebilir; çünkü sanatın amaçladığını yerine getirmek için daha başka ve giderek daha da iyi araçlar vardır, insan kendi içinde sanatın doyurabileceğinden daha da yüksek ve önemli çıkarlar taşır. Ama öte yandan sanat daha yüksek bir itkidenden ortaya çıkıyor ve daha yüksek, giderek zaman zaman en yüksek ve saltık gereksinimlere doyum sağlıyor görünür, çünkü en evrensel dünya görüşleri ile ve bütün çığırların ve ulusların dinsel ilgileri ile bağlıdır. — Sanatın olumsal değil ama saltık gereksinimine ilişkin bu soruyu henüz tam olarak yanıtlayamayız, çünkü bir yanıtın burada kendini gösterebileceğinden daha somuttur.

Bu nedenle şimdilik yalnızca aşağıdakileri belirtmekle yetinmeliyiz.

Sanatın (biçimsel yanına göre) ondan doğduğu evrensel ve saltık gereksinim kökenini insanın *düşünen* bilinç olmasında, e.d. o ne ise ve başka herşey ne ise onu kendi içinden kendi için yapmasında bulur. Doğa şeyleri yalnızca *dolaysız* ve *tekil* iken insan Tin olarak kendini *ikiler*, çünkü ilk olarak Doğa şeyleri gibidir, ama sonra o denli de *kendi içindir*, kendini görür, kendini tasarılar, düşünür ve yalnızca bu etkin kendi-için-Varlık yoluyla Tindir. Bu kendinin bilincini insan iki yolda kazanır: *İlkin kuramsal olarak*, çünkü içsel olarak kendini, insan göğsünde devinen, onda kıpırdayan ve ona dürtü veren herşeyi bilince getirmeli, ve genel olarak kendini görmeli, tasarılmalı, düşüncenin öz olarak bulduğu şey üzerinde yoğunlaşmalı ve kendi içinden çağrılarda olduğu gibi dışarıdan kazanılarda da yalnızca kendi kendisini tanımalıdır. — *İkinci olarak*, insan *kılgısal* etkinlik yoluyla kendi için olur, çünkü ona dolaysızca verili olanda, onun için dışsal olarak bulunanda kendini üretme ve onda benzer olarak kendi kendisini tanıma itkisini taşır. Bu ereği dışsal şeyleri değiştirme yoluyla yerine getirir, onlara kendi içinin damgasını basar ve onlarda şimdi yine kendi belirlenimlerini bulur. İnsan bunu özgür özne olarak dışsal dünyayı kırılğan yabancılığından sıyırmak ve şeylerin şeklinde yalnızca kendi kendisinin bir dış olgusallığının hazzını duymak için yapar. Küçük bir çocuğun ilk itkisi bile dışsal şeylerin bu kılgısal değişimini kendi içinde taşır; çocuk taşları suya atar ve sonra suda çizilen dairelere ona kendi yaptığıının sezgisini kazandıran bir iş olarak hayran olur. Bu gereksinim çok şekilli görüngüler içinden geçer ve dışsal şeylerde kendini-üretmenin sanat yapıtında bulunan biçimine dek uzanır. Ve insan yalnızca dış şeyler ile değil ama eşit ölçüde kendi kendisi ile, kendi doğal şekli ile de bu yolda ilerler ve o şekli bulduğu

gibi bırakmayıp amaçlı olarak değiştirir. Bu tüm giyinip kuşanmasının ve süslenmenin nedenidir, üstelik bunlar barbarca, zevksiz, bütünüyle biçimsiz, ya da giderek Çinli kadınların ayaklarının ezilmesi ya da kulaklardaki ve dudaklardaki kesikler gibi zararlı olsa bile. Çünkü yalnızca uygarlaşmış halklar arasında şeklin, tavırların ve her tür ve tarzda dışsal anlatımın değişimi tinsel gelişimden doğar.

Oyleyse sanat için evrensel gereksinim insanın iç ve dış dünyayı onda yeniden kendi kendisini tanıyacağı bir nesne olarak tinsel bilince yükseltmesi için ussal gereksinimdir. Bu tinsel özgürlük gereksinimini bir yandan içsel olarak var olanı kendi için yapmasında, ama eşit ölçüde bu kendi-için-Varlığı dışsal olarak olgusallaştırmasında ve böylelikle bu kendini ikilemede onda olanı kendisi için ve başkaları için sezgiye ve bilgiye getirmesinde doyurur. Bu insanın özgür ussallığıdır ki, onda tüm yapma ve bilme gibi sanat da zeminini ve zorunlu kökenini taşır. Ama sanatın özgül gereksinimini daha başka politik ve ahlaksal eylemlerden, dinsel tasarım ve bilimsel bilgiden ayrı olarak daha sonra göreceğiz.

2. İnsan Duyusu İçin Duyusaldan Türeyen Sanat Yapıtı

Buraya dek sanat yapıtında onun insan tarafından yapılmış olma yanını irdeledikten sonra, şimdi ikinci belirlemeye, onun insanın *duyusu* için üretilmiş ve bu nedenle az ya da çok duyusal olandan türetilmiş olması yanına geçmemiz gerekir.

a. Bu düşünce güzel sanatın duyguyu, ve daha tam olarak hiç kuşkusuz bize uygun olan — hoş olan — duyguyu uyandırmaya belirlenmiş olduğu düşüncesine neden olmuştur. Bu bakımdan güzel sanan incelemesi duyguların bir incelemesine çevrilmiş ve buna göre hangi duyguların, örneğin korkunun mu yoksa şefkatin

mi sanat yoluyla uyandırıldığı sorulmuştur. Ama bunlar nasıl hoş olabilir, ve bir talihsizliğin irdelemesi nasıl doyum verebilir? Düşüncenin bu yönelimi özellikle Moses Mendelssohn'un¹¹ zamanında başlar ve onun yazılarında böyle birçok irdeleme bulunabilir. Gene de bu inceleme çok ileri gitmemiştir, çünkü duygu tinin belirsiz, donuk bölgesidir; duyumsanan şey en soyut tekil özneliliğin biçiminde örtülü kalır, ve bu nedenle duygunun ayrımları da olgunun kendisinin olmayan bütünüyle soyut ayrımlardır. Örneğin korku, endişe, kaygı, yılgı hiç kuşkusuz bir ve aynı duygu kipinin daha öte değişikleridir, ama bir yandan yalnızca nicel yeğînleşmeler, öte yandan yalnızca içeriklerinin kendisini etkilemeyen ama ona ilgisiz kalan biçimlerdir. Örneğin korku durumunda bir varoluş bulunur ki, özne onun için ilgi duyar, ama aynı zamanda bu varoluşu yoketme gözdağını veren olumsuzun yaklaştığını görür, ve şimdi ikisini de, bu ilgiyi ve o olumsuzu, özneliliğinin çelişkili etkilenimleri olarak dolaysızca kendi içinde bulur. Oysa böyle korku kendi için hiçbir içeriği koşullandıramaz, ama en türlü ve en karşıt şeyleri kendi içine alabilir. Duygu böyle olarak baştan sona boş bir öznel etkilenim biçimidir. Hiç kuşkusuz bu biçim bir yandan kendi içinde çoklu olabilir, örneğin umut, acı, sevinç, doyum gibi; öte yandan bu türölükte değişik içerikleri kapsayabilir, örneğin haklılık duygusu, törel duygu, yükseltici dinsel duygu vb. gibi; ama böyle içeriğin değişik duygu biçimlerinde bulunması yoluyla onun özsel ve belirli doğası kendini göstermiş olmaz, ama benim salt öznel bir etkilenimim olarak kalır ki, onda somut olgu en soyut daireye yoğunlaşarak yiter. Bu nedenle sanatın uyandırdığı ya da uyandırması gereken

¹¹[Moses Mendelssohn (1729-86), *Schriften über Ästhetik*; Hegel Mendelssohn ailesinin yakın dostuydu, ve torun Felix Mendelssohn 1826-29 yıllarında Berlin Üniversitesinde öğrenci iken Hegel'in Estetik üzerine derslerine katıldı.]

duyguların incelenmesi bütünüyle belirsiz olanda kalır ve **tam** olarak asıl içeriği ve onun somut özünü ve kavramı soyutlayan bir irdelemedir. Çünkü duygu üzerine **düşünme** öznel etkilenimin ve onun tikelliğinin gözlemi ile doyum bulur ve kendini olguda, sanat yapıtında **derinleştirmekten** ve dahası salt özneliği ve bunun durumlarını terketmekten kaçınır. Oysa duygu durumunda **tam** olarak bu içeriksiz öznelilik yalnızca kapsanmakla kalmaz, ama başlıca olgu olur ve bu nedenledir ki insanlar duygular taşımaktan hoşnut kalırlar. Ama yine bu nedenle böyle irdeleme belirsizliğinden ve boşluğundan **ötürü sıkıcı**, ve dikkatin küçük öznel tikellikler üzerinde yoğunlaşmasından **ötürü itici** olur.

b. Ama şimdi sanat yapıtının belki de yalnızca genel olarak duygular uyandırmasının gerekmemesi — çünkü o zaman bu amaçta hiçbir özgül ayırım olmaksızın konuşma ustalığı, tarih yazıcılık, dinsel terbiye vb. ile ortak olurdu —, ama yalnızca güzel olduğu düzeye dek bunu yapmasının gerekmesi nedeniyle, **derin-düşünme** Güzel için *Güzelin özgün bir duygusunu* araştırmaya ve onun için belirli bir *duyu* bulmaya yöneldi. Bu arayışta çok geçmeden böyle bir duyunun Doğaya ait olan ve başından kendinde ve kendi için Güzeli ayırdedebilecek sıkı sıkıya belirli ve kör bir içgüdü olmadığı, ama bu duyu için *eğitimin* gerekli olduğu ortaya çıktı. Eğitilmiş Güzellik duyusuna *Beğeni* adı verildi ki, Güzelin eğitilmiş bir ayırmsanışı ve saptanışı olmasına karşın, gene de dolaysız duygu kipinde kalması gerekiyordu. Soyut kuramların böyle bir Beğeni duyusunu eğitmeyi nasıl üstlendiklerine ve onun kendisinin nasıl dışsal ve tek yanlı kaldığına daha önce değindik. Bu bakış açılarının zamanında eleştiri bir yandan *genel* ilkelerinde eksik iken, öte yandan *tekil sanat yapıtlarının* *tikel* eleştirisi olarak *daha belirli bir yargıyı* temellendirmekten çok — çünkü henüz bunun donanımı yoktu —, genel olarak Beğeniye eğitmeyi istiyordu.

Bu eğitim bu nedenle benzer olarak belirsizlik içinde kalıyor ve yalnızca Güzellik duygusu olarak duyguyu derin-düşünce yoluyla dolaysızca Güzeli nerede bulunuyorsa ve nasıl bulunuyorsa bulabilmesi için donatmaya çabalıyordu. Gene de olgunun derinlikleri Beğeniye kapalı kaldı, çünkü böyle bir derinlik yalnızca duyguyu ve soyut derin-düşünceleri değil, ama usun bütünlüğünü ve tinin sağlamlığını gerektirirken, Beğeni ise yalnızca dışsal yüzeye yönelir ki, onun üzerinde duygular kendi oyunlarını oynarlar ve tek-yanlı ilkeler geçerli sayılabilirler. Ama bu nedenle sözde iyi Beğeni tüm derin etkiler önünde korkuya kapılır ve olgunun söz konusu olduğu ve dışsallıkların ve ikincil noktaların yittikleri yerde suskunlaşır. Çünkü derin bir ruhun büyük tutkularının ve devimlerinin ortaya serildiği yerde bundan böyle sorun Beğenin ince ayrımları ve ayrıntılar üzerinde kılı kırk yarmaları ile ilgili olmaktan çıkar; böyle bir zemin üzerinde dehanın adımladığını duyumsayarak onun gücü önünde geri çekilir, bundan böyle orasını güvenli bulmaz ve bundan böyle ne yapacağını bilmez.

c. Bu nedenle sanat yapıtlarının irdelemesinde yalnızca Beğenin eğitimi göz önünde tutmaktan ve yalnızca Beğeni gösterilmesini istemekten vazgeçilmiştir; zevkli insanın ya da sanatsal beğeni yargıcının yerini *sanat erbabı* almıştır. Sanat erbaplığının pozitif yanının, bir sanat yapıtında bireysel olanın bütün bir alanı ile tam bir tanışıklığı ilgilendirdiği ölçüde, daha önce sanat irdelemesi için zorunlu olduğunu belirttik. Çünkü sanat yapıtı, aynı zamanda özdeksel ve bireysel doğasından ötürü, özsel olarak en ayrı türlerdeki tikel koşullardan ortaya çıkar ki, bunların arasında başlıca ortaya çıkışının zamanı ve yeri, sonra sanatçının belirli bireyselliği ve tümünün de üzerinde sanatın teknik gelişimi bulunur. Bir sanat ürününün belirli ve tam bir sezgisi ve bilgisi için, giderek hazza için bile tüm bu yanlara dikkat vazgeçilemezdir; erbaplık

başlıca bunlarla uğraşır, ve kendi yolunda başardığı şey minnettarlıkla kabul edilmelidir. Şimdi böyle bilginlik haklı olarak özsel birşey değerinde sayılsa da, gene de tinin bir sanat yapıtı ile ve genel olarak sanat ile ilişkisindeki biricik ve en yüksek öge olarak alınmayabilir. Çünkü erbablık — ve bu onun kusurlu yanıdır — tanışıklıkta teknik, tarihsel vb. gibi salt dışsal yanlara takılıp kalabilir ve sanat yapıtının gerçek doğası konusunda belki de çok şey çıkaramayabilir ya da giderek hiçbirşey bilmeyebilir; aslında salt pozitif, teknik ve tarihsel bilgiler ile karşılaştırma içinde daha derin irdelemelerin çok az değerli oldukları yargısında bile bulunabilir; gene de erbablık, eğer yalnızca gerçek bir türden ise, en azından kendisi belirli zeminler ve bilgiler için ve anlayışlı bir yargı için çaba gösterir ki, bir sanat yapıtındaki değişik, giderek bir ölçüde dışsal yanların daha sağın bir ayrımı ve bunların değerlendirmesi bununla bağlıdır.

d. İrdeleme yolları üzerine bu gözlemlerden sonra — ki bunlara kendisi duyusal bir nesne olan sanat yapıtının ona duyusal varlıklar olarak insanlar ile özsel bir bağıntı yükleyen yanı vesile olmuştur —, şimdi bu yanı sanat ile daha özsel ilişkisi içinde irdelemeyi istiyoruz, ve hiç kuşkusuz (α) bir yandan nesne olarak sanat yapıtı açısından, ve (β) öte yandan sanatçının öznelliği, dehası, yeteneği vb. açısından, ama gene de bu bağıntıda evrensel Kavramı içindeki sanatın bilgisinden ortaya çıkabilecek olan konulara girmeksizin. Çünkü burada henüz gerçekten bilimsel zeminde ve alanda değil, ama ilkin yalnızca dışsal derin-düşüncenin alanında bulunuruz.

(α) Sanat yapıtı hiç kuşkusuz kendini duyusal ayırmsamaya sunar. Dışsal ya da içsel duyusal duygu için, duyusal sezgi ve tasarım için oradadır, tıpkı bizi kuşatan doğa gibi ya da duyumsayan kendi içsel doğamız gibi. Çünkü örneğin bir konuşma da duyusal tasarım ve duygu için olabilir. Ama gene de sanat yapıtı, salt duyusal bir nesne

olarak, *duyusal* ayrımsama için değildir; öyle bir konumu vardır ki, duyusal birşey olarak aynı zamanda özsel olarak *Tin* içindir, Tinin ondan etkilenmesi ve onda herhangi bir doyum bulması gerekir.

Şimdi sanat yapıtının bu belirlenimi hemen onun hiçbir yolda bir Doğa ürünü olmaması ve Doğa yanı açısından hiçbir doğal dirimsellik taşınamaması gerektiğini anlatır — ve bu bir Doğa ürününe, genellikle değersizleştirici bir anlamda söylendiği gibi, *salt* bir sanat yapıtından ister daha yüksek isterse daha düşük bir değer biçilse de böyledir.

Çünkü sanat yapıtındaki duyusal ögenin yalnızca duyusal birşey olarak kendi için varolduğu düzeye dek değil, ama insanın tini için varolduğu düzeye dek varoluş taşıması gerekir.

Duyusalın insan için hangi yolda orada ya da belirli olduğunu daha yakından irdelersek, duyusal olanın Tin ile değişik yollarda ilişkili olduğunu buluruz.

(αα) En kötü, tin için en az uygun ayrımsama türü duyusal ayrımsamadır. İlk olarak salt görme, işitme, dokunma vb.den oluşur, tıpkı tinsel yorgunluk saatlerinde, aslında pekçok insan için herhangi bir zamanda, düşünmeden dolaşmanın, yalnızca şurayı dinlemenin, orayı seyretmenin vb. bir oyalanma olabilmesi gibi. Tin yalnızca dışsal şeylerin görme ve işitme yoluyla ayrımsanmasında durup kalmaz, onu kendi iç varlığı için belirtik kılar ki, bunun ilkin kendisi yine duyusalılık biçiminde kendini şeylerde olgusallaştırmaya itilir ve kendini onlarla *İstek* olarak ilişkilendirir. Dış dünya ile bu isteme bağıntısında duyusal insan tekillikler olarak şeylerin karşısında eşit ölçüde tekil olarak çıkar; onlara düşünen bir varlık olarak evrensel belirlenimler ile yönelmez, ama kendileri tekil olan nesneler ile tekil itkilere ve çıkarlara göre ilişkiye girer, onları kullanarak, tüketerek kendini onlarda sürdürür ve onları kendine adamada doyumunu

elde etmekle ilgilenir. Bu olumsuz bağıntıda İstek kendi için yalnızca dışsal şeylerin yüzeysel görünüşlerini değil, ama duyusal-somut varoluşları içinde onların kendilerini ister. Kullanabileceği ormanın, yemek isteyebileceği hayvanların salt tabloları ile isteğe hizmet edilmiş olmaz. İsteğin nesneyi özgürlüğü içinde bırakması da benzer olarak söz konusu olamaz, çünkü itkisi onu dışsal şeylerin bu bağımsızlık ve özgürlüklerini ortadan kaldırmaya ve onların yalnızca yokedilmek ve tüketilmek için orada olduklarını göstermeye iter. Ama aynı zamanda özne de İsteğinin tekil, sınırlı ve önemsiz çıkarlarına yakalanarak ne kendi içinde özgürdür, çünkü kendini istencinin özsel evrenselliği ve ussallığı yoluyla belirlemiş değildir, ne de dış dünya açısından özgürdür, çünkü İstek özsel olarak şeyler tarafından belirlenmiş ve onlarla bağıntılı kalır.

Şimdi insan sanat yapıtı ile böyle bir İstek ilişkisi içinde durmaz. Nesneyi kendi için özgürce varolmaya bırakır ve tinin yalnızca kuramsal yanı için var olan bir nesne olarak onunla İstek olmaksızın bağıntıya girer. Bu nedenle sanat yapıtı, gerçi duyusal bir varoluş taşısa da, bu bakımdan gene de duyusal olarak somut bir varoluşa ve doğal bir dirimselliğe gereksinmez; giderek bu alanda kalmaması bile gerekir, çünkü yalnızca tinsel ilgileri doyurması ve tüm İsteği kendisinden dışlaması gerekir. Bu nedenle kılışsal İstek ona hizmet edebilecek örgensel ve örgensel olmayan tekil doğal şeyleri kendilerini hizmet açısından işe yaramaz gösteren ve yalnızca tinin başka biçimleri için yararlı olabilen sanat yapıtlarından daha yüksek sayabilir.

(ββ) Dışsal olarak bulunan şeyin tin için olabilmesinin ikinci bir yolu tekil duyusal sezgi ve kılışsal İstek ile karşıtlık içinde *anlık* ile arı kuramsal ilişkidir. Şeylerin kuramsal irdelemesinin ilgisi onları tekillikleri içinde tüketmek ve kendini onlar yoluyla duyusal olarak doyurmak ve saklamak değil, ama onları *evrensellikleri* içinde tanıyabilmek, iç özlerini ve yasalarını bulmak ve onları

Kavramlarına göre kavramak iledir. Buna göre kuramsal ilgi tekil şeyleri kendi başlarına bırakır ve duyuşsal tekil şeyler olarak önlerinden çekilir, çünkü anlığın irdelemesinin aradığı şey bu duyuşsal tekillik değildir. Çünkü duyuşsal anlık genel olarak bireysel özneye İstekler gibi ait değildir; ama aynı zamanda kendi içinde evrensel olan bireye aittir. İnsan kendini şeyler ile bu evrenselliğe göre ilişkilendirdiği için, Doğada kendi kendisini bulmaya ve bu yolla şeylerin iç özünü yeniden kurmaya çabalayan onun evrensel usudur — bir iç öz ki, duyuşsal varoluşun temelini oluştursa da, onun tarafından dolaysızca sergilenemez. Doyumu *Bilimin* işi olan bu kuramsal ilgiyi sanat bu bilimsel biçimde paylaşmaz, tıpkı salt kılğısal isteklerin itkileri ile ortak bir dava içinde de olmaması gibi. Çünkü bilim hiç kuşkusuz tekilliği içindeki duyuşsaldan başlayabilir ve bu tekil şeyin nasıl dolaysızca tekil rengi, şekli, büyüklüğü vb. içinde bulunduğu konusunda bir tasarım taşıyabilir. Ama o zaman bu tekilleşmiş duyuşsalın böyle olarak tin ile daha öte hiçbir bağıntısı yoktur, çünkü anlık dosdoğru nesnenin evrenseline, yasasına, düşüncesine ve Kavramına gider; ama bu nedenle onu yalnızca dolaysız tekilliği içinde bırakıp gitmez, tersine onu içsel olarak dönüştürür, duyuşsal olarak somut olandan bir soyutlama, düşünsel birşey ve böylelikle aynı nesnenin duyuşsal görüngüsü içinde olduğundan özsel olarak başka birşey yapar. Bilimden ayrımı içindeki sanatsal ilgi bunu yapmaz. Tıpkı sanat yapıtının kendini renk, şekil, ses açısından dolaysız belirliliği ve duyuşsal tekilliği içindeki dış nesne olarak ya da tekil sezgi vb. olarak bildirmesi gibi, sanat irdelemesi de onu bu yolda kabul eder ve ona sunulan dolaysız nesnelliğin ötesine giderek bu nesnelliğin kavramını bilimin yaptığı gibi evrensel bir kavram olarak kavramayı istemez.

Sanatın ilgisini İsteğin kılğısal ilgisinden ayırdeden şey sanat nesnesini kendi için özgürce kalmaya bırakırken,

İsteğin ise nesneyi kendi yararı için kullanarak yok etmesidir; öte yandan sanatın irdelemesi kendini bilimsel anlığın kuramsal irdelemesinden karışık bir yolda da ayırır, çünkü tekil varoluşu içindeki nesne için bir ilgi besler ve onu evrensel düşüncesine ve kavramına dönüştürmeye çalışmaz.

(γγ) Şimdi buradan şu çıkar ki, sanat yapıtında duyuşsal öge hiç kuşkusuz bulunuyor olmalıdır, ama yalnızca yüzey olarak ve duyuşsalın *Görünüşü* olarak görünebilir. Çünkü tin sanat yapıtının duyuşsal yanında ne isteğin aradığı somut özdeği, örgenliğin görgül iç tamamlanmışlık ve genleşmişliğini arar, ne de evrensel ve salt ideal düşünceyi [*ideellen Gedanken*]; ama yalnızca duyuşsal bulunuşu arar ki, bunun hiç kuşkusuz duyuşsal olarak kalması, ama o denli de salt özdekseelliğinin iskelesinden kurtarılmış olması gerekir. Bu nedenle sanat yapıtında duyuşsal öge Doğanın şeylerinin dolaysız varoluşu ile karşılaştırma içinde salt *Görünüşe* yükselir, ve sanat yapıtı dolaysız duyuşsallık ve ideal düşünce arasında *orta noktada* durur. *Henüz* arı düşünce *değildir*, ama duyuşsallığına karşın *bundan böyle* taşlar, bitkiler ve örgensel yaşam gibi salt özdeksele varoluş da *değildir*; tersine, sanat yapıtındaki duyuşsalın kendisi ideal birşeydir [*ein ideelles*], ama, düşüncenin idealinin tersine, aynı zamanda şey olarak henüz dışsallıkta bulunur. Eğer tin nesneleri özgürce varolmaya bırakıyor, ama bunu gene de onlarda özsel olarak içsel olana inmeksiz yapıyorsa (çünkü yoksa onun için tekil olarak ve dışsal olarak varolmaya bütünüyle son verirlerdi), o zaman duyuşsalın bu *Görünüşü* tin için dışarıdan şeylerin şekil, görünüm ya da sesleri olarak ortaya çıkar. Bu nedenle sanatın duyuşsalı yalnızca *görme* ve *ışıtme* gibi iki *kuramsal* duyu ile bağıntılı iken, bu arada koku, tat ve dokunma sanatın hazzından dışlanmış kalırlar. Çünkü koku, tat ve dokunma genel olarak özdeksele olan ile ve onun dolaysız duyuşsal nitelikleri ile ilgilidir; koku hava yoluyla özdek-

sel buharlaşma ile, tat nesnelerin özdeksel çözümleri ile, ve dokunma sıcaklık, soğukluk, kayganlık vb. ile. Bu nedenle bu duyuların sanatın kendilerini olgusal bağımsızlıkları içinde saklamaları gereken ve yalnızca duyusal ilişkilere izin vermeyen nesneleri ile ilgileri olamaz. Bu duyular için hoş olan şey sanat Güzelliği değildir. Sanat bu nedenle duyusalın yanında amaçlı olarak yalnızca şekillerin, seslerin ve görünüşlerin gölge dünyasını üretir, ve sanat yapıtlarını varoluşa getirirken insanın salt güçsüzlükten ve sınırlanmışlığından ötürü duyusalın yalnızca yüzeyini, yalnızca şemalar sunabilmesi gibi birşey hiçbir biçimde söz konusu olamaz. Çünkü bu duyusal şekiller ve sesler sanatta yalnızca kendileri ve dolaysız şekilleri uğruna değil, ama bu şekilde daha yüksek tinsel ilgilere doyum sağlayabilme amacıyla kendilerini gösterirler, çünkü bilincin tüm derinliklerinden tinde bir ses ve bir yankı çıkarma gücündedirler. Bu yolda duyusal olan sanatta *tinselleştirilir*, çünkü *tinsel* olan sanatta duyusallaştırılmış olarak görünür.

(β) Ama tam olarak bu nedenle bir sanat ürünü geçiş noktasını tinde bulduğu ve tinsel olarak üreten etkinlikten doğduğu düzeye dek vardır. Bu bizi yanıtlamamız gereken bir başka soruya, sanatın zorunlu duyusal yanının sanatçıda üretken öznellik olarak nasıl etkin olduğu sorusuna götürür. — Bu türde ve tarzda üretim öznel etkinlik olarak kendi içinde bütünüyle nesnel olarak sanat yapıtında bulduğumuz aynı belirlenimleri kapsar; ama bu etkinlik aynı zamanda kendi içinde duyusallık ve dolaysızlık kıpırlarını taşıyan bir tinsel etkinlik olmalıdır. Gene de ne bir yandan duyusal el işinde olduğu gibi salt bilinçsiz beceri ya da bellenecek katı kurallara göre biçimsel etkinlik olarak yalnızca mekanik bir emektir, ne de öte yandan duyusaldan soyut tasarım ve düşüncelere geçen ya da bütünüyle arı düşünce ögesinde etkin olan bilimsel bir üretimdir; tersine, sanatsal üretimde

tinsel ve duyuşsal yanlar bir olmalıdır. Böylece örneğin şiir üretiminde öyle bir yolda ilerlenebilir ki, sunulacak şey daha önceden düz bir düşünce olarak kavranır ve bu daha sonra imgelere, uyaklara vb. yerleştirilir ve böylece imgesel olan şimdi salt bezeme ve süsleme olarak soyut düşüncelerin üzerine serilir. Gene de böyle bir yordam ancak kötü bir şiir ortaya çıkarabilir, çünkü sanatsal üretkenlikte yalnızca ayrılmamış birliği içinde geçerlik taşıyan şey burada *ayrılmış* etkinlik olarak davranacaktır. Bu gerçek üretim kipi sanatsal *Düşlemin* etkinliğini oluşturur. Bu etkinlik ussal olandır ki, ancak kendini etkin olarak bilince doğru ittiği düzeye dek Tin olarak vardır, ama kendi içinde taşıdığını kendi önüne yalnızca duyuşsal biçimde koyar. Bu etkinlik öyleyse tinsel bir içerik taşır, ama onu duyuşsal olarak şekillendirir, çünkü ancak bu duyuşsal kipte onun bilincinde olabilir. Bu yaşam deneyimi olan, ya da giderek keskin kavrayışlı da olan, ama yaşamda neyin önemli olduğunu, töz olarak insanları birarada tutan, onları devindiren ve onlardaki güç olan şeyi tam olarak bilmesine karşın bu içeriği ne kendisi evrensel kuralları içinde kavramış, ne de onu başkalarına genel düşüncelerde açımlayabilmiş bir insanın tarzı ile karşılaştırılabilir. Böyle biri bilincini dolduran şeyi kendine ve başkalarına her zaman ancak edimsel ya da uydurma olabilen tikel durumlarda, yeterli örneklerde vb. açıklayabilir, çünkü onun tasarımında herşey kendini somut olan, zamana ve yer göre belirlenen imgelerde şekillendirir ki, bunlar için adlar ve daha başka her türden dışsal koşullar eksik olmayabilir. Gene de böyle bir imgelem türü kendisi yaratıcı olmaktan çok yaşanan durumların, edinilen deneyimlerin anısı üzerine dayanır. Anımsama yaşanan böyle olayların tekilliğini ve dış tarzını tüm durumları ile birlikte saklar ve yeniler, ama buna karşı evrenselin kendi için ortaya çıkmasına izin vermez. Ama sanatsal olarak üretken *Düşlem* büyük

bir tinin ve yüreğin düşlemidir, tasarımların ve şekillerin ayrımsanması ve üretilmesidir, ve hiç kuşkusuz en derin ve en evrensel insan ilgilerinin imgesel, bütünüyle belirli duyusal sunuluşudur. Bundan hemen şu çıkar ki, Düşlem bir yanda hiç kuşkusuz genel olarak doğal beceri ve yetenek üzerine dayanır, çünkü üretkenliği duyusallığa gereksinir. Hiç kuşkusuz aynı zamanda bilimsel yetenekten de söz edilir, ama bilimler yalnızca düşünme için evrensel yetkinliği varsayarlar, ve Düşünme, aynı zamanda doğal bir yolda Düşlem gibi davranmak yerine, tam olarak tüm doğal etkinliği soyutlar, ve böylece daha doğru olarak denebilir ki, *salt* doğa-verisi olarak hiçbir özgül bilimsel yetenek yoktur. Öte yandan Düşlemin aynı zamanda içgüdü-benzeri [*instinktartig*] bir üretim yolu vardır, çünkü sanat yapıtının özsel imgeselliği ve duyusallığı öznel olarak sanatçıda doğa-verisi ve doğa-itkisi olarak bulunmalı ve bilinçsiz bir edim olarak insanın doğal yanına da ait olmalıdır. Hiç kuşkusuz doğal yatkınlık bütün yeteneği ve dehayı oluşturmaz, çünkü sanat üretimi eşit ölçüde tinsel, özbilinçli türdedir; ama tinsellik yalnızca genel olarak doğal imgeleştirmenin ve şekillendirmenin bir kıpısını kendi içinde taşıyor olmalıdır. Bu nedenle hiç kuşkusuz hemen hemen herkes bir sanatta belli bir dereceye ulaşabilir, ama bu noktanın ötesine, sanatın aslında ilk kez başladığı yere geçmek için doğuştan ve daha yüksek bir sanat yeteneği zorunludur.

Doğa verisi olarak böyle yetenek çoğunlukla erken gençlikte kendini duyurur ve kendini diri ve etkin bir yolda hemen belirli bir duyusal gereci şekillendirmek ve bu anlatım ve iletişim türünü biricik ya da başlıca ve en uygun tür olarak kavramak için itkisel dinginliksizlikte gösterir. Ve böylece erken, belli bir dereceye dek çabasız teknik beceri doğuştan yeteneğin bir belirtisidir. Yontucu için herşey kendini şekillere çevirir, ve biçimlendirebilmek için kile erkenden sarılır; ve genel olarak

böyle yeteneklerin tasarımı taşıdıkları şey, onları içsel olarak uyaran ve devindiren şey hemen betiye, çizime, melodiye ya da şiire döner.

(γ) Şimdi üçüncü olarak ve son olarak sanatta belli bir bakımdan *içerik* de duyuşsal olandan, Doğadan alınır; ya da her durumda, içerik tinsel türde olsa bile, yalnızca öyle bir yolda kavranır ki, tinsel olanı, örneğin insan ilişkilerini, dışsal, olgusal görüngülerin şeklinde sergiler.

3. Sanatın Ereği

Şimdi insanın böyle içeriği sanat yapıtlarının biçiminde üretmede önüne hangi çıkarı, hangi *Ereği* koyduğu sorusu doğar. Bu sanat yapıtı açısından getirdiğimiz üçüncü bakış açısı idi ve daha yakından tartışılması bizi sonunda sanatın kendisinin gerçek Kavramına götürecektir.

Eğer bu bağıntıda sıradan bilince bir göz atarsak, onun aklımıza gelebilecek en alışıldık tasarımı *Doğaya öykünme* ilkesidir.

a. Doğaya Öykünme İlkesi

Bu görüşe göre, Doğadaki şekilleri oldukları gibi alma ve onlara bütünüyle karşılık düşen bir yolda eşleme becerisi olarak Öykünmenin sanatın özsel ereğini oluşturmaya, ve Doğaya karşılık düşen bu betimlemenin başarısının tam doyum vermesi gerekir.

(α) Bu belirlenimde ilk olarak yalnızca bütünüyle biçimsel erek, daha şimdiden dış dünyada olanın, ve orada olduğu yolda, şimdi insan tarafından onun elindeki araçlar ile, ne kadar iyi yapabiliyorsa, bir ikinci kez daha yapılması ereği yatar. Ama bu yineleme hemen (αα) *gereksiz* bir çaba olarak görülebilir, çünkü tabloların, tiyatro gösterilerinin vb. öykünme yoluyla sergiledikleri şeyler, hayvanlar, doğa görünüşleri, insanların başına gelen olaylar bahçelerimizde ya da kendi evlerimizde ya da

dar ya da geniş bir tanıdık şeyler çevresini ilgilendiren durumlarda başka türlü daha şimdiden önümüzde bulunurlar. Ve daha yakından bakıldığında, bu gereksiz çaba giderek aşırı gözüppek bir oyun olarak bile görünebilir ki, (ββ) Doğanın gerisinde kalır. Çünkü sanat sergileme araçlarında sınırlıdır ve ancak tek-yanlı aldatmacalar, örneğin yalnızca *tek bir* duyu için edimsellik görünüşü üretebilir ve gerçekte, eğer *salt öykünmenin* biçimsel ereğinde durup kalırsa, genel olarak edimsel dirimsellik yerine yalnızca yapmacık bir yaşam sunabilir. Bilindiği gibi Müslümanlar olarak Türkler insanların vb. resimlerine, eşlemlerine hoşgörülü değildirler ve James Bruce Habeşistan'a yolculuğu¹² sırasında bir Türke bir balık resmi gösterdiğinde adam ilkin şaşırmasına karşın hemen bir yanıt bulur: "Eğer bu balık kıyamet günü karşına çıkıp dese ki, bana bir beden verdin, ama yaşayan bir ruh vermedin, kendini bu suçlama karşısında nasıl aklayacaksın?" Peygamber de, sünnette anlatıldığı gibi, ona Etyopya Kiliselerindeki imgelerden söz eden Umme Habiba ve Umme Selma adındaki iki kadına şunları söylemiştir: "Bu resimler yargı gününde onları yaratanı suçlayacaklardır." — Hiç kuşkusuz aynı zamanda bütününüyle aldatıcı eşlem örnekleri de vardır. Zeuxis'un¹³ tablosundaki üzümler antikçağdan bu yana sanatın ve aynı zamanda Doğaya öykünme ilkesinin utkusu olarak gösterilmiş, çünkü canlı güvercinlerin onları gagaladıkları söylenmiştir. Bu eski örneklerle yeni bir örnek olarak Rösel'in¹⁴ *Insektenbelustigungen*'inde [1741vs; *Böcek Eğlenceleri*] anlatıldığı gibi Büttner'in bir ağustos böceği resmini kemiren maymununu ekleyebiliriz; maymun bu yolda pahalı kitabın en güzel örneğini yok etmesine karşın aynı zamanda resim-

¹²[*Travels to Discover the Source of the Nile*, Londra, 1790.]

¹³[Zeuxis (İÖ 5'inci yüzyıl); Heraklealı ressam; Plinius tarafından sözü edilir, *Doğa Tarihi*, xxxv. 36.]

¹⁴[August Johann Rösel, (1705-59); zoolog ve ressam.]

lerin eksiksizliğini tanıtlamış olmasından *ötürü efendisi* tarafından bağışlanmıştır. Ama bu ve başka örneklerde en azından hemen düşünmemiz gerek ki, sanat yapıtlarını *giderek* güvercinleri ve maymunları bile aldatıkları için övmek yerine, tam olarak böylesine aşağı bir etkiyi bir sanat yapıtına en son ve en yüksek nitelik olarak yükleyerek onu yüceltmeyi düşünenleri yermek gerekir. Ama bütününde demek gerek ki, salt öykünmede sanat doğa ile yarışa girişemez, ve eğer bunu deneyecek olursa, o zaman bir filin arkasından sürünen solucan gibi görünür.

— (γγ) Böyle eşlemin Doğadaki ön-imge karşısında her zaman görelî olarak başarısız olması dikkate alındığında, amaç olarak geriye elçabukluğu ile Doğaya benzer birşeyi üretmenin eğlencesinden başka birşey kalmaz. Ve hiç kuşkusuz insan daha şimdiden bulunan birşeyi kendi emeği, becerisi ve çalışkanlığı yoluyla da üretmekten haz duyabilir. Ama eşlem doğal ön-imgeye ne denli benziyorsa, bu haz ve hayranlık kendileri için o denli donuk ve soğuk olur ya da giderek sıkıcı ve itici olmaya bile başlayabilirler. Portreler vardır ki, akıllıca söylendiği gibi iğrençlik düzeyinde benzerlik gösterirler, ve Kant¹⁵ genel olarak öykünmecilikten bu hoşlanma ile ilgili bir başka örnekten söz ederek bülbülün şakımasına eksiksiz olarak öykünmeyi bilen bir insandan — ki böyleleri vardır — çok geçmeden sıkıldığımızı, ve bunu yapanın bir insan olduğu anlaşılır anlaşılmaz hemen şarkının bıktırdığını söyler. O zaman onda gördüğümüz şey ne Doğanın özgür bir ürünü ne de bir sanat yapıtıdır; tersine, yalnızca bir hiledir, çünkü insanın özgür üretme yetisinden beklediğimiz şey böyle bir müzikten bütününüyle başka birşeydir— bir müzik ki, bülbülün şakıması durumunda olduğu gibi, bizi ancak kuşun kendine özgü yaşamından insan duygusunun sesi gibi amaçsızca fişkırdığı zaman ilgilendirir. Genel olarak öykünme becerisinden duyulan bu haz her

¹⁵[*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 1, § 42.]

zaman ancak sınırlı olabilir, ve insana daha uygun olan şey kendi içinden ürettiğinden haz duymaktır. Bu anlamda herhangi bir önemsiz teknik yapının bulunuşunun bile daha yüksek bir değeri vardır, ve insan çekici, çiviye vb. icat etmiş olmaktan öykünme hileleri üretmiş olmaktan daha büyük gurur duyabilir. Çünkü bu soyut öykünme hevesi saygıyı ancak küçük bir delikten mercimekleri ısıkalamadan geçirmeyi öğrenmiş birinin başarısı kadar hak eder. Bu kişi ustalığını İskender'in önünde sergilemiş, ama İskender onu bu yararsız ve değersiz sanat için bir kile mercimek ile ödüllendirmiştir.

(β) Dahası, öykünme ilkesi bütününüyle biçimsel olduğu için, bu ilke erek yapıldığı zaman *nesnel Güzelin* kendisi yiter. Çünkü o zaman bundan böyle önemli olan öykünülmesi gerekenin *kendisinin* yapısı değil, ama yalnızca ona *doğru olarak* öykünmektir. Güzelin nesnesi ve içeriği bütününüyle ilgisiz birşey olarak görülür. Daha açık bir deyişle, bundan ayrı olarak hayvanlar, insanlar, yerler, eylemler ya da karakterler durumunda Güzelin ve Çirkinin bir ayrımından söz edildiği zaman bile bu ayrım o ilkeye göre öyle bir ayrım olarak kalır ki, sanata ona özgü bir yolda ait değildir ve sanat için geriye soyut öykünmeden başka birşey kalmamıştır. Çünkü o zaman, Doğanın sonsuz biçimleri için bir ölçütün o sözü edilen eksikliği durumunda, nesnelerin seçimi ve güzellik ve çirkinlik ayrımları açısından yalnızca kendine hiçbir kural saptamayan ve kendi üzerine tartışılmasına izin vermeyen *öznel beğeni* son söz olabilir. Ve gerçekte, sunulacak nesnelerin seçimi durumunda *insanların* güzel ya da çirkin ve bu nedenle sanat için öykünmeye değer buldukları şeyden, beğenilerinden yola çıkarsak, o zaman doğal nesnelerin bütün bir alanı önümüze açılır ki, bunlardan hiç biri kolay kolay bir hayrandan yoksun kalmayacaktır. Çünkü insanlar arasında durum örneğin her kocanın karısını olmasa da, hiç olmazsa her damadın gelinini — ve hiç

kuşkusuz tüm başkalarını dışlayacak bir düzeyde — güzel bulmasıdır, ve bu güzellik için öznel beğenin hiçbir değişmez kuralının olmamasına iki yan açısından da talih denebilir. Eğer son olarak tekil bireylerin ve onların olumsal beğenilerinin ötesine *ulusların* beğenilerine bakarsak, bu da en yüksek derecede türülülük ve karşıtlık gösterir. Sık sık bir Çinlinin ya da giderek bir hotantonun bile bir Avrupalı güzelden hoşlanmayacağını söylendiğini duyarız, çünkü Çinlinin bir negrodan bütünüyle ayrı bir güzellik kavramı vardır ve bununki yine Avrupalının güzellik kavramından başkadır, vb. Gerçekten de, eğer Avrupa dışındaki o ulusların sanat yapıtlarını, örneğin düşlemlerinden tapınmaya değer ve yüce olarak doğmuş olan tanrı imgelerini irdelersek, bunlar bize çok çirkin putlar olarak ve müzikleri kulaklarımıza en iğrenç sesler gibi gelir; ama onlar kendi açılarından bizim yontularımızı, tablolarımızı, müziklerimizi anlamsız ya da çirkin bulacaklardır.

(γ) Ama şimdi sanat için nesnel bir ilkeyi soyutlasak bile, ve eğer Güzellik öznel ve tikel beğeni üzerine dayalı kalsa bile, gene de sanatın kendisinin yanından hemen doğal olana öykünmenin, evrensel bir ilke olarak ve üstelik büyük yetke tarafından doğrulanan bir ilke olarak görünmüş olmasına karşın, onun en azından bu evrensel ve bütünüyle soyut biçiminde kabul edilmeyeceğini buluruz. Çünkü değişik sanatlara bakarsak hemen kabul edilecektir ki, *resim* ve *yontu* doğal olana benzer görünen ya da tipleri özsel olarak doğadan alınan nesneleri betimleseler bile, öte yandan kendisi de *güzel* sanatlardan biri olan *mimarinin* yapıtları, tıpkı salt betimlemeye sınırlı olmamaları ölçüsünde *şiir* yapıtları gibi, doğaya öykünmeler olarak adlandırılmazlar. Gene de eğer bu ilkeyi bu son sanatlar açısından geçerli bırakmayı istesek bile uzun ve dolaşık bir yola girmek zorunda olduğumuzu görürüz, çünkü önermeyi çeşitli koşullara bağlamamız

ve sözde gerçekliği en azından olasılığa indirgememiz gerekecektir. Ama olasılık durumunda yine neyin olası olduğunun ve neyin olmadığıнын belirlenmesinde büyük bir güçlük ortaya çıkacaktır, ve bunun dışında şiirden bütünüyle keyfi ve yalnızca düşlemsel uydurmaları uzaklaştırmayı istemeyebilir ya da başaramayabiliriz.

Sanatın ereği bu nedenle edimsel şeye salt biçimsel öykünmeden de başka birşeyde yatıyor olmalıdır — bir öykünme ki, her durumda sanat *yapıları* değil ama ancak teknik sanat *hileleri* ortaya çıkarabilir. Hiç kuşkusuz Doğa şeklini temel alması bir sanat yapıtı için özsel kıpılardan biridir, çünkü sergilediğini dışsal ve böylelikle aynı zamanda doğal bir görüngünün biçiminde sergiler. Örneğin resim için birbirleri ile ilişkileri içindeki renkleri, ışık etkilerini, yansımaları vb., ve eşit ölçüde nesnelerin biçim ve şekillerini en küçük nüanslara dek sağıın olarak tanımak ve onlara öykünmek önemli bir çalışmadır; ve bu bağlamda başlıca yakın zamanlarda genel olarak doğaya ve doğallığa öykünme ilkesi yeniden ortaya çıkmış, ve zayıflığa ve bulutsuluğa geri düşmüş bir sanatı doğanın dinçliğine ve belirliliğine geri döndürmeye, ya da öte yandan sanatın saparak ona yönelmiş olduğu salt keyfi olarak yapılmış ve uylasımsal olanın karşısında, aslında sanatsal olmadığı gibi doğal da olmayanın karşısında doğanın yasal, dolaysız ve kendi için sağlam tutarlığını ileri sürmeye çalışmıştır. Ama şimdi bu çabada bir açıdan nedenli doğru birşey yatıyor olursa olsun, istenen doğallık böyle olarak sanatın temelinde yatan tözsel ve birincil öge değildir, ve öyleyse dışsal görüngü doğallığı içinde özsel bir belirlenim oluştursa bile, ne varolan doğallık *kuraldır*, ne de dışsal görüngülere salt dışsal öykünme sanatın *ereğidir*.

b. Yüreğin Uyarılması

Bu nedenle daha öte şu soru doğar: O zaman sanat için *içerik* nedir ve bu içerik niçin sergilenir? Bu bağlamda bilincimizde karşımıza şu sıradan görüş çıkar: İnsan tininde bir yeri olan herşeyi duyumuza, duygumuza ve esinimize getirmek sanatın görevi ve ereğidir. Sanatın bizde şu bilinen deyişi, “[Homo sum;] nihil humani a me alienum puto,”¹⁶ edimselleştirmesi gerekir. — Öyleyse sanatın uyuklayan *her tür* duygu, eğilim ve tutkuyu uyandırmak ve diriltmek, yüreği *doldurmak* ve insanları, gelişmiş ya da henüz gelişmemiş olsunlar, insan yüreğinin en içinde ve en gizli köşesinde taşıyabildiği, deneyimleyebildiği ve üretebildiği herşeyin, insan göğsünü onun derinliklerinde ve çeşitli olanak ve yollarında devindirebilen ve uyaraabilen herşeyin içinden geçmeye bırakmak, ayrıca tinin düşünceğinde ve İdeada özsel ve yüksek olarak taşıdığı herşeyi, soylu, ilksiz-sosuz ve gerçek olanın görkemini haz duyması için duyguya ve sezgiye sunabilmek olarak görünür; benzer olarak insana mutsuzluğu ve sefilliği, sonra kötü ve suçlu olanı kavranabilir kılmak, onu tiksinti ve dehşet verici herşey ile olduğu gibi haz ve kutsal ile de en içeriden tanıştırmak ve son olarak düşlemi imgelem yetisinin başıboş oyunlarına girmeye olduğu gibi duyusal olarak uyarıcı sezgi ve duyguların ayartıcı tılsımlarına dalmaya da bırakmaktır. Sanatın bir yandan içeriğin tüm yollarla yayılan bu varsıllığını kavraması gerekir, öyle ki dışsal varoluşumuzun doğal deneyimini bütünleyebilsin; öte yandan genel olarak o tutkuları uyandırması gerekir, öyle ki yaşam deneyimi bizi dokunmadan bırakmasın ve şimdi tüm görüngüler için alıcılığa erişebilelim. Ama böyle bir uyarı bu alanda edimsel deneyimin kendisi tarafından değil, yalnızca

¹⁶[Terence, *Heauton Mimorumenos*, I, i, 25. “[İnsanım;] insan-sal hiçbirşeyi kendime ilgisiz saymam.]

onun Görünüşü tarafından verilir, çünkü sanat ürünlerini aldatıcı bir yolla edimselliğin yerine geçirir. Sanatın ürettiği Görünüşe bağlı bu aldatmacanın olanağı tüm edimselliğin insanlar durumunda algı ve tasarım ortamı yoluyla gelmek zorunda olmasına ve ancak bu ortam yoluyla yüreğe ve istence yayılmasına dayanır. Şimdi insanın dikkatinin dolaysız dış edimsellik tarafından mı çekildiği, yoksa bunun başka bir yolda mı, yani edimselliğin içeriğini kendi içlerinde taşıyan ve sergileyen imgeler, imler ve tasarımlar yoluyla mı olduğu ilgisizdir. İnsan edimsel olmayan şeyleri sanki edimsel şeyler imiş gibi tasarımılayabilir. Buna göre bir durumun, bir ilişkinin, herhangi bir yaşam durumunun genel olarak bize verilmesini ve bu yolla böyle bir durumun özüne uygun olarak ona üzüntü ya da sevinç ile, kıpırdayarak ya da sarsılarak, öfke, nefret, şefkat, endişe, korku, sevgi, dikkat ve hayranlık, onur ve şan duyguları ve tutkuları içine düşerek karşılık vermemizi sağlayanın dış edimsellik mi yoksa yalnızca onun Görünüşü mü olduğu duygularımız için aynı kalır.

Bizdeki tüm duyguların bu uyandırılışı, yüreğimizin her yaşam içeriğinin içerisinden geçmesi, tüm bu iç devimlerin salt aldatıcı bir dış bulunuş yoluyla edimselleşmesi başlıca bu bağlamda sanatın kendine özgü ve seçkin gücü olarak görülen şeydir.

Ama şimdi sanatın bu yolda yüreğe ve tasarıma iynin ve kötünün damgasını basması ve insanı en soylu olana doğru güçlendirmesi gerektiği için, ama onu en duyuşsal ve en bencil haz duygularına doğru da gevşettiği için, sanata henüz bütünüyle biçimsel bir görev verilir, ve kendi için değişmez bir ereğin yokluğunda olanaklı her tür içerik ve değer için yalnızca boş biçimi sağlar.

c. Yüksek Tözsel Erek

Gerçekte sanatın tüm olanaklı gereci sezginin ve duyunun önüne getirebilme ve süsleyebilme gibi biçimsel bir yanı da vardır, tıpkı sıradan uslamlamanın da benzer olarak tüm olanaklı nesneleri ve eylem yollarını işleyebilmesi ve onları zeminler ve aklamalar ile donatabilmesi gibi. Ama böyle bir içerik türülülüğü durumunda hemen kendini ortaya süren gözlem sanatın uyarması ve doğrulaması gereken değişik duygu ve tasarımların birbirlerini boşa çıkardıkları, kendi aralarında çeliştikleri ve birbirlerini karşılıklı olarak ortadan kaldırdıklarıdır. Gerçekten de, bu yana göre sanat karşıtları ne denli esinlendirirse, duyguların ve tutkuların çelişkilerini o denli büyütür ve bizi Bakhüs rahibeleri gibi sendelemeye bırakır ya da giderek tıpkı sıradan usamlama gibi sofistliğe ve kuşkuçuluğa bile yönelir. Gerecin bu türülülüğünün kendisi bu nedenle bizi böyle biçimsel belirlenimlerden tek birinde takılıp kalmamaya zorlar, çünkü bu renkli türülülüğe yayılan usallık, böylesine çelişkili öğelerden bile olsa, daha yüksek ve kendi içinde daha evrensel bir ereğin ortaya çıktığını görme ve onu erişilmiş olarak bilme isteminde bulunur. Böylece hiç kuşkusuz insanların birlikte yaşamalarının ve devletin ereğinin de tüm insan yetilerinin ve tüm bireysel güçlerin kendilerini tüm yanlarda ve yönlerde geliştirmeleri ve anlatmaları olduğu kabul edilir. Ama böyle biçimsel bir görüşe karşı hemen şu soru doğar: Bu çok yanlı oluşumlar hangi *birlikte* biraraya getirileceklerdir ve temel kavramları ve en son erekları olarak hangi *tekil hedefi* seçmelidirler? Devlet kavramı durumunda olduğu gibi sanat kavramı durumunda da bir yandan tikel yanlar açısından *ortak* bir erek için, ama öte yandan daha yüksek bir *tözsel* erek için gereksinim ortaya çıkar.

Şimdi derin-düşüncenin böyle tözsel bir erek olarak en yakınında yatan görüş ilkin sanatın isteklerin yabanıllı-

ğını hafifletme yeteneği ve görevi olduğu biçimindedir.

(α) Bu ilk görüş açısından yalnızca sanata özgü hangi yanlarda yabanıllığı ortadan kaldırma ve itki, eğilim ve tutkuları denetleme ve eğitme yeteneğinin yattığını saptamamız gerekir. Genel olarak yabanıllık zeminini doğrudan doğruya ve dışlayıcı olarak yalnızca kösnülerinin doyumuna yönelen itkilerin doğrudan bir bencilliğinde bulur. Ama istek ne denli tekil ve kısıtsız ise o denli yabanıl ve egemen olarak *bütün insanı* ele geçirir, öyle ki insan kendini bir evrensel olarak bu belirlilikten koparma ve bir evrensel olarak kendi için olma gücünü elinde tutamaz. Ve eğer insan böyle bir durumda "Tutku benden güçlüdür derse," o zaman hiç kuşkusuz bilinç için soyut Ben tikel tutkudan ayrılmış olur, ama *bütün*üyle biçimsel olarak, çünkü bu ayrılma ile anlatılan şey yalnızca tutkunun gücü karşısında Benin bir evrensel olarak hiçbir öneminin olmadığıdır. Öyleyse tutkunun yabanıllığı evrensel olarak Benin isteğinin sınırlı içeriği ile birliğinden oluşur, öyle ki insanın bundan böyle bu tekil tutkunun dışında hiçbir istenci yoktur. Şimdi tutkunun böyle yabanıllığının ve dizginsiz gücünü sanat ilk olarak insana böyle bir durumda duyumsadığının ve yerine getirdiğinin bir tasarımını vererek yumuşatır. Ve eğer sanat kendini yalnızca tutkuların tablolarını sezgiye sunmaya sınırlasa bile, ve giderek onları okşasa bile, gene de burada daha şimdiden bir yumuşatma gücü vardır, çünkü bu yolla en azından insan için onun başka türlü yalnızca dolaysızca *olduğu* şey bilince getirilir. Çünkü o zaman insan itkilerini ve eğilimlerini *irdeler*, ve bunlar onu başka türlü düşüncesizce sürüklerken, şimdi onları kendisinin dışında görür ve şimdiden onlardan özgürleşmeye başlar, çünkü karşısına nesnel olarak çıkarlar. Bu nedenle sanatçının durumunda sık sık görülebildiği gibi, acıya yenik düşerek kendi duygusunun yenginliğini onun kendi için sergilenmesi yoluyla yumuşatır ve zayıflatır.

Giderek gözyaşlarında bile bir avunç yatar; ilkin acıya bütünüyle batıp gömülmüş insan daha sonra en azından bu salt içsel olan şeye dolaysız bir yolda anlatım verebilir. Ama daha da yatıştırıcı olan şey kişinin iç durumunun sözcüklerde, imgelerde, seslerde ve şekillerde anlatılmasıdır. Bu nedenle ölümlere ve cenazelere acıyı kendini anlatırken görebilmek için ağlayan kadınları getirmek iyi bir eski töreydi. Giderek başsağlığı anlatımları yoluyla bile insan için talihsizliğinin içeriği onun karşısına çıkarılır, ve eğer ondan sık sık söz edilirse onun üzerine düşünmek zorunda kalır ve bu üzüntüsünü hafifletir. Ve böylece gözyaşları içinde kalmak ve konuşmak her zaman kendini kederin ezici yükünden kurtarmanın ya da en azından yüreği hafifletmenin bir aracı olarak görülmüştür. Buna göre tutkuların gücünün yumuşatılması evrensel zeminini insanın bir duyguya dolaysız tutsaklığından kurtulmasında ve bunun ona dışsal olan ve şimdi onunla düşünsel bir kipte ilişkili olmak zorunda olduğu birşey olarak bilincine varmasında bulur. Sanat ürettiği yapıtlar yoluyla duyusal alanın içerisinde aynı zamanda insanı duyusallığın gücünden kurtarır. İnsanın Doğa ile dolaysız birlik içinde kalması gerektiği biçimindeki o sevilen değişiş çok sık duyuyor olabiliriz; ama böyle birlik soyutduğu içinde tam olarak yabancıllık ve acımasızlıktır, ve sanat, tam olarak bu birliği insan için çözdüğü düzeye dek, onu yumuşak eller ile Doğaya tutsaklığın üzerine ve uzağına yükseltir. Onun nesneleri ile uğraş arı kuramsal bir uğraş olarak kalır ve bu yolla, ilkin yalnızca genel olarak sanat yapıtlarına yönelik bir dikkati olsa da, daha sonra o denli de anlamları üzerine ve başka içerikler ile karşılaştırma üzerine dikkati eğitir, irdelemenin evrenselliği için ve bakış açıları için açık olmayı öğretir.

(β) Şimdi bunu, bütünüyle tutarlı olarak, sanata onun özsel ereği olarak yüklenmiş olan ikinci belirlenim, yani tutkuların *arındırılması*, bilgilenme ve *ahlaksal* eksiksizleş-

me izler. Çünkû sanatın yabanılığî dizginlemesi ve tutkuları eğitmesi gerektiği belirlenimi bütünüyle biçimsel ve genel kalmıştır ve böylece yine sorun bunun ne tür bir *belirli* eğitim olduğu ve özsel *hedefinin* ne olduğudur.

(αα) Hiç kuşkusuz tutkunun arındırılması görüşü henüz daha önceki isteklerin yumuşatılması görüşü ile aynı eksikliği gösterse de, en azından sanat yapıtlarının değer ya da değersizliklerinin ölçülmesini sağlayacak bir ölçüte gereksinimleri olduğu olgusunu daha yakından vurgular. Bu ölçüt tam olarak tutkularda arı olanı arı olmayandan ayırmada etkililik olacaktır. Öyleyse bu etkililik bu arılaştırıcı güce anlatım verebilecek bir içeriğe gereksinir, ve böyle bir etkiyi üretmenin sanatın tözsel ereğini oluşturmamasının gerektiği düzeye dek, arılaştıran içeriğin *evrenselliğine* ve *özsellğine* göre bilince getirilmesi gerekecektir.

(ββ) Bu son yandan sanatın amacının onun *öğretici* olmasından oluştuğu bildirilmiştir. Öyleyse bir yandan sanatta kendine özgü olan şey duyguların deviminden ve bu devimde, giderek korkuda, şefkatte, acılı heyecanda ve sarsıntıda yatan doyumdan, ve öyleyse duyguların ve tutkuların doyum verici ilgilerinden ve bu düzeye dek sanat nesnelerinden, onların sergileniş ve etkilerinden haz duyma, hoşlanma ve keyif alıştan oluşur; ama öte yandan bu ereğin daha yüksek ölçütünü yalnızca öğreticilikte, *fabula docette* ve böylelikle sanat yapıtının özne için sağlayabileceği yararda taşınması gerekir. Bu bakımdan Horace'nin "*Et prodesse volunt et delectare poetae*"¹⁷ özdeyişi daha sonra sonsuz derecede işlenmiş, sulandırılmış ve sığlığın doruğuna getirilmiş sanat görüşünü birkaç sözcüğe yoğunlaştırılmış olarak kapsar. — Şimdi böyle öğretim açısından hemen onun sanat yapıtında dolaysız mı yoksa dolaylı olarak mı, belirtik mi yoksa örtük olarak

¹⁷[*Ars Poetica*, 333. "Eşit ölçüde yararlı olmayı ve haz duymayı ister şairler."]

mı kapsanacağını sormak gerekir. — Eğer söz konusu olan şey olumsal değil ama evrensel bir erek ise, o zaman bu son erek sanatın özsel tinselliği durumunda yalnızca kendisi tinsel olan, ve dahası yine olumsal olmayan ama kendinde ve kendi için var olan bir erek olabilir. Bu erek öğreti açısından yalnızca kendinde ve kendi için özsel olarak tinsel olan içeriği sanat yapıtı yoluyla bilince getirmede yatıyor olabilir. Bu yandan ileri sürmek gerek ki, sanat kendini ne denli yükseltirse böyle içeriği o denli kendine uyarlamalı, ve anlatılmış olanın uygun olup olmadığının ölçütünü yalnızca kendi özünde bulmalıdır. Sanat gerçekte ulusların ilk *öğretmenleri* olmuştur.

Ama eğer şimdi öğretimin ereği temsil edilen içeriğin evrensel doğasının soyut bir önerme ya da prosaik bir derin-düşünce ya da genel bir öğreti olarak kendi için doğrudan doğruya ortaya çıkacağı ve belirtik olacağı ve somut sanat yapıtında yalnızca dolaylı olarak ve örtük olarak kapsanmayacağı bir yolda erek olarak ele alınırsa, o zaman böyle bir ayrılma yoluyla tam olarak sanat yapıtını bir *sanat* yapıtı yapan duyusal imgesel şekil yalnızca boş bir eklenti, bir örtü olur ki, *salt bir örtü* olarak, açıkça bir görünüş olarak koyulmuş görünüştür. Ama böylelikle sanat yapıtının doğasının kendisi çarpıtılır. Çünkü sanat yapıtının bir içeriği genel olarak evrenselliği içinde değil, ama saltuk olarak bireyselleştirilmiş, duyusal olarak tekilleştirilmiş evrenselliği içinde sezginin önüne getirmesi gerekir. Eğer sanat yapıtı bu ilkeden ortaya çıkmıyor, ama evrenselliği soyut öğreti amacı ile vurguluyorsa, o zaman imgesel olan ve duyusal olan yalnızca dışsal ve gereksiz bir süslemedir ve sanat yapıtı kendi içinde bozulmuştur ki, onda bundan böyle biçim ve içerik bir araya geliyor görünmezler. O zaman duyusal tekil öge ve tinsel evrensel öge birbirlerine dışsal olmuşlardır. — Dahası, eğer sanatın ereği bu *öğretisel yararlığa* sınırlanırsa, o zaman öteki yan, yani hoşlanma, eğlenme, haz duyma yanı

kendi için *özel olmayan* yan olarak bildirilir ve tözünü yalnızca gözeticisi olduğu öğretinin yararlığında taşıması gerekir. Ama böylelikle burada aynı zamanda sanatın belirlenimini ve son ereğini kendi içinde taşımadığı, tersine kavramının ona aracı olarak hizmet ettiği başka birşeyde yattığı bildirilmiş olur. Sanat bu durumda yalnızca kendilerini öğretme ereği için kullanışlı gösteren ve uygulanan birçok araç arasında biridir. Ama bu yolla bir sınıra gelmiş oluruz ki, orada sanatın kendi için erek olmaya son vermesi gerekir, çünkü ya salt bir eğlence oyununa ya da salt bir öğretim aracına indirgenmiştir.

(yy) Bu sınır çizgisi en keskin olarak yine bir en yüksek hedef ve erek sorusu sorulduğu zaman öne çıkar ki, tutkuların onun uğruna arınılacak ve insanlar onun uğruna bilgilendirilecektir. Bu hedef olarak yakın zamanlarda sık sık *moral* iyileşme gösterilmiş ve sanatın ereği onun eğilimleri ve itkileri moral eksiksizlik için hazırlama ve bu son hedefe doğru yönlendirme olarak belirtilmiştir. Bu tasarımda öğrenme ve arınma birleşir, çünkü sanat gerçek moral iyilik üzerine içgörü yoluyla ve böylece öğretim yoluyla aynı zamanda arınmayı getirir ve ancak bu yolla onun yararı ve en yüksek ereği olarak insanın iyileşmesine ulaşılır.

Şimdi sanatın moral iyileşme ile bağıntısına gelince, ilk olarak öğretim ereği açısından söylenenler ile aynı şey söylenebilir. Sanatın ilkesinde ahlaksız olanın ve onun artmasının erek olarak bulunamayacağı kolayca kabul edilir. Ama ahlaksızlığı sunumun kesin amacı yapmak bir şey, ahlaksal olanı o amaç olarak almamak başka bir şeydir. Her gerçek sanat yapıtından iyi bir ahlak dersi çıkarılabilir, ama gene de hiç kuşkusuz herşey gelip bir açıklamaya ve bu nedenle moral dersi *kimin* çıkardığına dayanır. Böylece törelliğe en aykırı betimlemelerin insanın ahlaksal olarak davranabilmek için kötülüğü, günahı tanınması gerektiği zemininde savunulduğunu

duyabiliriz; evrik olarak, daha sonra tövbe eden güzel günahkâr Maria Magdelana'nın betimlenişinin birçoklarını günah işlemeye yönelttiği, çünkü sanatın tövbe etmeyi çok güzel gösterdiği ve tövbeden önce günah işlemek gerektiği söylenmiştir. — Ama moral iyileşme öğretisi, tutarlı olarak yerine getirildiğinde, bir sanat yapıtından bir ahlak dersinin de çıkarılabileceğini savunmakla yetinmez; tersine, ahlak öğretisinin sanat yapıtının tözsel ereği olarak açıkça parlamasını ister, giderek kesinlikle betimleme için yalnızca moral konulara, moral karakter, eylem ve olaylara izin verir. Çünkü gereçleri verili olan tarih yazıcılığından ya da bilimlerden ayrı olarak, sanat konularını kendisi seçebilir.

Bu yana göre sanatın amacının ahlaksal olduğu görüşünü temelden yargılayabilmek için herşeyden önce bu görüş tarafından ileri sürülen belirli ahlaksal duruş noktasının ne olduğu sorgulanmalıdır. Eğer ahlakın duruş noktasını sözcüğü ona bugünlerde verilen en iyi anlamda alarak daha yakından göz önünde tutarsak, o zaman çok geçmeden açığa çıkar ki, ahlak Kavramı ondan ayrı olarak genellikle erdem, törellik, dürüstlük vb. dediğimiz şey ile doğrudan doğruya çakışmaz. Törel olarak erdemli bir insan bu nedenle daha şimdiden *ahlaklı* da değildir. Çünkü *ahlaksal öge* derin-düşünceyi, ödevde uygun olan üzerine belirli bilinci, ve bu önceki bilinç üzerine eylemi gerektirir. Ödevin kendisi istencin yasasıdır ki, onu insan gene de özgürce kendi içinden saptar ve sonra bu ödev uğruna ödev ve yerine getirilmesi için karar vermesi gerekir, çünkü iyi olanı yalnızca onun iyi olduğu konusunda kazanılmış kanısından yapar. Ama şimdi bu yasa, ödev uğruna özgür kanıdan ve iç duyuncıdan bir kılavuz olarak seçilen ve yerine getirilen ödev kendi için istencin soyut evrenselidir ki, doğrudan karşıtını doğada, duyusal itkilerde, bencil çıkarlarda, tutkularda ve toplu olarak gönül ve yürek adı verilen herşeyde taşır. Bu karşıtlıkta

bir yan ötekini *ortadan kaldırıyor* olarak görülür, ve ikisi de karşıtlar olarak öznedeki bulundukları için, özne kendi içinden karar veren olarak birini ya da ötekini izleme konusunda seçim yapabilir. Ama böyle bir karar ve ona uygun olarak yerine getirilen eylem bu duruş noktasına göre bir yandan yalnızca özgür bir ödev kanısı yoluyla ve öte yandan yalnızca tikel istencin, doğal dürtülerin, eğilimlerin, tutkuların vb. değil, ama ayrıca soylu duyguların ve daha yüksek itkilerin de yenilmesi yoluyla ahlaksal olur. Çünkü modern ahlaksal görüş tinsel evrenselliği içindeki istenç ve duyusal doğal tikelliği içindeki istenç arasındaki katı karşıtlıktan yola çıkar ve bu iki karşıt yanın tamamlanmış uzlaşmasından değil, ama birbirleri ile karşılıklı kavgalarından oluşur ki, bu sonuncusu itkilerin ödev ile çatışmalarında ona boyun eğmeleri gerektiği istemini getirir.

Şimdi bu karşıtlık bilinç için yalnızca ahlaksal eylemin sınırlı alanında doğmaz, ama *kendinde ve kendi için* olanın ve dış olgusalılık ve varoluş olanın kökten ayrılık ve karşıtlığında doğar. Bütününü soyut olarak alındığında, bu kendi içlerinde birbirlerine karşı aynı yolda durağanlaştırılmış olan evrenselin ve tikelin karşıtlığıdır; daha somut olarak, Doğada soyut yasanın kendi özgünlükleri içinde kendileri için olan tekil görüngülerin doluluğu ile karşıtlığı olarak görünür; Tinde insandaki duyusalın ve tinsel karşıtlığı, tinsel tensele karşı kavgası olarak; ödev uğruna ödevin, soğuk buyruğun tikel çıkarlar ile, sıcak yürek ile, duyusal eğilim ve dürtüler ile, genelde bireysel olan ile karşıtlığı olarak görünür; iç özgürlüğün ve dış doğal zorunluğun sert karşıtlığı olarak görünür; dahası, ölü, kendi içinde boş kavramın bütününü somut dirimlilik ile, kuramın, öznel düşünmenin nesnel varoluş ve deneyim ile karşıtlığı olarak görünür.

Bunlar hiçbir biçimde derin-düşüncenin kıvraklığı ya da felsefenin bilgiçliği tarafından uydurulan değil,

ama çoktandır birçok biçimde insan bilincini uğraştıran ve rahatsız eden karşıtlıklardır, üstelik ilkin ancak modern kültür tarafından en keskin biçimde işlenmiş ve en sert çelişkinin doruğuna itilmiş olsalar da. Tinsel kültür, modern anlak bu karşıtlığı onu amfibik bir yaratığa çeviren insanda üretir, çünkü insanın şimdi birbiri ile çelişen iki dünyada yaşaması gerekir, öyle ki bilinç bu çelişkinin içinde dolanıp durur ve bir yandan ötekine atılarak birinde olduğu gibi ötekinde de kendi için bir doyum bulmayı başaramaz. Çünkü bir yandan insanı sıradan edimselliğe ve dünyasal zamansallığa tutsak olmuş, gereksinim ve yoksulluk tarafından ezilmiş, doğa tarafından hırpalanmış, özdeğe, duyusal ereklere ve bunların hazzına gömülmüş ve doğal itki ve tutkuların egemenliği altında sürüklenir görürüz; öte yandan kendini ilksiz-sonsuz İdealara, düşüncenin ve özgürlüğün bir ülkesine yükseltir, istenç olarak kendine evrensel yasalar ve belirlenimler verir, dünyayı çiçeklenen renkli edimselliğinden sıyrır ve soyutlamalara çözümdür, çünkü tin hakkını ve değerini şimdi ancak doğaya haksızlıkta ve onu kötüye kullanmada ileri sürer ve böylece onun elinden yaşamış olduğu sıkıntının ve şiddetin karşılığını verir. Ama yaşamın ve bilincin bu uyumsuzluğu ile birlikte, şimdi modern kültür ve onun anlağı için böyle bir çelişkinin çözülmesi istemi gelir. Gene de anlak kendini karşıtlıkların katılığından kurtaramaz; bu nedenle çözüm bilinç için salt bir *Gerek* olarak kalır, ve şimdi ve edimsellik yalnızca oraya buraya gidip gelerek bulamadığı bir uzlaşmayı arayan bir dinginliksizlik içinde devinir. Buna göre böyle tüm yanlara baştan sona yayılan, salt Gereğin ve bir çözüm konutlamasının ötesine geçemeyen karşıtlığın genel olarak kendinde ve kendi için Gerçek ve en yüksek son Erek olup olmadığı sorusu doğar. Eğer genel kültür böyle bir çelişkiye düşüyorsa, o zaman felsefenin görevi, karşıtlıkları ortadan kaldırmak, e.d. soyutluğu içinde-

ki yanlardan birinin ve benzer bir tek-yanlılık içindeki ötekinin gerçeklik taşımadığını, ama kendi kendilerini çözdüklerini göstermektir; gerçeklik ancak ikisinin uzlaşmasında ve dolaylılığında, ve bu dolaylılığın salt bir istem değil ama kendinde ve kendi için kendini tamamlamış ve her zaman tamamlamakta olan birşey olmasında yatar. Bu birlik tam olarak bu çözülmüş karşıtlığı her zaman göz önünde tutan ve onu eylemde kendine erek yapan ve yerine getiren saf inanma ve isteme ile dolaysızca çakışır. Felsefe karşıtlığın özü üzerine düşünsel içgörüyü ancak gerçeklik olanın nasıl yalnızca karşıtlığın çözümü olduğunu gösterdiği ve dahası bunu karşıtlığın ve yanlarının hiçbir biçimde *var olmadıklarını* değil, ama uzlaşmada var olduklarını gösterdiği düzeye dek yapar.

Şimdi son erek, moral iyileşme daha yüksek bir duruş noktasını göstermişse, o zaman bu daha yüksek duruş noktasını Sanat için de aklamamız gerekecektir. Bu yolla hemen daha önce dikkati çektiğimiz yanlış konum, sanatın ahlaksal erekler için ve genel olarak dünyanın ahlaksal son ereği için öğretim ve iyileştirme yoluyla araç olarak hizmet ettiği ve böylelikle tözsel ereğini kendi içinde değil ama başka birşeyde taşıdığı konumu terk edilir. Eğer bu nedenle şimdi bir son erekten söz etmeyi sürdürürsek, ilk olarak bir ereğe ilişkin soruda o sorunun bir yarara ilişkin yan-anlamına sarılan çarpık düşünceyi uzaklaştırmak gerekir. Çarpıklık burada sanat yapıtının o zaman bilincin önüne 'özel olan' olarak, 'olması gereken' olarak koyulan başka birşey ile bağıntılı olması ve buna göre şimdi sanat yapıtının yalnızca sanat alanının dışında bağımsız olarak kendi için geçerli olan bu ereğin olgusallaşması için yararlı bir alet olarak geçerlik taşıyacak olması sanısında yatar. Buna karşı ileri sürmek gerek ki, Sanat *Gerçekliği* duyusal sanat yapıtının biçiminde açığa sermeli, o sözü edilen uzlaştırılmış karşıtlığı sergilemeli ve böylelikle son ereğini kendi içinde, bu

sergilemenin ve açığa sermenin kendisinde taşınmalıdır. Çünkü öğretim, arındırma, iyileştirme, parasal kazanç, ün ve onur uğruna çaba gibi daha başka ereklere genel olarak sanat yapısı ile hiçbir ilgileri yoktur ve onun kavramını belirlemezler.

B. Gerçek Sanat Kavramının Tarihsel Çıkarsaması

Derin-düşünce düzlemindeki irdelemenin kendini onda çözümlendiği bu duruş noktasından sonra, şimdi Sanat Kavramını iç zorunluğuna göre kavramaya geçmeliyiz, tıpkı Sanata gerçek saygının ve onun bilgisinin de tarihsel olarak bu duruş noktasından doğmuş olması gibi. Çünkü değindiğimiz o karşıtlık kendini yalnızca genel derin-düşünce kültürünün içerisinde değil, ama genel olarak felsefede de geçerli kılmış, ve ancak felsefe bu karşıtlığı nasıl yeneceğini temelden anladıktan sonra kendi kavramını ve böylelikle doğanın ve sanatın kavramlarını da anlamıştır.

Böylece bu duruş noktası genel olarak felsefenin yeniden uyanışı olduğu gibi sanatın biliminin de yeniden uyanışıdır ve aslında giderek estetik bilim olarak gerçek doğuşunu ve sanat ona daha yüksek değer biçilmesini yalnızca bu yeniden uyanışa borçludur.

Bu nedenle göz önünde tuttuğum bu geçişin tarihine kısaca değineceğim, ve bunu bir yandan tarihsel olanın kendisi uğruna, ve öte yandan böylelikle önemli olan ve daha öte ilerlemenin temeli olacak duruş noktalarını daha yakından gösterebilme uğruna yapacağım. En genel belirlenimine göre bu temel sanattaki Güzelin soyut olarak kendi içine dayanan Tin ve Doğa — hem dışsal görüngüsel doğa hem de öznel duygunun ve yüreğin içsel doğası — arasındaki o karşıtlığı ve çelişkiyi çözen ve birliğe indirgeyen bir araç olarak tanınmasından oluşur.

1. Kant Felsefesi

Kant felsefesi yalnızca bu birleşme noktasının gereksinimini duymakla kalmamış, ama ayrıca onu belirli olarak tanımış ve düşüncenin önüne sunmuştur. Kant genel olarak anlık için olduğu gibi istenç için de kendi ile bağıntılı ussallığı, özgürlüğü, kendini kendi içinde sonsuz olarak bulan ve bilen öz-bilinci temel alır; ve usun kendi içinde saltıklığının modern zamanlarda felsefenin dönüm noktasını ortaya çıkaran bu bilgisi, bu saltık başlangıç noktası Kant felsefesinin yetersizliğini kabul etsek bile tanınmalı ve kendinde çürütülmemelidir. Ama Kant öznel düşünce ve nesnellik arasındaki, soyut evrensellik ve duyuşal tekellik arasındaki katı karşıtlığa yeniden geri düştüğü için, moral yaşamdaki daha önce sözü edilen karşıtlığı en yüksek karşıtlık olarak vurgulamaya itildi, çünkü bunun yanında bir de tinin kılğısal yanını kuramsal yanın üzerine yükseltti. Karşıtlığın anlık düzeyindeki düşünce tarafından tanınan bu katılığı durumunda onun için geriye kalan tek yol birliği yalnızca Usun kendileri için yeterli bir edimsellik gösterilemeyen öznel İdeaları biçiminde ve kılğısal ustan çıkarsanmaları gereken konutlamalar olarak anlatmaktı — konutlamalar ki, gene de özsel Kendindeleri onun için düşünce tarafından bilinebilir değildi ve kılğısal yerine getirilişleri yalnızca her zaman sonsuzluğa ertelenen bir Gerek olarak kaldı. Ve böylece Kant hiç kuşkusuz uzlaştırılmış çelişkiyi düşüncenin önüne getirmiş, ama gene de onun gerçek özünü ne bilimsel olarak geliştirebilmiş ne de gerçekten edimsel biricik şey olarak sergileyebilmiştir. Hiç kuşkusuz Kant istenen birliği *sezgisel anlık* dediği şeyde yeniden bulduğu düzeye dek daha da ileri gitmiştir; ama burada bile yine öznelin ve nesnelin karşıtlığında takılıp kalmıştır, öyle ki Kavram ve Olgusallık, evrensellik ve tekellik, anlık ve duyarlık arasındaki karşıtlığın soyut çözülüşünü

ve böylelikle İdeayı ileri sürerken, gene de bu çözümün ve uzlaşmanın kendilerini yine *öznelleştirmiş*, kendinde ve kendi için gerçek ve edimsel bir çözüm ve uzlaşmaya getirmemiştir. Bu bağlamda estetik ve teleolojik yargı yetisini irdeleyen *Yargı Yetisinin Eleştirisi* başlıklı çalışması öğretici ve dikkate değerdir. Doğanın ve sanatın güzel nesneleri, ereksel doğa ürünleri — ki bununla Kant örgenselin ve dirimlinin kavramının daha yakınına gelir — Kant tarafından yalnızca onları öznel olarak yargılayan derin-düşünce yanından irdelenir. Ve hiç kuşkusuz Kant genel olarak yargı yetisini “tikeli evrensel altında kapsıyor olarak düşünme yetisi” olarak tanımlar, ve “eğer yalnızca tikel verili ise ve onun için evrenseli bulması gerekiyorsa,”¹⁸ *derin-düşünen* olarak adlandırır. Bunun için kendini kendisine vermesi gereken bir yasaya, bir ilkeye gereksinir ve Kant bu yasa olarak *erekselliği* ortaya sürer. Kılğısal usun özgürlük kavramı durumunda Ereğin yerine getirilmesi salt Gerekte takılıp kalır; ama dirimli varlık üzerine teleolojik yargıda Kant dirimli örgenliği öyle bir noktadan irdelemeye geçer ki, Kavram, evrensel burada tikeli de kapsar ve erek olarak tikel ve dışsal olanı, üyelerin yapısını dışarıdan değil ama içtenden ve tikelin kendiliğinden ereğe karşılık düşeceği bir yolda belirler. Gene de böyle yargı ile yine nesnenin nesnel doğasının tanınmış olması gerekmez, tersine yalnızca öznel bir derin-düşünce kipi anlatılmış olur. Benzer olarak, Kant *estetik* yargıyı öyle bir yolda görür ki, ne genel olarak kavramların yetisi olarak anlaktan, ne de duyusal sezgiden ve onun genel olarak renkli türölüğünden değil, ama anlağın ve imgelem yetisinin özgür oyunundan ortaya çıkar. Bilgi yetilerinin bu uyuşmalarında nesne özne ile ve onun haz ve hoşlanma duygusu ile bağıntılanır.

a. Ama bu hoşlanmanın şimdi ilk olarak tüm çıkardan,

¹⁸[*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Giriş, IV, s. 28.]

e.d. *istek yetimiz* ile tüm *bağıntıdan* yoksun olması gerekir. Eğer örneğin bir merak çıkarımız ya da duyusal gereksinimimiz için bir duyusal çıkarımız, iyelik ve kullanım için bir isteğimiz varsa, o zaman bizim için nesneler kendileri uğruna değil ama gereksinimimiz uğruna önemlidir. O zaman varolan şey bir değeri yalnızca böyle bir gereksinim açısından taşır, ve ilişki öyle bir türdedir ki, bir yanda nesne, öte yanda ondan ayrı olan ama onunla bağıntıladığımız bir belirlenim durur. Örneğin nesneyi beslenme uğruna tükettiğim zaman bu çıkar yalnızca bende yatar ve nesnenin kendisine yabancı kalır. Şimdi Kant Güzel ile ilişkinin bu türden olmadığını ileri sürer. Estetik yargı dışsal olarak bulunanı özgürce kendi için varolmaya bırakır ve nesnenin kendi açısından söz verdiği bir hazdan ortaya çıkar, çünkü haz nesneye ereğini kendi içinde taşıma iznini verir. Bu, daha önce yukarıda gördüğümüz gibi, önemli bir irdelemedir.

b. İkinci olarak, Güzelin, der Kant, kavram olmaksızın, e.d. anlağın kategorisi olmaksızın *evrensel* bir hoşlanmanın nesnesi olarak tasarımılanan birşey olması gerekir. Güzeli değerlendirebilmek için eğitilmiş bir tin gerekir; kaba saba insanın Güzel üzerine bir yargısı yoktur, çünkü bu yargı evrensel geçerlik isteminde bulunur. Evrensel olarak evrensel hiç kuşkusuz ilkin bir soyutlamadır; ama kendinde ve kendi için gerçek olan evrensel olarak da geçerli olma belirlenimini ve istemini kendi içinde taşır. Bu anlamda Güzelin de evrensel olarak tanınması gerekir, üstelik salt anlık-kavramlarının onun üzerine yargıda bulunma hakları olmasa bile. Örneğin tekil eylemlerde iyi olan, doğru olan yan evrensel kavramların altına alınır, ve eylem bu kavramlara karşılık düşebilirse iyi sayılır. Öte yandan Güzelin bu tür bir bağıntı olmaksızın dolaysızca evrensel bir hoşlanmayı uyandırması gerekir. Bu yalnızca şu demektir ki, Güzelinin irdelemesinde kavramın ve onun altına almanın bilincinde değildir, ve tekil nes-

nenin ve evrensel kavramın başka durumlarda yargıda bulunan ayrılığına burada izin verilmez.

c. Üçüncü olarak, erekselliğin nesnede bir erek tasarımı olmaksızın algılandığı düzeye dek, Güzelin *ereksellik* biçimini taşıması gerekir. Temelde böylelikle yalnızca tam olarak tartıştığımız şey yinelenir. Herhangi bir doğa ürünü, örneğin bir bitki, bir hayvan ereksel olarak örgütlenir ve bu ereksellikte bizim için dolaysızca öyle bir yolda oradadır ki, onun kendi için şimdiki olgusalığından kopuk ve ayrı olarak bir erek tasarımını taşımaz. Bu yolda Güzelin de bize ereksellik olarak görünmesi gerekir. Sonlu ereksellikte erek ve araç birbirlerine dışsal kalırlar, çünkü erek yerine getirilmesinin gereci ile hiçbir özsel iç bağıntı içinde durmaz. Bu durumda kendi için erek tasarımı ereğin onda olgusallaşmış görüldüğü nesneden ayırddedir. Öte yandan, araç ve erek kendilerini değişik yanlar olarak ayrılmış göstermeksizin, Güzeli kendi içinde ereksel olarak varolur. Örneğin örgenliğin üyelerinin ereği dirimselliktir ki, onların kendilerinde edimsel olarak varolur; ayırıldıklarında üyeler olmaya son verirler. Çünkü dirimli olanda erek ve ereğin gereci öylesine dolaysızca birleşir ki, varoluş ancak ereği onda bulundukça vardır. Bu yandan bakıldığında, Güzelin erekselliği kendisinde dışsal bir biçim olarak taşıması gerekir; tersine, İçin ve Dışın ereksel çakışmaları güzel nesnenin için doğası olmalıdır.

d. Dördüncü olarak ve son olarak, Kant'ın irdelemesi Güzeli öyle bir yolda saptar ki, Kavram olmaksızın *zorunlu* bir hoşlanmanın nesnesi olarak tanınır. Zorunluk soyut bir kategoridir ve iki yanın içsel, özsel bir ilişkisini imler; Bir varsa ve Bir var olduğu için, Başkası da vardır. Bir belirleniminde aynı zamanda Başkasını kapsar, tıpkı örneğin Nedenin Etki olmaksızın hiçbir anlamının olmaması gibi. Güzeli böyle hoşlanma gibi bir zorunluğu kendi içinde kavram ile, e.d. anlık-kategorileri ile hiçbir

bağıntı olmaksızın taşır. Böylece örneğin bir anlak-kavramına göre yapılmış kurallı birşeyden hoşlanırsınız, gerçi Kant hoşlanılma için böyle anlak-kavramının birlik ve eşitliğinden daha çoğunu istese de.

Şimdi Kant'ın tüm bu önermelerinde bulduğumuz şey başka durumlarda bilincimizde ayrı olarak varsayılanın ayrılmazlığıdır. Bu ayrılma onda evrensel ve tikelin, erek ve aracın, kavram ve nesnenin eksiksiz olarak içiçe geçtikleri Güzelde kendini ortadan kaldırılmış bulur. Böylece Kant herşeye karşın *sanattaki* Güzeli tikelin kendisinin kavrama uygun düşmesini anlatan bir çakışma olarak görür. Genel olarak tikeller ilk olarak birbirlerine karşı olduğu gibi evrensele karşı da olumsuzdurlar; ve tam olarak bu olumsuzun kendisi (duyu, duygu, yürek, eğilim) şimdi sanatsal Güzellikte yalnızca evrensel anlak-kavramları *altına alınmakla* ve soyut evrenselliği içindeki özgürlük kavramının *egemenliği altına düşmekle* kalmaz, ama evrensel ile öyle bir yolda bağlanır ki, kendini ona içsel olarak ve kendinde ve kendi için yeterli olarak gösterir. Bu yolla sanatsal Güzelikte düşünce bedenselleşir ve özdek düşünce tarafından dışsal olarak belirlenmez ama kendisi özgürce varolur, çünkü doğal olan, duyusal olan, duygu vb. kendi içinde ölçü, erek ve uyum taşır; ve sezgi ve duygu eşit ölçüde tinsel evrenselliğe yükseltilir, tıpkı düşüncenin de yalnızca doğaya düşmanlığından vazgeçmekle kalmaması, ama onda dirilik kazanması, ve duygu, tutku ve hazzın aklanması ve kutsanması gibi; öyle ki, doğa ve özgürlük, duyarlık ve kavram *Bir* olarak hak ve doyumlarını bulurlar. Ama bu görünüşte tamamlanmış uzlaşmanın en sonunda gene de yargılama açısından olduğu gibi üretme açısından da yalnızca öznel olması gerekir, kendinde ve kendi için gerçek ve edimsel olanın kendisi değil.

Bunlar Kant'ın *Eleştiri*'sinin bizi burada ilgilendirdikleri düzeye dek ana sonuçları olacaklardır. Onun *Eleştiri*'si

Sanattaki Güzelin gerçek kavranışı için başlangıç noktasını oluşturur, ve gene de bu kavrama kendini ancak Kant'ın eksikliklerinin yenilmesi yoluyla zorunluk ve özgürlüğün, tikel ve evrenselin, duyusal ve ussalın gerçek birliğinin daha yüksek kavranışı olarak geçerli kılabilir.

2. Schiller, Winckelmann, Schelling

Buna göre kabul etmek gerek ki, derin ve aynı zamanda felsefi bir tinin sanatsal duyusu düşüncenin o soyut sonsuzluğuna, o ödev uğruna ödev, o şekilsiz anlağa karşı — bir anlık ki doğa ve edimselliği, duyu ve duyguyu yalnızca bir *sınır* olarak, saltık olarak düşmanca birşey olarak kavrar ve kendine aykırı bulur — bütünlüğü ve uzlaşmayı bunlar daha genel olarak felsefe tarafından tanınmadan önce istemiş ve anlatmıştır. Düşüncenin Kantçı öznelliğini ve soyutluğunu kırma ve onların ötesinde birliği ve uzlaşmayı düşünce yoluyla Gerçek olarak kavrama ve sanatsal olarak edimselleştirme girişiminde bulunmuş olmanın büyük onuru Schiller'e teslim edilmelidir. Çünkü Schiller estetik irdelemelerinde yalnızca sanata ve onun çıkarına onun asıl felsefe ile ilişkisini dikkate almaksızın sarılmakla kalmamış, ama sanatsal Güzelliğe ilgisini felsefi ilkeler ile karşılaştırmış, ve ilkin onlardan ve onlar yoluyla Güzelin daha derin doğasına ve kavramına girmiştir. Gene de çalışmasının bir döneminde — sanat yapıtlarının saf Güzelliği için uygun olanın ötesinde olmak üzere — düşünceler ile uğraşmış olduğunu duyumsarız. Soyut düşünceler üzerinde yoğunlaşma ve giderek felsefi kavrama yönelik bir ilgi şiirlerinin pek çoğunda göze çarpar. Bu nedenle suçlamalara uğramış ve özellikle Goethe'nin her zaman aynı kalan ve kavram tarafından rahatsız edilmeyen saflığı ve nesnelliği karşısında yerilmiş ve küçümsenmiştir. Ama Schiller bu bağlamda şair olarak yalnızca kendi zamanının borcunu ödemiştir, ve suçlu

olan şey bir karışıklık idi ki, bu yüce ruhu ve derin anlığı yalnızca onurlandırmış ve bilimin ve bilginin yalnızca yararına olmuştur. Aynı dönemde bu aynı bilimsel dürtü Goethe'yi de kendi asıl alanından, şiir sanatından çekti; gene de Schiller *Tinin* iç derinliklerinin irdelemesine gömülürken, Goethe kendine özgü dehasını sanatın *doğal* yanına, dış Doğaya, bitkisel ve hayvansal örgenliklere, kristallere, bulut oluşumlarına ve renklere çevirdi. Bu bilimsel araştırmaya Goethe kendi büyük duyuş yetisini getirerek bu alanlarda salt anlak irdelemesini ve onun yanılığını dağıtırken, öte yanda Schiller anlağın istenci ve düşünceyi ele alma yoluna karşı özgür Güzelliğin bütünlüğü İdeasını geçerli kıldı. Schiller'in ürünlerinin bir dizisi, özellikle *Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar* sanatın doğası üzerine bu içgörüyü aittir. Schiller bunlarda her bireysel insanın kendi içinde bir ideal insan yatkınlığı taşıdığı biçimindeki ana noktadan yola çıkar. Bu gerçek insan nesnel, evrensel, bir bakıma kanonik biçim olan Devlet tarafından temsil edilecektir ki, bunda tekil öz-neler çoğulluğu kendini bir birlik içinde toplamaya ve birleştirmeye çabalar. Şimdi Zamandaki insanın İdeadaki insan ile bağdaşmasının iki yolu tasarımlanabilir; daha açık bir deyişle, bir yandan Devlet törel, tüzeli ve anlıksal olanın Cinsi olarak bireyselliği ortadan kaldırabilir; öte yandan birey kendini Cinse yükseltebilir ve Zamanın insanı kendini İdeanın insanına soylulaştırabilir. Şimdi Us birlik olarak birliği, Cins ile uyum içinde olanı isterken, Doğa ise çoğulluğu ve bireyselliği ister, ve her iki yasama da insan üzerinde eşit hakla istemlerde bulunur. Bu karşıt yanların çatışmasında estetik eğitim tam olarak onların aracılık ve uzlaşma istemlerini edimselleştirir, çünkü Schiller'e göre eğilimi, duyusalılığı, itkiyi ve yüreği öyle bir yolda eğitmeye geçer ki, bunlar kendilerinde ussallaşırlar ve böylelikle us, özgürlük ve tinsellik de soyutlamalarından çıkar ve kendi içinde ussal Doğa yanı ile bir-

leşerek onda beden ve kan kazanırlar. Buna göre Güzelsalın ve duyusalın bire biçimlenişi olarak, ve bu bire biçimleniş ise gerçekten edimsel olan olarak bildirilir. Genel olarak Schiller'in bu görüşü daha şimdiden *Anmut und Würde*'de [*Zarafet ve Vakar*] olduğu gibi şiirlerinde de özellikle kadınlara övgüyü konu almasında görülebilir, çünkü onların karakterinde tam olarak tinsel olanın ve doğal olanın kendiliğinden bulunan birleşmesini tanır ve vurgular.

Şimdi evrensel ve tikelin, özgürlük ve zorunluğun, tinsellik ve doğal olanın bu birliği — ki Schiller onu bilimsel olarak sanatın ilkesi ve özü olarak kavramış ve sanat ve estetik eğitim yoluyla edimsel yaşama çağırarak için durmaksızın uğraşmıştır — o zaman *İdeanın kendisi olarak* bilginin ve varoluşun ilkesi yapılmış ve İdea biricik gerçek ve edimsel varlık olarak tanınır olmuştur. Bu yolla Schelling ile Bilim saltık duruş noktasını kazanmıştır; ve Sanat daha şimdiden kendine özgü doğasını ve değerini insanın en yüksek ilgileri ile bağıntı içinde ileri sürmeye başlamışken, şimdi Sanatın *Kavramı* ve bilimsel konumu da bulunmuş ve sanat, yalnızca tek bir yana göre ve çarpık bir yolda olmasına karşın (ki burası bunu tartışmanın yeri değildir), gene de yüksek ve gerçek belirlenimi içinde kabul edilmiştir. Hiç kuşkusuz daha erken bir tarihte Winckelmann antikçağın ideallerinin bir sezgisi ile esinlenerek sanatı irdelemek için yeni bir anlam alanı açmış, onu sıradan erekle ve salt doğaya öykünmenin bakış açılarından kurtarmış ve sanat yapıtlarında ve sanat tarihinde sanat İdeasını bulmayı güçlü bir biçimde yüreklendirmişti. Çünkü Winckelmann sanat alanında tin için yeni bir örgen ve bütünüyle yeni irdeleme yollarını açmayı bilen insanlardan biri olarak görülmelidir. Gene de sanat kuramında ve sanatın bilimsel bilgisinde görüşünün çok az etkisi olmuştur.

Felsefi İdeanın yeniden uyanışının yanısıra (daha

öte gelişimin gidişine kısaca değinirsek) seçkin ve çarpıcı olanı arayışta yeni için hırslı August Wilhelm¹⁹ ve Friedrich von Schlegel²⁰ felsefi İdeadan hiç de felsefi olmayan, tersine özsel olarak *eleştirel* olan doğalarının kabul edebildiği kadarını aldılar. Çünkü ikisinden hiç birinin kurgul düşünce alanında tanındığı ileri sürülemez. Ama eleştirel yetenekleri ile kendilerini İdeanın duruş noktasının yakınına koyanlar ve o günkü görüşlere karşı parlak polemiklerini felsefi içerikte zayıf olsa da büyük bir konuşma özgürlüğü ve yenilik konusunda gözüpeklik ile yöneltenler onlar oldular ve böylece değişik sanat dallarına hiç kuşkusuz saldırdıklarından daha yüksek olan yeni bir yargılama ölçününü ve bakış açılarını getirdiler. Ama şimdi eleştirileri ölçünlerinin köklü felsefi bilgisinin eşliğinde olmadığı için, bu ölçünde belirsiz ve sallantılı birşeyler vardı, öyle ki kimi zaman çok fazla, kimi zaman ise çok az şey başardılar. Bu nedenle örneğin eski İtalyan ve Hollanda resmi, *Nibelungenlied* vb. gibi eskimiş ve zamanın çok az değer verdiği şeyleri severek yeniden ortaya çıkarmaları ve yükseltmeleri ve Hint şiiri ve mitolojisi gibi az bilinen şeyleri coşkuyla öğrenmeye ve öğretmeye çalışmaları da ne denli saygıyı hak etse de, böyle cıgırlara gereğinden daha yüksek bir değer yüklediler; kimi zaman sıradan şeylere, örneğin Holberg'in²¹ komedilerine hayran olma ve yalnızca görelî olarak değerli olana evrensel bir değer yükleme ya da giderek kendilerini sanki yüksek birşeymiş gibi sapık bir yön ve altgüdümlü bir duruş noktası tarafından esinlendiriliyor gösterme gibi bir gözüpeklîğe kapıldılar.

¹⁹[August Wilhelm Schlegel (1767-1845).]

²⁰[August Wilhelm ve Friedrich von Schlegel (1772-1829)]

²¹[Baron L. Holberg (1684-1754); Danimarkalı tiyatro yazarı ve tarihçi.]

3. İroni

Bu yönelimden, ve özellikle Friedrich von Schlegel'in kanılarından ve öğretilerinden, bunların dışında değişik şekillerde *İroni* denilen şey gelişti. Bunun daha derin temeli, yanlarından birine göre, Fichte'nin felsefesinin ilkelerinin sanata uygulandığı düzeye dek bu felsefede bulunuyordu. Friedrich von Schlegel de Schelling gibi Fichte'nin duruş noktasından yola çıktı — Schelling onun baştan sona ötesine geçebilmek için, Friedrich von Schlegel ise onu kendine özgü bir yolda geliştirerek kendini ondan koparmak için. Şimdi Fichte'nin önermelerinin ironinin bir yönü ile daha yakın bağlantısı söz konusu olduğunda, bu bağtıda vurgulamamız gereken nokta yalnızca Fichte'nin tüm bilmenin, tüm usun ve bilginin saltık ilkesi olarak Beni saptaması, ve dahası başta sona soyut ve biçimsel kalan Beni saptamasıdır. Şimdi, ikinci olarak, bu Ben bu yolla saltık olarak kendi içinde yalındır, ve bir yandan her tükellik, belirlilik, her içerik onda olumsuzlanır — çünkü tüm şeyler bu soyut özgürlükte ve birlikte yitip giderler —, öte yandan Ben için geçerli olması gereken her içerik yalnızca Ben tarafından koyulmuş ve tanınmış olarak vardır. Var olan yalnızca Ben yoluyla vardır, ve benim aracılığımla ile var olanı o denli de yine yok edebilirim.

Şimdi eğer kaynağını soyut Benin saltıklığından alan bu bütünülle boş biçimlerde takılıp kalırsak, o zaman hiçbirşey *kendinde ve kendi için* olduğu gibi ve kendi içinde değerli değil, ama yalnızca Benin öznelliği yoluyla ortaya çıkarılmış görülür. Ama o zaman Ben herşey üzerinde efendi ve egemen olarak kalabilir, ve törelliğin, tüzelliğin, insansal ve tanrısal, kirli ve kutsal şeylerin hiçbir alanında Ben tarafından koyulmamış ve bu nedenle o denli de Ben tarafından yok edilemeyecek hiçbirşey yoktur. Bu yolla kendinde ve kendi için var olan herşey

yalnızca bir *Görünüştür*, kendisinden ötürü ve kendisi yoluyla gerçek ve edimsel değil, ama Ben yoluyla salt bir *görünüştür* ve Benin gücü ve özenci içinde ve özgür denetimi altında kalır. Geçerli sayma ve ortadan kaldırma yalnızca kendi içinde Ben olarak daha şimdiden saltık olan Benin keyfine bağlıdır.

Şimdi üçüncü olarak Ben *dirimli*, etkin bireydir, ve yaşamı bireyselliğini kendi için olduğu gibi başkaları için de belirtik kılmaktan, kendine anlatım vermekten ve görüngüye getirmekten oluşur. Çünkü her insan, yaşadığı sürece, kendini olgusallaştırmaya çalışır ve olgusallaştırır. Güzel ve Sanat açısından, şimdi bu bir sanatçı olarak yaşama ve yaşamını *sanatsal olarak* şekillendirme anlamını taşır. Ama bu ilkeye göre, ancak genel olarak tüm eylemim ve anlatımım, herhangi bir içeriği ilgilendirdiği sürece, benim için salt bir *görünüş* olarak kaldığı ve bütünüyle benim gücüm altında duran bir şekli üstlendiği zaman bir sanatçı olarak yaşarım. O zaman ne bu içeriği ne de genel olarak anlatım ve edimselleşmesini *ciddiye* alırım. Çünkü gerçek ciddiyet yalnızca tözsel bir ilgi yoluyla, kendi içinde içerikli bir şey, gerçeklik, törellik vb. yoluyla, öyle bir içerik yoluyla gelir ki, benim için böyle olarak daha şimdiden özsel olarak geçerlidir, öyle ki kendim için ancak kendimi böyle içeriğe gömdüğüm ve tüm bilgi ve eylemimde onunla uyumlu olduğum düzeye dek özsel olurum. Herşeyi kendi içinden koyan ve çözen Ben sanatçı olduğu zaman, onun için bilincin hiçbir içeriğinin saltık olarak ve kendinde ve kendi için değil ama kendisinin yapmış ve yok edilebilir görünüş olarak görüldüğü sanatçı olduğu zaman böyle bir ciddiyetin hiçbir yeri olamaz, çünkü o zaman yalnızca Benin biçimciliğine geçerlik yüklenir. — Başkaları için benim içinde kendimi onlara sunduğum görüngüm hiç kuşkusuz ciddi olabilir, çünkü beni gerçekten de eldeki sorun ile ilgili olarak alırlar, — ama böylelikle yalnızca aldanmış,

zavallı, dar kafalı öznelerdirler ki, benim duruş noktasının yüksekliğini kavrama ve ona erişme örgeninden ve yeteneğinden yoksundurlar. Bu bana herkesin insanlar için başka türlü henüz değer, büyüklük ve kutsallık taşıyan herşeyde yalnızca kendi keyfilığının gücünü görecekle denli özgür (e.d. biçimsel olarak özgür) olmadığını gösterir — bir keyfilik ki, onunla böyle şeyleri geçerli sayabilir, yaşamını onlarla belirleyebilir ve doldurabilir, ya da bunları yapmayabilir. Ve şimdi ironik-sanatsal bir yaşamın bu virtüözlüğü kendini *tanrısal bir deha* olarak kavrar ki, onun için herşey yalnızca özsüz bir yaratıdır, ve kendini herşeyin dışında ve üzerinde bilen özgür yaratıcı olarak hiçbirşeye bağlı değildir, çünkü herşeyi yaratabileceği gibi yok da edebilir. O zaman kim böyle bir tanrısal dehanın duruş noktasında duruyorsa, tüm geri kalan insanlara yukarıdan bakar, çünkü onlar için tüzenin, törelliğin vb. henüz değişmez, bağlayıcı ve özsel olarak geçerli oldukları düzeye dek onların sınırlı ve düz olduklarını ileri sürer. Böylece bu yolda sanatçı olarak yaşayan birey hiç kuşkusuz başkaları ile ilişki içindedir, dostları, sevdikleri vb. vardır, ama deha olarak onun için belirli edimselliği ile, tikel eylemleri ile bu ilişki de tıpkı kendinde ve kendi için evrensel olan ile ilişki gibi aynı zamanda bir hiçtir, ve onlara karşı ironik olarak davranır.

Tüm bağlarını koparmış ve yalnızca öz-hazzın kutluluğu içinde yaşayabilen Benin kendi içinde bu yoğunlaşması olarak dehanın tanrısal ironisinin genel anlamı budur. Bu ironiyi Bay Friedrich von Schlegel uydurmuştur ve başka birçokları onun hakkında gevezelik etmiş ya da şimdi yeniden etmektedir.

İroninin bu olumsuzluğunun sonraki biçimi şimdi bir yandan tüm olgusal, törel ve kendi içinde değerli herşeyin *boşluğu*, nesnel ve kendinde ve kendi için geçerli herşeyin hiçliğidir. Eğer Ben bu duruş noktasında kalırsa, kendi öznelliği dışında herşey ona boş ve değersiz

görünür, ama bu yolla o öznellik içi boşaltılmış birşey, kendisi bir *gösteriş* olur. Ama öte yandan evrik olarak Ben bu öz-hazda da doyum bulamaz, tersine kendine yetersiz olmak zorundadır, öyle ki şimdi sağlam ve tözsel olan için, belirli ve özsel çıkarlar için susuzluk duyar. Buradan öznenin bir yandan gerçekliğe ulaşmayı isterken ve nesnellik için özlem duyarken, öte yandan bu yalnızlığı ve kendi içine geri çekilmişliği yadsıyamaması ve kendini bu doyumsuz soyut içsellikten çekip çıkaramaması gibi bir talihsizlik ve çelişki doğar; ve şimdi benzer olarak Fichte'nin felsefsinden doğduğunu gördüğümüz özlem tarafından yakalanır. Bu dinginliğin ve güçsüzlüğün doyumsuzluğu — ki iç uyumundan vazgeçmemek için hiçbirşey yapmayabilir ve hiçbirşeye dokunmayabilir, ve kendi içinde arı kalsa bile olgusallık ve saltuk için isteğine karşın edimsel değildir ve boştur — hastalıklı güzel bir ruhun ve özlemin doğmasına izin verir. Çünkü gerçekten güzel bir ruh eylemde bulunur ve edimseldir. Ama o özlem yalnızca boş ve gösterişçi bir öznenin, bu gösterişten kaçabilme ve kendini tözsel içerik ile doldurabilme kuvvetinden yoksun bir öznenin hiçliğinin duyusudur.

Ama şimdi bir sanat biçimi yapıldığı düzeye dek ironi yalnızca ironik öznenin kendisinin yaşamını ve tikel bireyselliğini sanatsal olarak şekillendirmede durup kalmamıştır; kendi eylemleri vb. tarafından sunulan sanat yapıtından ayrı olarak, sanatçının dışsal sanat yapıtlarını da düşlem ürünleri olarak ortaya çıkarması gerekmiştir. Çoğunlukla ancak şiirde ortaya çıkabilen bu ürünlerin ilkesi şimdi yine tanrısal olanın ironik olan olarak betimlenmesidir. Ama ironik olan, dehanın bireyselliği olarak, soylu, büyük ve eşsiz olanın kendini yokedişinde yatar; böylece nesnel sanat yapıtlarının da, insan için değerli olanın kendi kendini yoketmesinde hiçlik olarak gösterilmesinde, yalnızca saltuk öznelliğin ilkesini sergilemeleri gerekecektir. O zaman bu yalnızca hakkın, törel olanın

ve gerçek olanın ciddiye alınmayacağını değil, ama en yüksek ve en iyi olanda hiçbirşey olmadığını da imler, çünkü bireylerdeki, karakterlerdeki, eylemlerdeki görüngüsünde kendi ile çelişir ve kendini yokeder ve böylece kendi kendisi üzerine ironidir. Bu biçim, soyut olarak alındığında, komik olanın ilkesine yakından dokunsa da, bu akrabalıkta komik gene de özsel olarak ironikten ayırdedilmelidir. Çünkü komik olan kendini yok eden herşeyin kendinde bir hiçlik, yanlış ve çelişkili bir görüngü, bir tuhafılık, örneğin bir dikkafahlık olduğunun, güçlü bir tutku ya da giderek sözde dayanıklı bir ilke ve sağlam bir düzgü karşısında bile tikel bir kapris olduğunun gösterilmesine sınırlanmalıdır. Ama şimdi aslında törel olan ve gerçek olan, genel olarak kendi içinde tözsel bir içerik olan kendini bir bireyde ve onun yoluyla bir hiçlik olarak sergilerse, bu bütünyle başka birşeydir. O zaman böyle birey karakterinde aşağılık olan bir hiçliktir, ve zayıflık ve karakersizlik de sergilenmiş olur. Bu nedenle ironiğin komikten bu ayrımı durumunda özsel sorun yok edilenin *içeriğidir*. Kötü, beceriksiz insanlar vardır ki, saptanmış ve önemli ereklerine sarılamazlar, ama ondan yeniden vazgeçerler ve onu kendi içlerinde yokolmaya bırakırlar. İroni böyle karakersizlik ironisini sever. Çünkü gerçek karakter bir yandan özsel içerikleri olan erekleri, öte yandan böyle ereklere sıkı sıkıya sarılmayı anlatır, öyle ki eğer ereklerden uzak durmak ve vazgeçmek zorunda kalırsa bireysellik bütün varoluşunu yitirecektir. Bu değişmezlik ve tözsellik karakterin temel notasını oluşturur. Cato yalnızca Romalı ve cumhuriyetçi olarak yaşayabilir. Ama şimdi ironi betimlemenin temel notası olarak alınır, o zaman bu yolla sanatsal olmaktan en uzak ilke sanat yapıtının gerçek ilkesi olarak alınmış olur. Çünkü bir yandan basmakalıp, öte yandan değersiz ve ilgisiz betiler ortaya çıkar, çünkü tözsel olan kendini onlarda hiçlik olarak gösterir; bir başka yandan, ve son olarak,

henüz yüreğin özlemleri ve çözülmemiş çelişkileri kendilerini gösterirler. Böyle betimlemeler hiçbir gerçek ilgi uyandıramazlar. Bu nedenle ironi payına da ironinin bu yüksekliğinden anlamayan kamunun duyarlık derinliği, sanat görüşü ve deha açısından eksikliği üzerine sürekli yakınmalar vardır; e.d. kamu bu bayağılığı ve bir ölçüde ıvrır zıvrır, bir ölçüde karaktersiz olanı beğenmez. Ve bu değersiz ve özlemlili doğaların hoşnut olmamaları iyi bir şeydir; bu yamukluğun ve ikiyüzlülüğün beğenilmemesi ve insanların tam ve gerçek çıkarları olduğu gibi önemli iç değerlerine bağlı kalan karakterleri de istemeleri bir avunçtur.

Tarihsel bir gözlem olarak ekleyebiliriz ki, başlıca Solger ve Ludwig Tieck²² ironiyi en yüksek sanat ilkesi olarak kabul etmişlerdir.

Burası Solger üzerine onun hak ettiği yolda ayrıntılı olarak konuşmanın yeri değildir ve bir iki noktaya değinmekle yetinmeliyim. Solger de geri kalanlar gibi yüzeysel felsefi kültür ile doyum bulamadı, tersine gerçekten kurgul en iç gereksinimi onu felsefi İdeanın derinliklerine dalmaya yöneltti. Burada İdeanın eytişimsel kıpısına, “sonsuz saltık olumsuzluk” dediğim noktaya, İdeanın kendini sonsuz olan ve evrensel olan olarak sonluluğa ve tikelliğe olumsuzlama ve bu olumsuzlamayı o denli de yine ortadan kaldırarak böylelikle evrenseli ve sonsuzu sonluda ve tikelde yeniden kurma etkinliğine geldi. Solger bu olumsuzluğa sıkı sıkıya sarıldı, ve bu hiç kuşkusuz kurgul İdeada bir *kıpıdır*; ama gene de, sonsuzun olduğu gibi sonlunun da bu salt eytişimsel dinginliksizliği ve çözülüşü olarak kavrandığında, *yalnızca* bir *kıpıdır*, Solger’in istediği gibi *bütün İdea* değil. Ne yazık ki Solger’in yaşamı felsefi İdeanın somut gelişimine ulaşamayacağı denli erken sonlandı. Böylece belirli olanın olduğu gibi kendi içinde tözsel olanın da ironik çözülüşü ile bir akrabalığı

²²[K. W. Solger (1780-1819); Tieck (1773-1853)]

olan ve ayrıca sanatsal etkinliğin ilkesini de onda gördüğü olumsuzluğun bu yanında takılıp kaldı. Gene de edimsel yaşamında karakterinin sağlamlığı, ciddiyeti ve becerikliliği ile ne kendisi yukarıda betimlenen türde ironik bir sanatçıydı, ne de gerçek sanat yapıtları için sürekli sanat incelemesi tarafından beslenen derin duyarlılığı bu bakımdan ironik bir doğadaydı. Yaşamı, felsefesi ve sanatı açısından daha önce sözleri edilen ironi havarilerinden ayırdedilmeyi hak eden Solger'i aklamak için bunlar yeterlidir.

Ludwig Tieck'e gelince, onun kültürü de özeği bir süre için Jena olmuş olan o dönemden doğar. Bu seçkin insanlar arasından Tieck ve başkaları hiç kuşkusuz böyle anlatımlar ile bütünüyle tanıştırlar, gerçi onların neyi imlediklerini anlayamamaları da. Böylece Tieck her zaman ironi isteminde bulunur; ama gene de kendisi büyük sanat yapıtlarını yargılamaya geçtiği zaman, büyüklüklerini tanıması ve betimlemesi hiç kuşkusuz hayranlık verici olsa da, burada örneğin *Romeo ve Juliet* gibi yapıtlarda ironinin ne olduğunu göstermek için en iyi fırsatı bulduğumuzu sanırsak aldanırız: Bundan böyle ironi hakkında hiçbirşey söylenmez.

IV. BÖLÜMLEME

Buraya kadarki ön değinmelerden sonra şimdi konumuzun kendisinin irdelemesine geçmenin zamanı geldi. Ama henüz içinde bulunduğumuz Giriş bölümünde bu bakımdan arkadan gelecek olan bilimsel irdelemelerimizin bütün gidişi üzerine düşüncemiz için bir özetleme sunmaktan daha ötesini yapamayız. Gene de, sanattan saltık İdeanın kendisinden ortaya çıkıyor olarak söz ettiğimiz için, giderek ereği olarak Saltığın kendisinin duygusal betimlemesini aldığını bildirdiğimiz için, bu özetlemede bile, hiç olmazsa genel bir yolda, tikel bölümlerin

nasıl Saltığın betimlemesi olarak Sanatsal Güzelliğin Kavramından köken aldıklarını göstererek ilerlemeliyiz. Bu nedenle bu Kavramın en genel bir yolda bir tasarımını uyandırmaya çalışmalıyız.

Daha önce söylediğimiz gibi, sanatın içeriği İdea, biçimi ise duyusal betilenimdir. Sanatın bu iki yanı özgürce uzlaşmış bütünlüğe getirmede aracılık etmesi gerekir. Buradaki *ilk* belirlenim sanatsal betimlemeye gelmesi gereken içeriğin kendini kendi içinde bu betimlemeye yetenekli göstermesi istemidir. Çünkü yoksa yalnızca kötü bir bileşim elde ederiz, çünkü kendi için betilenime ve dış görünüme uygunsuz bir içeriğe bu biçim kabul ettirilmiş olur, ya da kendi için sıradan bir gerecin kendi doğasına karşıt olan biçimde tam olarak ona uygun görünümlü kipini bulması gerekir.

Bu birinciden türeyen *ikinci* istem sanatın içeriğinden onun kendi içinde *soyut* birşey olmamasını bekler, ama yalnızca kendi içlerinde yalın ve soyut olarak görülen tinsel ve düşünsel herşey ile karşıtlık içindeki duyusalın anlamında somut olmasını değil. Çünkü tinde olduğu gibi doğada da gerçek olan herşey kendi içinde somuttur ve evrenselliğe karşın gene de kendi içinde öznellik ve tikelik taşır. Örneğin Tanrıya ilişkin olarak onun yalın Bir, genel olarak en yüksek varlık olduğunu söylersek, bununla yalnızca ussal olmayan anlağın ölü bir soyutlamasını bildirmiş oluruz. Kendisi somut gerçekliği içinde kavranmayan böyle bir Tanrı sanat için, özellikle betisel sanat için hiçbir içerik sunmayacaktır. Yahudiler ve Türkler bu nedenle yalnızca böyle bir anlak soyutlaması bile olmayan Tanrılarını Hristiyanlar gibi sanat yoluyla olumlu bir tarzda betimleyememişlerdir. Çünkü Hristiyanlıkta Tanrı gerçekliği içinde ve bu nedenle kendi içinde baştan sona somut olarak, kişi olarak, özne olarak ve daha tam belirlilik içinde Tin olarak tasarımlanır. Tanrının Tin olarak ne olduğu dinsel ayırmsamaya kendi için aynı zamanda Bir

olarak da varolan kişiler Üçlülüğü olarak belirttik kılınır. Burada özsellik, evrensellik, tikelleşme, ve bunların uzlaşmış birliği vardır, ve ancak böyle birlik somut olandır. Şimdi bir içeriğin genel olarak gerçek olabilmek için böyle somut bir türde olması gerektiğine göre, Sanat da benzer somutlaşmayı ister, çünkü yalnızca soyut evrensel olan kendi içinde tikelleşmeye ve görüngüye ve bunlarda kendi ile birliğe ilerleyebilme belirlenimini taşımaz.

Şimdi eğer gerçek ve bu nedenle somut bir içerik duyusal bir biçime ve şekillenmeye karşılık düşecekse, o zaman bu, *üçüncü olarak*, eşit ölçüde bireysel, kendi içinde bütünüyle somut ve tekil birşey olmalıdır. Somut olanın Sanatın her iki yanına, içeriğe olduğu gibi betimlemeye de ait olması tam olarak içinde ikisinin çakışabildikleri ve birbirlerine karşılık düşebildikleri noktadır, tıpkı örneğin insan bedeninin doğal şeklinin böyle kendi içinde somut Tini sergileyebilen ve kendini ona uygun olarak gösterebilen duyusal somut birşey olması gibi. Bu nedenle sanki böyle gerçekliğe uygun bir şekil için dış dünyanın edimsel bir görüngüsünün kabul edilmesini salt bir olumsuzluk sorunuymuş gibi gören düşünce bir yana atılmalıdır. Çünkü Sanat bu biçime ne onu önünde bulduğu için sarılır, ne de başka biri olmadığı için; tersine, somut içeriğin kendisinde dışsal, edimsel, giderek duyusal görüngü kıpısı yatar. Ama o zaman özüne göre tinsel içeriğin damgasını taşıyan bu duyusal somut şey özsel olarak iç [ayırımsama] içindir; içeriği sezilebilir ve tasarımlanabilir kılan dışsal şekil yalnızca yürek ve tin için orada olma amacını taşır. Yalnızca bu nedenle içerik ve sanatsal şekil uyum içinde bire kaynaşırlar. *Yalnızca* duyusal olarak somut olanın alanı, genel olarak dış Doğa bu ereği salt köken olarak almaz. Kuşların parlak, rengârenk tüyleri görülmezken de parlar, şarkıları işitilmeden sönüp gider; yalnızca bir gece çiçek açan *cereus* hayran olunmaksızın güneyin ormanlarında solup gider, ve bu ormanlar, hoş

kokular içinde en güzel ve en gözhacı bitkilerden oluşun bu örtülerinin kendileri benzer olarak haz duyulmaksızın çürüyüp giderler. Ama sanat yapıtı kendi için böyle saf değildir; tersine özsel olarak yanıt verici duygulara bir sesleniş, yüreğe ve tine bir çağrıdır.

Sanatın duyusallaştırmasının bu bakımdan olumsal olmamasına karşın, Sanat tinsel olarak somut olanı kavramanın en yüksek kipi değildir. Duyusal olan yoluyla temsil ile karşıtlık içinde daha yüksek biçim düşüncedir ki, hiç kuşkusuz görelî anlamda soyut olsa da, gerçek ve ussal olabilmek için tek-yanlı değil, tersine somut düşünce olmalıdır. Belirli bir içeriğin duyusal sanat betimlemesini ne ölçüde ona uygun bir biçimde taşıdığı, ya da doğasına göre özsel olarak ne ölçüde daha yüksek, daha tinsel bir biçim istediği konusundaki ayrım kendini hemen örneğin Yunan tanrılarının Hristiyan tasarımda bulunan Tanrı ile karşılaştırmasında gösterir. Yunan tanrısı soyut değil, ama bireyseldir ve doğal şekle yakın durur; Hristiyan Tanrı da hiç kuşkusuz somut kişiliktir, ama *arı* tinsellik olarak, ve *Tin* olarak Tinde bilinmesi gerekir. Varoluş ögesi bu yolla özsel olarak iç bilgidir, dış doğal şekil değil, ki bu sonuncusu yoluyla kavramının bütün derinliğine göre değil, ama ancak eksik olarak sergilenebilir.

Ama şimdi Sanat İdeayı genel olarak düşünce ve *arı* tinsellik biçiminde değil, ama duyusal şekil içinde dolaysız sezgiye sunma görevini taşıdığı için, ve bu sunum değerini iki yanın, İdeanın ve onun şeklinin karşılık düşmesinde ve birliğinde taşıdığı için, Sanatın kavramına uygun olgusalılıkta ulaştığı yükseklik ve eşsizlik İdeanın ve Şeklin birbirlerinin içine işlemede gösterdikleri yakınlığın ve birliğin derecesine bağımlı olacaktır.

Tinin kavramına uygun şekillenmenin eriştiği tinsellik olarak bu daha yüksek gerçeklik noktasında Sanatın bilimi için bölümlenmenin zemini yatar. Çünkü Tinin kendi

saluk özünün gerçek Kavramına ulaşmadan önce bu Kavramın kendisinde temellenmiş bir basamaklar sürecinden geçmesi gerekir, ve Tinin kendine verdiği içeriğin bu sürecine Sanatın şekillenmelerinin dolaysızca onunla bağlantılı bir süreci karşılık düşer ki, bunun biçiminde Tin sanatsal Tin olarak kendine kendinin bilincini verir.

Sanat Tininin içerisindeki bu sürecin kendisinin yine kendi doğasına göre iki yanı vardır. *İlk olarak* bu gelişimin kendisi *tinsel* ve *evrensel* bir gelişimdir, çünkü doğal olanın, insansal olanın ve tanrısal olanın belirli ama kapsayıcı bilinci olarak belirli *dünya görüşlerinin* aşamalar dizisi kendine sanatsal şekil verir; *ikinci olarak*, bu iç sanatsal gelişimin kendine dolaysız varoluş ve duyuşsal varoluş vermesi gerekir; ve sanatın duyuşsal varoluşunun değişik kiplerinin kendileri sanattaki zorunlu ayrımların, e.d. *tikel sanatların* bir bütünlüğüdür. Sanatsal şekil ve bunun ayrımları hiç kuşkusuz bir yandan tinsel olarak daha evrensel türdedir ve tek bir gerece bağlı değildir, ve duyuşsal varoluşun kendisi çeşitli yollarda ayrımlaşır; ama kendinde, Tin gibi, Kavramı iç ruhu olarak taşıdığı için, bu yolla öte yandan belirli bir duyuşsal gereç sanatsal şeklin tinsel ayrımları ve biçimler ile daha yakın bir ilişki ve gizli uyum kazanır.

Ama bir bütün olarak bilimimiz üç ana bölüme ayrılır.

İlk olarak, *evrensel* bir bölüm kazanırız. Bu *İdeal* olarak sanatsal Güzelliğin evrensel İdeasını ve ayrıca bir yanda onun doğa ile ve öte yanda öznel sanat ürünü ile daha yakın ilişkisini içerik ve nesnesi olarak alır.

İkinci olarak, sanatsal Güzelliğin Kavramından *tikel* bir bölüm gelişir, çünkü bu Kavramın kendi içinde kapsadığı özsel ayrımlar tikel sanatsal şekillenmelerin bir dizisine açınırlar.

Üçüncü olarak, sanatsal Güzelliğin tekilleşmesini irdelemesi gereken bir *üçüncü* bölüm doğar, çünkü sanat kendi yaratılarının duyuşsal olgusallaşmasına ilerler ve kendini

tekil sanatların ve bunların cins ve türlerinin bir dizgesine toparlar.

1. Sanatsal Güzelliğin İdeası ya da İdeal

İlk olarak, birinci ve ikinci bölümler söz konusu olduğu ölçüde, izleyecek olanları anlaşılabilir kılabilmek için hemen bir kez daha anımsamak gerek ki, sanatsal Güzellik olarak İdea metafiziksel bir Mantığın onu Saltık olarak kavraması gerektiği gibi genel olarak İdea değildir, ama kendini edimselliğe doğru daha öte şekillendirdiği ve bu edimsellik ile dolaysızca karşılık düşen bir birliğe girdiği düzeye dek İdeadır. Çünkü *İdea böyle olarak* hiç kuşkusuz kendinde ve kendi için Gerçek olanın kendisidir, ama henüz nesnelleşmiş evrenselliğine göre Gerçek olan değil; oysa *sanatsal Güzellik* olarak *İdea* daha yakın bir belirlenim ile İdeadır, öyle ki özsel olarak bireysel edimsellik olduğu gibi, edimselliğin kendi içinde özsel olarak İdeayı görüngüye çıkarmaya belirlenmiş bireysel bir şekillenmesidir. Buna göre İdeanın ve somut edimsellik olarak şekillenişinin birbirlerine tam olarak yeterli kılınması istemi de bildirilmiş olur. Böyle anlaşıldığında, İdea onun Kavramı ile uyum içinde şekillenmiş edimsellik olarak *İdealdir*. Böyle karşılık düşme problemi şimdi ilkin bütünüyle biçimsel olarak öyle bir yolda anlaşılabilir ki, İdea şu ya da bu İdea olabilir, yeter ki hangisi olursa olsun edimsel şekil tam olarak bu belirli İdeayı temsil etsin. Ama o zaman İdealin istenen *gerçekliği salt doğruluk* ile karıştırılır ki, bu sonuncusu herhangi bir imlemin uygun bir yolda anlatılmasından ve buna göre anlamının şekilde dolaysızca yeniden bulunmasından oluşur. İdeal bu anlamda alınmayacaktır. Çünkü herhangi bir içerik, daha İdealin sanatsal Güzelliği için bir istemde bulunamadan, kendi özünün ölçütüne göre bütünüyle yeterli olarak sergilenebilir. Gerçekten de, ideal Güzellik ile

karşılaştırma içinde, sergileme giderek eksik bile görünecektir. Bu bağlamda ilkin daha sonra tanıtılabilecek olan şeyi önceden belirtirsek, sanat yapıtındaki eksikliğin belki de yalnızca öznel beceriksizlik olarak görülmemesi gerekir; tersine, *biçimdeki eksiklik içerikteki eksiklikten* doğar. Örneğin Çinliler, Hintliler, Mısırlılar sanat yapıtlarında, tanrıların imgelerinde ve putlarında biçimsiz olanda ya da kötü, gerçeklikten yoksun biçim belirliliğinde takılmış ve gerçek Güzelliğin ustası olamamışlardı, çünkü mitolojik tasarımları, ürettikleri sanat yapıtlarının içerik ve düşüncesi henüz kendi içinde belirsizdi ya da kötü bir belirlilik ile yüklüydü, kendi içinde saltık olan bir içerik değildi. Bu anlamda sanat yapıtları ne denli eşsiz iseler, içerik ve düşüncelerinin iç gerçeklikleri de o denli derindir. Ve burada yalnızca dış edimsellikte bulundukları gibi doğal şekilleri kavrayan ve onlara öykünen daha büyük ya da daha küçük bir beceri gibi birşeyi düşünmemek gerekir. Çünkü sanatsal bilincin belli evrelerinde doğal biçimlerin terkedilmesi ve çarpıtılması amaçlanmamış teknik alıştırma ve beceri yoksunluğu değil, ama amaçlanmış başkalaştırmadır ki, bilinçte olan içerikten doğar ve onun tarafından istenir. Böylece bu yandan eksiklik yüklü sanat vardır ki, teknik ve başka bakımlardan *kendi belirli* alanında bütünüyle eksiksiz olabilir, ve gene de Sanatın kendisinin kavramı ve İdeal karşısında eksik olarak görünebilir. Yalnızca en yüksek sanatta İdea ve betimleme İdeanın şeklinin kendi içinde kendinde ve kendi için gerçek şekil olması anlamında birbirlerine gerçekten karşılık düşerler, çünkü İdeanın şekil tarafından anlatılan içeriğinin kendisi gerçek içeriktir. Daha önce belirtildiği gibi, İdeanın kendi içinde ve kendisi yoluyla somut bütünlük olarak belirlenmiş olması ve bu yolla görüngüde tikelleşme ve belirliliğinin ilke ve ölçüsünü kendisinde taşıması bu nokta ile ilgilidir. Örneğin Hıristiyan düşlem Tanrıyı yalnızca insansal şekilde ve onun

tinsel anlatımında betimleyebilir, çünkü Tanrının kendisi burada tam olarak kendi içinde Tin olarak bilinir. Belirlilik bir bakıma görüngüye köprüdür. Bu belirliliğin İdeanın kendisinden doğan bütünlük olmadığı yerde, İdeanın kendini belirleyen ve tikelleşiren İdea olarak sunulmadığı yerde İdea soyut kalır ve belirliliği ve büyülikle tikel ve ona uygun biricik görüngü kipi için ilkeyi kendi içinde değil ama dışında taşır. Bu nedenle henüz soyut İdea şekli de henüz kendisi yoluyla koyulmuş olarak değil, dışsal olarak taşır. Öte yandan kendi içinde somut İdea görüngü kipinin ilkesini kendi içinde taşır ve bu yolla kendi özgür şekillendiricisidir. Böylece ancak gerçekten somut İdea gerçek şekli üretir, ve ikisinin bu karşılık düşmesi İdealdir.

2. İdealin Sanat Güzelliğinin Tikel Biçimlerine Gelişimi

Ama şimdi İdea bu yolda somut birlik olduğu için, bu birlik ilkin İdeanın tikelleşmelerinin ayrışmaları ve yeniden uzlaşmaları yoluyla sanatsal bilince girebilir, ve bu gelişim yoluyla sanat Güzelliği *tikel evre ve biçimlerin bir bütünlüğü-nü* kazanır. Böylece sanatsal Güzelliği kendinde ve kendi için irdeledikten sonra, Güzelliğin bütünüünün kendini nasıl kendi tikel belirlenimlerine saçtığını görmeliyiz. Bu, *ikinci bölüm* olarak, *sanat biçimleri öğretisini* verir. Bu biçimler kökenlerini İdeayı içerik olarak ayırsamanın değişik türlerinde bulurlar ki, bu yolla içinde İdeanın görüldüğü şekillenmenin bir ayrımı koşullandırılır. Bu nedenle sanat biçimleri içerik ve şeklin değişik ilişkilerinden başka birşey değildir, ve bu ilişkiler İdeanın kendisinden çıkar ve bu yolla bu alanın gerçek bölümleniş zeminini verirler. Çünkü bölümlenme her zaman Kavramda yatıyor olmalıdır ve onun tikelleşmesi ve bölümlenmesidir.

Burada İdeanın şekillenmesi ile *uç* ilişkisini irdelememiz gerekir.

a. *İlk olarak* İdea kendisi henüz belirsizliği ve bulanıklığı içinde ya da kötü, gerçek-olmayan belirliliği içinde sanatsal şeklin içeriği yapıldığı düzeye dek *başlangıcı* oluşturur. Belirsiz olarak İdea kendisinde henüz İdealin istediği bireyselliği taşımaz; soyutluğu ve tek-yanlılığı şekli dışsal olarak eksik ve olumsuz bırakır. İlk sanat biçimi bu nedenle gerçek bir sunum için yetenek olmaktan çok salt imgeleştirme için bir *arayıştır*. İdea biçimi henüz kendi içinde bulmuş değildir ve bu nedenle yalnızca ona doğru bir savaşım ve çaba olarak kalır. Bu biçime genel olarak *simgesel* sanat-biçimi adını verebiliriz. Soyut İdea bu biçimde şeklini kendi dışında doğal duysal gerekte taşır ki, şekillenme ondan doğar ve ona bağlı görünür. Doğa sezgilerinin nesneleri bir yandan ilkin oldukları gibi bırakılırken, gene de aynı zamanda tözsel İdea anlamları olarak onlara yerleştirilir, öyle ki şimdi bunlar onu anlatma görevini kazanırlar ve sanki İdeanın kendisi onlarda bulunuyormuş gibi yorumlanmaları gerekir. Edimselliğin nesnelerinin kendi içlerinde onları evrensel bir anlamı sergilemeye yetenekli kılan bir yan taşıyor olmaları gibi bir sonuç da buraya aittir. Ama tam bir karşılık düşme henüz olanaklı olmadığı için, bu bağıntı yalnızca *soyut bir belirtiliği* ilgilendirebilir, örneğin bir aslanda güç düşünülüğünde olduğu gibi.

Öte yandan, bu bağıntının soyutluğu benzer olarak İdeanın ve doğa görüngülerinin *yabancılığını* da bilince getirir, ve anlatımı için başka hiçbir edimsellik taşımayan İdea tüm bu şekillerde işe girer, dinginliksizlikleri ve ölçüsüzlükleri içinde onlarda kendini arar, ama onları kendine yeterli bulmaz, böylece doğa şekillerini ve edimselliğin kendisinin görüngülerini belirsiz ve ölçüsüz olana yükseltir; onlarda yalpalayıp sendeler, mayalanıp köpürür, onlara şiddet uygular, onları doğal olmayan bir yolda çarpıtıp gerer, şekillerin dağınıklık, enginlik ve görkemleri yoluyla görüngüleri İdeaya yük-

seldir. Çünkü İdea burada henüz az çok belirsiz ve şekilsiz iken, doğa nesneleri ise şekillerinde baştan sona belirlidirler.

İki yanın birbirleri ile bağdaşmazlığında İdeanın nesnellik ile ilişkisi böylece *olumsuz* bir ilişki olur, çünkü İç olarak kendisi böyle dışsallık ile doyumsuzdur ve onun iç evrensel tözü olarak kendini ona karşılık düşmeyen tüm bu şekiller kalabalığının üzerine *yücelterek* sürdürür. Bu yücelikte hiç kuşkusuz doğa görüngüleri ve insansal şekiller ve olaylar oldukları gibi kabul edilir ve bırakılırlar, ama aynı zamanda kendini tüm dünyasal içeriğin üzerine yükselten anlamları ile bağdaşmaz olarak tanınırlar.

Bu yanlar genel olarak Doğunun ilk sanatsal panteizminin karakterini oluşturur ki, bu bir yandan en kötü nesnelere bile saltık anlam yüklerken, öte yandan görüngüleri kendi dünya görüşüne anlatım vermeye zorlar ve bu nedenle tuhaf, grotesk ve tatsız olur ya da Tözün sonsuz ama soyut özgürlüğünü küçümseme içinde tümü de birer hiç olarak ve yitici olarak görülen görüngülere karşı çevirir. Bu yolla anlam anlatımda tam olarak temsil edilemez, ve tüm çalışıp çabalamaya karşın İdeanın ve şeklin bağdaşmazlığı gene de yenilmemiş olarak kalır. — Bu arayış, mayalanış, gizemsellik ve yüceliği ile ilk sanat biçimi, simgesel biçim olacaktır.

b. Şimdi *ikinci* sanat biçiminde, ki onu *klasiksel* olarak belirtmeyi istiyoruz, simgeselin ikili eksikliği silinir. Simgesel şekil eksiksiz değildir, çünkü bir yandan onda İdea yalnızca *soyut* belirliliği içinde ya da belirsizliği içinde bilince girer ve öte yandan bu yolla anlam ve şeklin bağdaşması her zaman eksik kalır ve giderek yalnızca soyut kalmak zorundadır. Bu çifte eksikliğin çözümü olarak klasiksel sanat biçimi İdeanın özgür ve yeterli anlatımıdır ki, onda İdeanın kendisi ona özgü yolda Kavramına göre uygun şekildedir ve böylece İdea bu biçim ile özgür ve tam uyum içine gelebilir. Böylelikle ilkin klasiksel biçim

tamamlanmış İdealin üretimini ve sezgisini verir ve onu edimselleşmiş olarak sunar.

Gene de klasiksel Sanatta Kavramın ve Olgusallığın bağdaşması, tıpkı İdeal durumunda da olabileceği gibi, bir içeriğin ona verilen dış şekil ile bağdaşmasının salt *biçimsel* anlamında alınmamalıdır. Yoksa sunumun erek ve içeriğini oluşturan her doğa imgesi, her çehre biçimi, çevre, çiçek, sahne vb. içerik ve biçimin böyle çakışması yoluyla daha şimdiden klasiksel olacaktır. Tersine, klasiksel Sanatta içeriğin kendine özgü yanı onun kendisinin somut İdea olmasından ve böyle iken somut olarak tinsel olmasından oluşur; çünkü yalnızca tinsel olan gerçekten iç olandır. O zaman böyle içerik için doğal nesneler arasında kendi başına neyin kendinde ve kendi için tinsel olana uygun olduğu araştırılmalıdır. Somut tinsellik için şekli yaratmış [*erfinden*] olan *kökensel* Kavramın kendisi olmalıdır, öyle ki şimdi *öznel* Kavram — burada sanatın *tin*i — bu şekli yalnızca *bulmuş* [*finden*] ve doğal şekilli varoluş olarak özgür bireysel tinselliğe uygun kılmıştır. Bu şekil, ki onu İdea tinsel olarak — ve dahası bireysel olarak belirli tinsellik olarak — kendisinde taşır, eğer *zamansal* görüngüye geçecekse, *insansal* şekildir. Kişiselleştirme ve insansallaştırma hiç kuşkusuz sık sık tinselin bir değersizleştirilmesi olarak karalanmıştır; ama sanat, tinsel olanı duyusal kipte sezgiye getirmesi gerektiği düzeye dek, bu insansallaştırmaya ilerlemelidir, çünkü *tin* ancak bedeninde yeterli bir yolda duyusal olarak görünür. Ruhların göçü bu bağtıda soyut bir tasarımdır, ve fizyolojinin yaşamın gelişiminde zorunlu olarak *tine* uygun biricik duyusal görüngü olarak insan şekline ilerlemesi gerektiğini ana önermelerinden biri yapmış olması gerekirdi.

Ama kendi biçimleri içindeki insan bedeni klasiksel Sanat biçiminde bundan böyle salt duyusal bir varoluş olarak değil, ama yalnızca *tin*in varoluşu ve doğal şekli

olarak geçerlidir ve bu nedenle yalnızca duyuşsal olanın tüm yoksulluğundan ve görüngü dünyasının olumsal sonluluğundan uzakta tutulmalıdır. Şekil bu yolda kendine uygun içeriği kendi içinde anlatabilmek için arındırılırken, öte yandan, anlam ve şeklin bağdaşması tamamlanmış olacaksa, içeriği oluşturan tinsellik de öyle bir türde olmalıdır ki, doğal insan şeklinde kendini tam olarak anlatabilmeli ve bunu bu anlatımın üzerinde duyuşsal ve bedensel olana yükselmeksizin yapabilmelidir. Bu yolla tin burada aynı zamanda tikel olarak, insansal olarak belirlidir, yalnızca saltık ve ilksiz-sonsuz olarak değil, çünkü bu sonuncusu kendini ancak tinselliğin kendisi olarak bildirmeye ve anlatmaya yeteneklidir.

Bu son nokta yine klasiksene Sanat biçiminin kendini çözmesine ve daha yüksek bir *üçüncü* biçime, *romantik* Sanat biçimine geçmeyi istemesine götüren eksikliklerdir.

c. *Romantik* sanat biçimi İdeanın ve Olgusallığının tamamlanmış birleşmesini yeniden ortadan kaldırır ve daha yüksek bir yolda da olsa iki yanın simgesel Sanatta yenilmemiş kalan ayrım ve karşıtlığına geri döner. Klasiksene Sanat biçimi en yüksek olana, sanatın duyuşsallaştırmasının başarabileceği doruğa erişmiştir, ve onda eksik birşey varsa, bu yalnızca Sanatın kendisi ve Sanat alanının sınırlanmışlığıdır. Bu sınırlanmışlık genel olarak sanatın Kavramına göre sonsuz ve somut evrenseli, *Tini, duyuşsal olarak* somut biçimde nesne yapmasına, ve klasiksene Sanatta tinsel ve duyuşsal varoluşların tamamlanmış birleşmesinin ikisinin *karşılık düşmesi* olarak sunulmuş olmasına bağlanmalıdır. Ama gerçekte bu kaynaşmada Tin *gerçek Kavramına göre sunulamaz*. Çünkü Tin İdeanın sonsuz öznelliğidir — İdea ki, eğer bedensel olanda uygun varoluşuna şekillenmiş kalması gerekecekse, saltık içsellik olarak kendini özgürce ve kendi için sunmaya yetenekli değildir. Bu ilkeyi terkederek, romantik Sanat biçimi klasiksene Sanat biçiminin o ayrılmamış birliğini

yeniden ortadan kaldırır, çünkü klasiksel Sanat biçiminin ve onun anlatım kipinin ötesine geçen bir içerik kazanmıştır. Bu içerik — eğer tanıdık tasarımları anımsayabilirsek — klasiksel Sanat için özsel ve en uygun içeriği oluşturan Helenik tanrı inancından ayrı olarak Hristiyanlığın Tin olarak Tanrı üzerine bildirdikleri ile çıkarılır. Klasiksel Sanatta somut içerik *kendinde* insansal ve tanrısal doğaların birliğidir, bir birlik ki, tam olarak yalnızca dolaysız ve kendinde olduğu için, yine dolaysız ve duyusal kipte yeterli belirişe ulaşır. Helenik tanrı saf sezgi ve duyusal tasarım içindir ve bu nedenle şekli insanın bedensel şeklidir, gücünün ve varlığının dairesi bireysel ve tikeldir; özneye karşı bir töz ve güçtür ki, öznel İç onunla yalnızca kendinde birlik içindedir, ama bu birliği içsel öznel bilmenin kendisi olarak taşımaz. Şimdi daha yüksek basamak bu *kendinde* var olan birliğin *bilgisidir*, bir birlik ki, klasiksel sanat-biçimi tarafından onun bedensel şekilde eksiksiz olarak sunulabilir içeriği olarak taşınır. Ama 'kendinde'nin özbilinçli bilgiye bu yükselişi muazzam bir ayırım üretir. Bu sonsuz ayırımdır ki, örneğin genel olarak insanı hayvanlardan ayırır. İnsan hayvandır, ve gene de giderek hayvansal işlevlerinde bile hayvan gibi bir 'kendinde'ye sınırlı kalmaz, tersine onların bilincini kazanır, onları tanır ve örneğin sindirim süreci durumunda olduğu gibi özbilinçli bilime yükseltir. Bu yolla insan kendinde var olan dolaysızlığının sınırını ortadan kaldırır, öyle ki bu nedenle tam olarak hayvan olduğunu *bildiği* için hayvan olmaya son verir, ve kendisinin Tin olarak bilgisine ulaşır. — Şimdi bu yolda önceki basamağın 'kendinde'si, insansal ve tanrısal doğaların birliği *dolaysız* bir birlikte *bilinçli* bir birliğe yükselirse, o zaman bu içeriğin olgusallığı için *gerçek* öge bundan böyle tinsel duyusal dolaysız varoluşu, bedensel insansal şekil değil, ama *özbilinçli içselliktir*. Buna göre Hristiyanlık Tanrıyı *Tin olarak*, bireysel ve tikel değil ama *saltık* Tin

olarak, Tinde ve Gerçeklikte tasarımın önüne getirdiği için, tasarımın duyusalılığından tinsel içsellığe geri döner ve bedensel olanı değil ama o içsellliği içeriğinin gereci ve varoluşu yapar. Benzer olarak insansal ve tanrısal doğaların birliği bilinen ve yalnızca *tinsel* bilgi yoluyla ve *Tinde* olgusallaşan bir birliktir. Bu yolla kazanılan yeni içerik bu nedenle kendinde duyusal sunuma sanki ona karşılık düşüyormuş gibi bağlı değildir, ama olumsuz olarak koyulması, yenilmesi ve tinsel birliğe yansıtılması gereken bu dolaysız varoluştan özgürleşmiştir. Bu yolda romantik Sanat Sanatın kendi ötesine geçişidir, ama kendi alanının içerisinde ve sanatın kendisinin biçimi içinde.

Bu nedenle kısaca bu üçüncü basamakta *tinsel İç* için *tinsellik* olarak görünmesi gereken *özgür somut tinselliğin* [sanatın] nesnesini oluşturduğu görüşü üzerinde durabiliriz. Bu nesneye uygun olarak sanat öyleyse bir yandan duyusal sezgi için çalışamaz; tersine, nesnesi ile yalın olarak sanki kendi kendisi ile çakışıyormuş gibi çakışan içsellik uğruna, öznel iç derinlik, *yürek* uğruna, tinsel olarak kendi içinde özgürlüğe özlem duyan ve uzlaşmayı yalnızca iç Tinde arayan ve bulan duygu uğruna çabalamalıdır. Bu *iç* dünya romantizmin içeriğini oluşturur ve bu nedenle bu İç olarak ve bu iç derinliğin görünüşünde sunulmalıdır. İçsellik dış üzerindeki utkusunu kutlar, bu utkuyu dışın kendisinin üstünde ve üzerinde görünmeye bırakır ve bu yolla duyusal görünüş değersizliğe batır.

Ama öte yandan bu romantik biçim de, tıpkı tüm sanat gibi, anlatımı için dışsallığa gereksinir. Şimdi tinsellik kendini dışarıdan ve onunla dolaysız birlikten geriye kendi içine çektiği için, şeklin duyusal dışsallığı tam bu nedenle simgesel sanatta olduğu gibi özsel olmayan ve geçici birşey olarak kabul edilir ve sunulur; ve öznel sonlu tin ve istenç için de bireyselliğin, karakterin, eylemin vb., olayın, karışıklığın vb. tikelliğine ve özencine dek aynı şey geçerlidir. Dış varoluşun yanı sıra olumsuzluğa bira-

kılarak düşlemin serüvenlerine teslim edilir ki, bunun özenci bulunanı tam olarak bulunduğu *gibi yansılayabilir*ken, dışsal dünyanın şekillerini karman çorman **ederek** grotesk biçimlere de bozabilir. — Çünkü bu **dışsal öge** Kavramını ve anlamını bundan böyle klasiksel Sanatta olduğu gibi kendi içinde ve kendisinde değil, ama yürekte taşır ki, bu görüngüsünü dışsal dünyada ve onun olgusallık biçiminde olmaktan çok kendi içinde bulur ve bu kendi ile uzlaşmışlığı tüm olumsuzlukta, tüm kendi için şekillenen ilineklerde, tüm talihsizlik ve acıda, giderek suçun kendisinde bile saklayabilir ya da yeniden kazanabilir.

Bu yolla İdeanın ve şeklin birbirlerine ilgisizliği, uygunsuzluğu ve birbirlerinden ayrılmaları — simgesel sanatta olduğu gibi — yeniden ortaya çıkar, ama öyle bir özsel *ayrım* ile ki, romantik sanatta simgedeki eksikliği şekil eksikliğini birlikte getiren İdeanın şimdi tinde ve yürekte kendi içinde *tamamlanmış* olarak görünmesi gerekir ve bu daha yüksek tamamlanma zemininde kendini dış dünya ile karşılık düşen bir birleşmeden çeker, çünkü gerçek olgusallığını ve görüngüsünü yalnızca kendi içinde arayabilir ve tamamlayabilir.

Bu genel olarak İdeanın sanat alanındaki şekli ile üç ilişkisi olarak simgesel, klasiksel ve romantik sanat biçimlerinin karakteri olacaktır. Bunlar gerçek güzellik İdeası olarak İdeale doğru çaba, ona erişme ve onu aşmadan oluşurlar.

3. Bireysel Sanatların Dizgesi

Şimdi önceki iki Bölüme karşı *üçüncü* Bölüme gelirsek, bu İdealin Kavramını ve evrensel sanat-biçimlerini var-sayar, çünkü yalnızca onların belirli duysal gereçteki olgusallaşmalarıdır. Bu nedenle şimdi bundan böyle sanat Güzelliğinin genel temel-belirlenimlerindeki iç gelişimi

ile ilgilenmemiz gerekmez; irdelememiz gereken şey bu belirlenimlerin varoluşa nasıl çıktıkları, birbirlerinden dışsal olarak nasıl ayrıldıkları ve Güzellik Kavramındaki her bir kıpının kendini yalnızca *genel bir biçim* olarak değil, ama bağımsızlığı içinde kendi için *sanat-yapıtı* olarak nasıl edimselleştirdiğidir.

Ama şimdi Sanatın dışsal varoluşa çevirdiği şey Güzellik İdeasına özgü ve ona içkin ayrımlar olduğu için, bu üçüncü Bölümde *tekil Sanatların* eklemelenmesi ve saptanması için genel sanat-biçimleri kendilerini benzer olarak temel-belirlenim olarak göstermelidir, — ya da, sanat türleri genel sanat-biçimleri olarak tanıştığımız aynı özsel ayrımları kendi içlerinde taşırlar. Şimdi bu biçimler duyusal ve bu nedenle *tikel* bir gereç yoluyla *dış* nesnellığe geçerler ve bu sonuncusu bu biçimlerin bağımsız olarak *birbirleri dışına* düşmelerine, olgusallaşmalarının belirli kipleri olarak tikel sanatlar olmalarına yol açar, çünkü her bir biçim belirli karakterini de belirli bir dışsal gereçte ve yeterli edimselleşmesini bu gerecin gerektirdiği sunum kipinde bulur. Ama öte yanda kendi belirlilikleri içinde *genel* biçimler de olarak o sanat-biçimleri *belirli* bir sanat türü yoluyla *tikel* olgusallaşmanın ötesine geçer ve başka sanatlar yoluyla benzer olarak, üstelik altgüdümlü bir yolda da olsa, varoluşlarını kazanırlar. Bu nedenle tikel sanatlar bir yandan özgül olarak genel sanat-biçimlerinden birine aittirler ve onun *uygun* dışsal sanat-edimselliğini oluştururlar, ve öte yandan kendi dışsal şekillenme yollarında sanat-biçimlerinin bütünlüğünü sergilerler.

Öyleyse genel olarak bu üçüncü ana Bölümde kendini sanatlarda ve bunların yapıtlarında edimselleşmiş Güzelliğin bir *dünyasına* açındırdığı gibi sanatsal Güzellik ile ilgileniyoruz. Bu dünyanın içeriği Güzel ve gerçek Güzeldir; gördüğümüz gibi, şekillenmiş tinsellik, İdeal, ve daha tam olarak saltık Tin, Gerçekliğin kendisidir. Tanrısal Gerçekliğin sanatsal olarak sezgi ve duygu için su-

nulmuş bu bölgesi, kendine-bağımlı, özgür, tanrısal şekil olarak, bütün bir sanat dünyasının özeğini oluşturur; bu şekil biçimin ve gerecin dışsal yanını bütününü kendinin edinmiştir ve onu kendisinde yalnızca kendi belirışı için taşır. Güzel gene de bu bölgede *nesnel* edimsellik olarak geliştiği ve böylelikle ayrıca tekil yan ve kıpıların bağımsız tikelliğine ayrıştığı için, şimdi bu özek kendilerine özgü edimselliğe olgusallaşmış olan uçlarını kendi ile karşıtlık içine koyar. Uçlardan *biri* bu yolla henüz *tinselliksiz nesnel*liği, Tanrının salt doğal çevresini oluşturur. Burada genel olarak dışsal olan tinsel ereğini ve içeriğini kendi içinde değil, ama bir başkasında taşıyan birşey olarak şekillenir.

Buna karşı öteki uç İç olarak, bilinen birşey olarak, Tanrılığın çeşitli yollarda tikelleşmiş *öznel* varoluşu olarak Tanrısal olandır: Tekil öznelerin duyu, yürek ve tinlerinde etkin ve dirimli olduğu ve dış şekli içine dökülmüş kalmayıp öznel, tekil İç geri döndüğü gibi Gerçeklik. Bu yolla genel olarak Tanrısal olan aynı zamanda *Tanrılık* olarak arı belirışinden ayrım içindedir ve böylelikle kendisi tikelliğe girer ki, her tekil öznel bilme, duyumsama, seyretme ve duyguya aittir. Sanatın en yüksek basamağında onunla dolaysız bağlantı içinde durduğu Dinin andırımlı alanında aynı ayrımı *öyle* bir yolda kavrarız ki, bizim için bir yanda sonluluğu içindeki dünyasal, doğal yaşam dururken, sonra ikinci olarak bilinç *Tanrıyı* kendine nesne yapar ki, onda nesnelliğin ve öznelin ayrımı yiter, ta ki sonunda üçüncü olarak biz genel olarak Tanrıdan *topluluğun* tapınmasına, öznel bilinçte yaşayan ve bulunan birşey olarak Tanrıya tapınmaya ilerleriz. Bu üç ana ayrım sanat dünyasında bağımsız gelişim içinde de ortaya çıkar.

a. Tikel sanatların bu temel belirlenime göre başlangıcı onunla yapmamız gereken *birincisi* güzel *Mimaridir*. Bunun görevi örgensel-olmayan dış doğayı onun sanatsal dış dünya olarak tin için tanıdık birşey olacağı bir yolda

işlemektir. Gerecinin kendisi mekanik ağır kütle olarak dolaysız dışsallığı içindeki özdeksel ögedir, ve biçimleri örgensel-olmayan doğanın soyut anlak ilişkilerine göre bakışıklık içinde düzenlenmiş biçimleri olarak kalır. Bu gereçte ve bu biçimlerde İdeal somut tinsellik olarak kendini olgusallaştıramayacağı için ve onlarda sunulan olgusallık böylelikle İdeanın karşısında dışsal birşey olarak ona kapalı ya da onunla yalnızca soyut bağıntı içinde kaldığı için, yapı sanatının temel tipi *simgesel* sanat-biçimidir. Tanrının yeterli edimselliğine giden yolu açan ilkin Mimaridir ve hizmetinde nesnel doğa ile onu sonluluğun bodur ormanından ve olumsuzluğun biçimsizliğinden kurtarabilmek için zahmetli bir çabaya girer. Bu yolla Tanrı için yeri düzeltir, onun dış çevresini biçimlendirir, ve Tinin saltuk nesneleri üzerine iç yoğunlaşma ve yönelmenin uzayı olarak ona tapınağını kurar. Biraraya gelenlerin toplanması için fırtınanın gözdağına karşı, yağmur, rüzgar ve yabanıl hayvanlara karşı korunma olarak kapalı bir yer yapar, ve dışsal ama gene de sanatsal bir yolda o toplanma isteğini bildirir. Bu anlamı gerecine ve bunun biçimlerine yansıtabilir ve bunu uğruna çalışmayı üstlendiği içeriğin belirliliğinin daha anlamlı ya da anlamsız, daha somut ya da soyut, kendi içinde daha derinleşebilir ya da bulanık ve yüzeysel olmasına göre az ya da çok başarıyla yapabilir. Gerçekten de bu bağıntıda Mimarının kendisi biçimlerinde ve gerecinde o içerik için yeterli bir sanatsal varoluş sağlamayı bile isteyebilir; ama o zaman daha şimdiden kendi alanının ötesine geçmiştir ve daha yüksek bir basamağa, Yontuya doğru uzanmaktadır. Çünkü Mimarının sınırı tam olarak İç olanı, tinsel olanı sanatın dışsal biçimlerinin karşısında tutmaktan oluşur ve böylelikle ruh-dolu olanı yalnızca bir başkası olarak göstermelidir.

a. Ama böylece Mimari yoluyla örgensel-olmayan dış dünya arındırılmış, bakışık olarak düzenlenmiş, Tine

akraba kılınmıştır ve Tanrının tapmağı, onun topluluğunun evi orada hazır durur. Sonra bu tapınağa *ikinci olarak* Tanrının kendisi girer, bireyselliğin dingin kütleyi çarpan şimşegi olarak onun içine yayılır ve Tinin kendisinin sonsuz, bundan böyle salt bakışık olmayan biçimi bedenselliği yoğunlaştırır ve şekillendirir. Bu *Yontunun* görevidir. Yontuda Mimarının ancak bir belirtisini verebildiği tinsel İçin kendini duyuşal şekle ve onun dışsal gereğine yerleştirdiği ve iki yanın birbirlerini hiç birinin ağır basmayacağı bir yolda biçimlendirdiği düzeye dek, Yontu temel tipi olarak *klasik sanat-biçimini* kazanır. Bu nedenle duyuşal olana kendi için tinselin kendisinin olmayan bir anlatımdan başka hiçbir anlatım kalmaz, tıpkı evrik olarak Yontu için kendini bedensel şekilde baştan sona algılanabilir kılamayan hiçbir tinsel içeriğin eksiksiz olarak sunulabilir olmaması gibi. Çünkü Yontu yoluyla Tinin kendi bedensel biçiminde ve onunla dolaysız birlik içinde önümüzde dingin ve kutsal olarak durması ve biçimin tinsel bireyselliğin içeriği yoluyla diriltilmesi gerekir. Böylece dışsal duyuşal gereç de bundan böyle ne ağır kütle olarak yalnızca mekanik niteliğine göre, ne örgensel-olmayanın biçiminde, ve ne de renklendirmeye vb. karşı ilgisiz olarak değil, ama insansal şeklin ideal biçimlerinde ve dahası uzaysal boyutların bütünlüğü içinde işlenir. Böylece bu son bakımdan Yontu için ilk kez onda içsel ve tinsel olanın ilksiz-sonsuz dinginlik ve özsel kendine-bağımlılığı içinde görüngüye yükseldiğini ileri sürmeliyiz. Bu dinginliğe ve kendi ile birliğe yalnızca kendisi henüz bu birlik ve dinginlikte sürmekte olan dışsallık karşılık düşer. Bu *soyut uzaysallığına* göre şekildir. Yontunun temsil ettiği Tin kendi içinde sağlamdır, olumsuzlukların ve tutkuların oyununda saçılıp dağılan birşey değil; bu nedenle Yontu dışsal olanı da görüngünün bu türlü lüğünde çözünmeye bırakmaz, ama onda yalnızca bu bir yana, boyutlarının bütünlüğü içindeki soyut uzaysallığa sarılır.

c. Şimdi Mimari tapınağını kurduğu ve yontuculuğu eli oraya Tanrının yontularını yerleştirdiği zaman, bu duyusal olarak bulunan Tanrının karşısına *üçüncü olarak* evinin geniş salonlarında *Topluluk* çıkar. Topluluk o duyusal varoluşun tinsel kendi içine yansımasıdır, diriltici öznellik ve içselliktir ki, bunlarla bu nedenle sanat-içeriği için, tıpkı onu dışsal olarak temsil eden gereç için olduğu gibi, tikelleşme, tekilleşme ve bunların öznellikleri belirleyici ilke olurlar. Tanrının Yontuda kendi içinde sağlam birliği kendini tekilleşmiş içsellikğin çokluğuna dağıtır ki, bunların birliği duyusal değil, ama saltık olarak düşün-seldir. Ve ilkin böylece Tanrının kendisi bir 'oraya' ve bir 'buraya' gidiş olarak, bir yanda kendi içindeki birliği ile öte yanda öznel bilmede ve bunun tikelleşmesinde olduğu gibi kalabalığın ortaklık ve birliğinde de edimselleşmesi arasındaki bu değiş-tokuş olarak gerçek Tindir — kendi Topluluğu içindeki Tin. Toplulukta Tanrı açınmamış kendi ile özdeşliğin soyutluğundan olduğu gibi Yontunun onu temsil etmesini sağlayan bedenselliğe dolaysız batmışlıktan da çıkarılır ve tinselliğe ve bilmeye, özünde içsel olarak ve öznellik olarak görünen bu yansılama yüksektir. Bu yolla daha yüksek içerik şimdi tinsel olandır, ve dahası saltık olarak; ama o dağılma yoluyla tinsel olan aynı zamanda *tikel* tinsellik, tikel yürek olarak görünür; ve Tanrının kendi içinde gereksinimsiz dinginliği değil, ama genel olarak görünüş, başkası için varlık, beliriş kendini asıl olgu olarak öne çıkardığı için, şimdi insansal tutku, eylem ve olay, genel olarak insansal duygunun, istencin ve gözardı etmenin geniş alanı olarak dirimli devim ve etkinliği içindeki en türlü öznellik kendi için sanatsal sunumun nesnesi olur. — Şimdi bu içeriğe uygun olarak sanatın duyusal ögesinin kendini benzer olarak kendi içinde tikelleşmiş olarak ve öznel içsellikğe uygun olarak göstermesi gerekir. Böyle gereci renk, müzikal ses ve son olarak iç sezgi ve tasarımların

salt belirtilmesi olarak sesin kendisi sunar; ve o içeriği bu gereçler yoluyla olgusallaştırma kipleri olarak Resim, Müzik ve Şiiri buluruz. Burada duyusal gereç kendinde tikelleşmiş ve her yerde düşünsel olarak koyulmuş göründüğü için, sanatın genel olarak tinsel içeriğine en uygun düşen odur; ve tinsel anlamın ve duyusal gerecin bağıntısı Mimaride ve Yontuda olanaklı olmuş olandan daha yüksek bir yakınlık kazanmaya doğru gelişir. Gene de bu daha içsel bir birliktir ki, bütünüyle öznel yana düşer ve, biçimin ve içeriğin kendilerini tikelleştirmek ve düşünsel olarak koymak zorunda olmaları ölçüsünde, yalnızca içeriğin nesnel evrenselliği ve onun dolaysız duyusal öge ile kaynaşması pahasına ortaya çıkabilir.

Şimdi bu sanatlar, onlarda biçim ve içerik simgesel Mimariyi ve klasik Yontu idealini arkada bırakarak kendilerini ideallığe yükselttikleri için, tiplerini *romantik* sanat-biçiminden ödünç alırlar ki, en uygun olarak onun şekillenme kipini anlatma yeteneğindedirler. Ama bir sanatlar bütünlüğüdürler, çünkü Romantiğin kendisi kendi içinde en somut biçimdir.

Bireysel sanatların bu *üçüncü alanının* iç eklemlenişi aşağıdaki gibi saptanabilir.

(α) Yontunun en yakınında duran *ilk* sanat *Resimdir*. İçeriği ve onun şekillenmesi için gereç olarak genel olarak görülebilirliği kullanır, çünkü bu aynı zamanda kendi içinde tikelleşir, e.d. kendini renge geliştirir. Mimarinin ve Yontunun gereci de hiç kuşkusuz benzer olarak görülebilir ve renklidir, ama Resimde olduğu gibi genel olarak görselleştirme değildir; karıştırmada, karanlıkta kendini özgülleştiren ve onunla birleşerek renk olan kendi içinde yalın ışık değildir. Bu kendi içinde öznelleştirilmiş ve düşünsel olarak koyulmuş görülebilirlik ne Mimaride olduğu gibi ağır özdekselliğin soyut mekanik kütle-ayrımına gereksinir, ne de Yontuda olduğu gibi onun duyusal uzaysallığı — üstelik yoğunlaştırılmış olarak ve

örgensel biçimlerde de olsa — tutmasına; tersine, Resim sanatına özgü görülebilirlik ve görselleştirme ayrımlarını daha düşünsel bir biçimde, renklerin tikelliğinde taşırlar, ve sanatı özdekselin duyusal-uzaysal tamamlanmışlığından kurtarırlar çünkü kendilerini yüzeyin boyutlarına kısıtlarlar.

Öte yandan içerik de en geniş tikelleşmeyi kazanır. İnsan yüreğinde duygu, tasarım, erek olarak yer bulabilen herşey, onun edime şekillendirebildiği herşey, tüm bu gereç türülülüğü Resmin rengârenk içeriğini oluşturabilir. Bütün bir tikellik ülkesi, Tinin en yüksek içeriğinden en tekilleşmiş doğa nesnesine dek, burada bir yer bulur. Çünkü sonlu doğa bile tikel sahneleri ve görüngüleri içinde burada kendini gösterebilir, eğer yalnızca Tinin bir ögesine herhangi bir anıştırma onu düşünce ve duygu ile daha yakından bağlayacak olursa.

(β) Romantiğin kendini edimselleştirmesini sağlayan *ikinci sanat*, Resim sanatına karşı olarak, *Müzik*dir. Gerci, henüz duyusal olsa da, daha da derin öznelliğe ve tikelleşmeye ilerler. Buna göre duyusalın Müzik yoluyla düşünselleştirilmesi ya da idealleştirilmesi onun bütünsel görünüşü Resim tarafından kabul edilen ve amaçlı olarak öykünülen uzayın ilgisiz birbiri dışındalığını şimdi benzer olarak ortadan kaldırmasında ve noktanın tekil Birine idealleştirmesinde aranması gerekir. Ama bu olumsuzluk olarak nokta, özdeksel cismin kendi içinde kendi ile ilişkisindeki devimi ve titremesi olarak, kendi içinde özdek-selliğin içerisindeki somut ve etkin ortadan kaldırmadır. Özdeğin böyle başlayan ideallığı, ki bundan böyle uzaysal değil ama zamansal ideallık olarak görünür, Sestir, olumsuz olarak koyulmuş duyusaldır ki, soyut görülebilirliği kendini işitilebilirliğe dönüştürmüştür, çünkü Ses düşünsel olanı bir bakıma özdekseldeki engellenişinden kurtarır. — Özdeğin bu ilk içselliği ve dirileşmesi şimdi Tinin henüz kendisi belirsiz içtenliği ve ruhu için gereç sağlar

ve tınlarında yüreği duygularının ve tutkularının bütün bir dizisi ile tınlamaya ve sönüp gitmeye bırakır. Bu yolda Müzik, tıpkı Mimari ile romantik özneliliğin sanatları arasında özek olarak duran Yontu gibi, yine romantik sanatların özeğini oluşturur ve Resmin soyut uzaysal duyusalı ile Şiirin soyut tinselliği arasındaki geçiş noktasını oluşturur. Müzik de kendi içinde, Mimari gibi, duyguya ve içsellikçe karşıt olarak anlağa özgü bir nicelik ilişkisini ve ayrıca sesler için katı bir yasallık temelini ve onların düzenlenişini taşır.

(γ) Romantik sanat-biçiminin son olarak *üçüncü*, en tinsel sunumuna gelince, onu *Şiirde* aramamız gerekir. Karakteristik özgünlüğü daha önce Müziğin ve Resmin sanatı ondan kurtarmaya başladıkları duyusal öğeyi Tine ve tasarımlarına altgüdümlü kılmada kullandığı güçte yatar. Çünkü Şiirin son dışsal gereci olarak Ses onda bundan böyle tınlayan duygunun kendisi değil, ama kendi için anlamsız bir *im*, ve dahası kendi içinde somutlaşmış tasarımdır, yalnızca belirsiz duygu ve onun nüans ve derecelenişleri değil. Ses bu yolla kendi içinde eklenmlenmiş tını olarak *Sözcük* olur ki, anlamı tasarım ve düşünceleri belirtmektir, çünkü Müziğin ona doğru ilerlediği kendi içinde olumsuz nokta şimdi tamamlanmış somut nokta olarak, Tinin noktası olarak, özbilinçli birey olarak ortaya çıkar ki, tasarımın sonsuz uzayını Sesin zamanı ile kendi içinden birleştirir. Gene de Müzikte henüz içsellik ile dolaysızca bir olmuş olan bu duyusal öğe burada bilincin içeriğinden koparılır, ve bu arada Tin bu içeriği kendi için ve kendi içinde tasarıma belirler ki, bunun anlatımı için hiç kuşkusuz Sesten, ama gene de yalnızca kendi için değersiz ve içeriksiz bir *im* olarak yararlanılır. Buna göre Ses pekala salt bir harf de olabilir, çünkü işitilebilir olan, tıpkı görülebilir olan gibi, salt Tinin bir anıştırmasına indirgenmiştir. Bu yolla şiirsel sunumun asıl öğesi şiirsel Tasarım ve tinsel sezgiselleştirmenin kendisidir,

ve bu öge tüm sanat biçimlerine ortak olduğu için, Şiir kendini tümü içinde gösterir ve kendini onlarda bağımsız olarak geliştirir. Şiir Sanatı kendi içinde özgürleşmiş ve olgusallaşma için dışsal-duyusal gerece bağlı olmayan Tinin evrensel sanatıdır, kendini yalnızca tasarımların ve duyguların iç uzayında ve iç zamanında açındıran Tinin değil. Gene de tam olarak bu en yüksek basamakta sanat şimdi kendini de aşar, çünkü Tinin uzlaşmış duyusallaşma ögesini terkeder ve tasarımın Şiirinden düşüncenin Düzyazısına geçer.

Bunu tikel sanatların eklemli bütünlüğü olarak alabiliriz: Mimarının dışsal sanatı, Yontunun nesnel ve Resmin, Müziğin ve Şiirin öznel sanatları. Hiç kuşkusuz daha başka birçok bölümlene girişiminde bulunulmuştur, çünkü sanat yapıtı yanların öyle bir varsıllığını sunar ki, sık sık olduğu gibi, kimi zaman bu, kimi zaman şu yan bölümleme zemini olarak alınabilir, — örneğin duyusal gereç gibi. O zaman Mimari duyusal-uzaysal bütünlüğü içindeki özdeğin kristalleşmesi, Yontu örgensel betilenişidir; Resim renklendirilmiş yüzey ve çizgidir; bu arada Müzikte genel olarak uzay kendi içinde dolu zaman noktasına geçer; son olarak Şiirde dışsal gereç bütünüyle değersizliğe indirgenir. Ya da, bu ayrımlar bütünüyle soyut uzaysallık ve zamansallık yanlarına göre anlaşılmışlardır. Ama sanat yapıtının böyle örneğin gereç gibi soyut tikellikleri hiç kuşkusuz özgünlükleri içinde tutarlı olarak izlenebilseler de, son temellendiriciler olarak iş göremezler, çünkü böyle yanların kendileri kökenlerini daha yüksek bir ilkeden türetirler ve bu nedenle ona altgüdümlü olmaları gerekir.

Bu daha yüksek ilke olarak Simgeselin, Klasiğin ve Romantiğin sanat-biçimlerini gördük ki, Güzellik Ideasının kendisinin evrensel kıpılarıdır.

Tekil sanatlar ile ilişkileri somut şekli içinde öyle bir türdedir ki, sanatlar sanat-biçimlerinin olgusal varolu-

şunu oluştururlar. Çünkü *simgesel* sanat ona en uygun edimselliğe ve en büyük uygulamaya Mimaride ulaşır ki, orada eksiksiz Kavramına göre başattır ve henüz bir bakıma bir başka sanatın ele aldığı örgensel-olmayan doğaya indirgenmiş değildir; öte yandan *klasik sanat-biçimi* için *Yontu* koşulsuz olgusalıktır, ve bu arada Mimariyi yalnızca onu çevreleyen birşey olarak alır ve Resmi ve Müziği henüz içeriği için saltuk biçimler olarak geliştiremez; son olarak *romantik* sanat-biçimi resimsel ve müziksel anlatımlara ve benzer olarak şiirsel sunuma bağımsız ve koşulsuz kipte egemen olabilir; ama Şiir Güzelin tüm biçimlerine uygundur ve tümü üzerine yayılır, çünkü asıl ögesi güzel düşlemdir ve düşlem hangi biçime ait olursa olsun Güzelliğin her üretimi için zorunludur.

Öyleyse şimdi tikel sanatların tekilleşmiş sanat-yapıtında olgusallaştırdıkları şey Kavrama göre yalnızca kendini açındırmakta olan Güzellik İdeasının evrensel biçimleridir; Sanatın Pantheonu onun dışsal edimselleşmesi olarak yükselir ki, onun mimarı ve yapım ustası Güzelin kendini kavrayan Tinidir, ama onu binlerce yıllık gelişimi içindeki Dünya Tarihi tamamlayacaktır.

[HEGEL, *ESTETİK ÜZERİNE DERSLER*, "GİRİŞ" SONU]

KİTAP ÜZERİNE NOTLAR

AZİZ YARDIMLI

Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'i ölümünden sonra başlıca dinleyicilerinin bir bölümünün tuttuğu notlardan ve kendi elyazmalarından derlenmiştir. Estetik bunun dışında *Tinin Görüngübilimi*'nde ve dizgesel olarak *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*'nde ele alınır (§§ 556-63). Hegel'in Estetik Üzerine Derslerinin notları H. G. Hotho tarafından yayıma hazırlanmış, ilk kez 1835 yılında toplu yayımlar arasında üç cilt olarak yayımlanmış, ve bunu 1842'de yeniden gözden geçirilen bir ikinci yayım izlemiştir. Hotho'nun kullandığı gereç arasında Hegel'in 1823, 1826 ve 1828-9 dersleri için hazırladığı ama *şimdi yitik olan* kendi elyazmaları da bulunur.

Sanat Felsefesi (Estetik) Hegel'in bütün dizgesinde *Din* ve *Felsefe* ile birlikte *Saltık Tin* alanına aittir, ve *Hak*, *Ahlak* ve *Törellik* gibi *sonlu Tin* kategorilerini irdeleyen *Nesnel Tin* alanının üstünde durur. Hegel'in *Güzel Sanat Felsefesine* kişisel yaklaşımı gibi birşeyi doğrulamasının söz konusu olmadığını anımsarsak, bu dizgesellikten çıkan sonuçlardan biri Hegel'in sanatsal etkinliği *tinsel* *Güzeli İdeale* doğru nesnelleştirme süreci olarak, *Güzelin oluş ya da beliriş süreci* olarak görmek zorunda olduğudur. Ve süreç ya da gelişim açıktır ki kavramının kendisinde erekseldir. Sanat dışsal

pekçok ilgisiz amaç uğuruna kullanılabilmesine, giderek kötüyü bile kullanılablmesine karşın, ereği Güzellik İdealini nesnelleştirmek, Tinin yaratmaya yetenekli olduğu sonsuz Güzel Biçime duyusal anlatım vermektir. Güzellik duyusalın sonsuzluğu, duyusal Gerçekliktir. Öte yandan, Sanatsal etkinliğin bir gelişim olması aşamalılığı imler: *Estetik Duyarlık* kendine bireylerde ve uluslarda bu gelişimin çeşitli basamakları olarak anlatım verir, ve bu ise estetik göreliliği aklayacak *türlülük* değil ama bir ölçün olarak İdealin kabul edilmesi durumunda bütünüyle ve kolayca anlaşılabilir olan gelişimsel eşitsizliktir.

Güzellik Saltık Tin alanının bir momenti olmakla aynı zamanda bir Değer olma karakterini de kazanır, ve Değer kavramının kendisinin *saltık* olmayı imlediği düzeye dek, Değeri sonlu Tin alanının Hak, Ahlak ve Törellik kategorileri arasında aramanın anlamsızlığı açığa çıkar. Hegel'in (ya da benzer olarak Platon'un) Güzel Sanata yaklaşımı, İdeanın salt bir 'gerek' değil ama *erişilebilir* sonsuzluk olduğunu kabul etmesi zemininde, Güzel Sanatları ve bütün bir güzel-sanatsal etkinliği duyusal İdeale Tinin kendisinin erişme sürecinin öncüsü olarak gösterir. Sanat Güzelliği duyusal dışsal gereç üzerinde edimselleştirir. Ama bu Tinin Doğa güzelliğinin üzerinde olan iç Güzelliğinin bir anlatımıdır. Güzelin Gerçek olan ve İyi olan ile birliği onun İdeal biçimine erişmesini Tinin, insanlığın etik ve entellektüel ideale de erişmesine koşullu kılar.

**HEGEL'İN ESTETİĞİ
İÇİN
TÜRKÇE-ALMANCA
SÖZLÜK**

A

açıklama: Erklärung
ahlaksız, ahlaka aykırı:
immoralisch
ahlaksızlık: Immoralität
aldatmaca: Täuschung
amfibik, hem suda hem
de karada yaşayan:
Amphibie

anlak: Verstand
anlatım, beliriş: Äußer-
ung
anlık, anlak: Intelligenz
anlaksal, entellektüel:
intelligent
ayırmaç: Merkmal
ayırimsama: Auffas-
sung

B

bağımsızlık, (kendine-
bağımlılık): Selb-
ständigkeit
bağıntı: Beziehung
bakışım, bakışıklık:
Symmetrie
bayağılık: Gemeinheit
beceri: Geschicklich-
keit

beğeni: Geschmack
beliriş: Manifestation
belirlenim: Bestim-
mung
belirlilik: Bestimmtheit
beti: Figur
betimleme, sergileme,
sunum: Darstellung
bilginlik: Gelehrsam-
keit
bütünlük: Totalität

C

ciddiyet: Ernst
cins: Gattung

Ç

çelişki: Widerspruch
çirkin: häßlich

D

değişki: Modifikation
deha: Genie
dinginliksizlik: Unruhe
durum: Situation
duyarlı: empfänglich
duyarlık, duyusalılık:
Sinnlichkeit
duygu: Gefühl
duygu, duyum: Emp-
findung
duyusal: sinnlich
düşlem (yetisi): Phan-
tasie
düşünsel, ideal: ideell
düzgü: Maxime

E

edimleme, yerine get-
irme: Ausführung
eğilim: Neigung
eksiksiz: vollkommen
eksiksizleşme: Ver-
vollkommnung
endişe: Angst
erbablık: Kennerschaft

erek, amaç: Zweck
ereksellik, ereğe
uygunluk: Zweck-
mäßigkeit
esin; esrime: Begeis-
terung
esinlendirmek: begeis-
tern
eşlem: Nachbildung
eşlemlemek: nachzu-
bilden
eylem: Handlung

F

fabula docet (Lat.)
öykü öğretir
görsel sanat(lar): bil-
dende Kunst
görselleştirme: Sicht-
barmachen
görsellik, sezgisellik:
Anschaulbarkeit
görünüş, yanılsama:
Schein
güzel Sanat: schönen
Kunst

H

hoş: angenehm
hotanto (Güney Batı
Afrika'da bir klanın
üyesi): Hottentot

İ

içerik: Inhalt
içgörü: Einsicht
idea: Idee
ikiyüzlülük: Heuchelei
ilgi, çıkar: Interesse
ilişki: Verhältnis
im: Zeichen
imge, resim: Bild
imgelem: Einbildung
imgelem yetisi: Einbil-
dungskraft

imgeleştirme: Verbild- lichung	ortadan kaldırmak: aufheben	tekillik; ayrıntı: Einzel- heit
incelik, yumuşaklık: morbidezze	Ö	temel nota: Grundton
istek: Begierde	ödev: Pflicht	tını: Klang
istenç: Wille	örge: Motiv	ton, nota: Tone
itki, dürtü: Trieb	öykünme: Nachah- mung	tutku: Leidenschaft
K	özenç, keyfi istenç: Willkür	tür resmi: Genre- malerei
karar: Entschluß	P	türlülük: Verschieden- heit
karşıtlık: Gegensatz	prosaik, sıradan, ya- van: prosaisch	uyak: Reim
kıpı: Moment	S	uyum: Übereinstim- mung
kısa roman: Novelle	saf: unbefangen	Ü
kuralı: regelmâşig	sanat erbaplığı: Kun- stkenerschaft	üretken: produktiv
kuralılık: Regelmâşig- keit	sapınç: Abirrung	V
kurgul: spekulativ	sayılı: Annahme	varsayım: Vorausset- zung
kültür: Bildung	ses: Stimme	Y
L	sezgi: Anschauung	yabanıllık: Roheit
lemma (bir başka öner- meyi tanıtlamak için doğru olarak kabul edilen bir yardımcı önerme): lemma	sezgiselleştirme: Ve- ranschaulichung	yamukluk: Unredlich- keit
N	Ş	yatkınlık: Fähigkeit
nesnellik: Gegenstän- dlichkeit	şekil: Gestalt	yetenek: Talent, Ver- mögen
nice: Quantum	şekillenme, şekil: Ge- staltung	yetkinlik: Befähigung
nüans: Nuance	şiddet: Gewalt	yürek: Gemüt
O	T	Z
olumsallık: Zufälligkeit	tanıtlamak: beweisen	zemin: Grund
	tasarım: Vorstellung	

Dizin

A

ahlak Kavramı 71
ahlaksal eksiksizleşme (Sanat) 67
ahlaksal görüş, modern 72
ahlak (ve törellik, erdem) 71
aldatmaca (görgül dünya) 16; (Sanat) 11, 12, 17; (Sanat; Görünüş) 16
anlak 81

Anmut und Würde (Schiller) 83

Aristoteles (*Poetika*) 24

B

Batteux 25
beğeni 60; (eğitilmiş Güzellik duygusu) 47; (kültürel görelilik) 61

Ben (Fichte) 85; (tutku) 66

Bruce, James (Habeşistan'a yolculuğu) 58

Büttner 59

C

Cato 89

Ç

çağın genel durumu (Sanata uygun de-

ğil) 19

çirkin 29

D

Deha 39

Deha Dönemi 39

doğal şeylerin Güzelliği 9

Doğanın Güzeli 8

Doğa (zorunluk ve yasallık) 13

doğruluk (ve gerçeklik) 96

Doğu (panteizm) 100

düşlem 55, 56;

(Doğa) 12; (Doğa ürününden yüksek) 8; (sanatsal)

55

duyusal ayımsama (en alt) 50

duyusallık (Sanat) 21

E

edimsellik (duyusal) 16

eğitilmiş Güzellik duygusu = Beğeni 47

Eksiksiz (Hirt, Alov) 27

erbaplık 49

ereksellik biçimi (Güzel) 79

esin 39

estetik (ad) 7

Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar, Schiller 82

Etyopya Kiliseleri 58

F

felsefi irdelemenin doğası 20

Fichte (Ben) 85

fizyoloji (teleoloji) 101

G

gerçek insan (Schiller) 82

Gerçek (İyinin, Güzelin, Gerçeğin kendisi) 32

gerçeklik (ve doğruluk) 96

Gerek (modern kültür) 73; (moral; Kant) 76

Goethe 32, 39, 82;

(antikçağın ilkesi) 30; (bilimsel araştırmaları) 82;

(Güzelin belirlenimi) 27

Goethe ve Schiller (ilk ürünleri) 41

görme ve işitme gibi iki kuramsal duyuru

53

Görünüş (Güzel; Sanat) 11; (Öze özsel) 15; (Sanat) 17; (var-olmaması-gereken) 15

Güzel (ayımsanması için eğitim gerekli) 47; (ereksellik biçimi) 79; (evrensel olmalı) 78

Güzelin İdeası 36

Güzelin öğeleri 30

güzel Mimari 107

Güzel Sanat (bilimsel irdelemesi) 10

H

Habeşistan 58

- haz ve hoşlanma, sanatta (Kant) 77
 Hint şiiri ve mitolojisi 84
 Hirt, Alovs 27, 30
 Holberg 84
 Home, Henry 25
 Homeros 41
 Horace 25, 68; (Ars Poetika) 24
 hoşlanma (Kant) 77
I
 İdea (Güzellik) 32
 İdeal 96
 İdea, sanatsal Güzellik olarak 96
 ironik (komik) 89
 ironi 84; (sanat biçimi olarak) 88; (Schlegel, Fr. von) 87
 İskender 60
 İstek 50; (Kant) 77; (Sanat ile ilgisi) 51
K
 kadınlara övgü (Schiller) 83
 Kant (Sanatta öykünmecilik) 59
 Kant Felsefesi 75
 Kantçı öznelliğin kırılması (Schiller) 81
 Karakteristik 30
 karakter (ve ironi) 89
 karikatür 29
 klasiksel sanat biçimi 100
 klasiksel Sanat (doru; romantik Sanat) 102
 koku, tat ve dokunma (sanatın hazından dışlanır) 53
 komik (ironik ile ayrımı) 89
L
 Longinus 24
M
 Maria Magdelana 70
materia medica 9
 Mendelssohn, Moses 46
 Mengs, A.R. 29
 Meyer, J. H. 27, 28
 modern ahlaksal görüş 72
 modern kültür (moral çatışmanın doruğu) 73
 moral iyileşme (Sanat) 70
 Müslümanlar olarak Türkler (sanat yapıtları) 58
 Müzik 40, 115
N
Nibelungenlied 84
O
 ödev (moral) 71
 Orta Çağlar 18
 öykünme 62; (Sanat) 57, 59, 60
P
 panteizm, sanatsal 100
 Peygamber (Muhammed) 58
 Platon 32, 33
 Platonik İdea (soyutluğu) 33
Poetika (Aristoteles) 24
R
 Ramler 25
 Resim 111
 romantik Sanat 31, 102, 104
 Romeo ve Juliet 91
 Rôsel 58
S
 Sanat (ahlaksal iyileşme) 70; (arabulucu) 11; (biçimi duysal betilenim) 92; (bir öğreti olarak) 69; (Din ve Felsefe) 15; (Doğaya öykünme) 57; (en yüksek kip değil) 17, 94; (Ereği) 57; (ereği Saltuğun duysal betimlemesi) 91; (geçmiş bir şey) 19; (gereksinimi) 43, 45; SANAT GÜZELLİĞİNİN KAVRAMI 34; (içeriği İdea) 92; (içerik duysal) 57; (İdeanın duysal temsili) 94; (istek ile ilgisi) 51; (Kavramı) 36, 75; (kendi için erek) 70; (öğreticiliği) 68; (öğretisel yararlık) 69; (saluk İdeadan türer) 91; (ulusların ilk öğretmeni) 69;

- (yabancı ulusla- Schlegel (August 66; (yabanılıığı)
rın) 31 Wilhelm; Fried- 66
sanatçıda üretken öz- rich von) 84 tutkuların gücü (bi-
nelliği 54 Schlegel, Von Fr. linçsizin bilince
sanatsal üretimde (ironi) 87 getiilmesi) 67
tinsel ve duygusal simge (anlam) 30 U
yanlar bir olmalı simgesel sanat-biçi- Ummi Habiba 58
55 mi 99 Ummi Selma 58
Sanattaki Güzeli (Es- Solger 90 Ü
tetiğin konusu) 7 sözcük (anlam) 30 Üçlülük 92
Sanat Tarihi 31 Ş W
sanat yapıtı (anlamı) şiir 113; (ve Müzik) Winckelmann, J.J.
30; (dolaysız du- 41 29, 81, 83
yusalılık ve ideal T Wolff okulu ('Este-
düşünce arasında Tieck, Ludwig 90 tik' adı) 7
orta noktada) 53 törellik (ve ahlak) 71 Y
Sanatın duygusalı Türkler (Müslüman- Yahudiler 92
(görme ve işitme) lar olarak; sanat Yargı Yetisinin Eleştiri-
53 yapıtları) 58; si (Kant) 77
Sanatın Güzeli (Do- ('Müslümanlar' ve yetenek 39
ğanın Güzeliinden Tanrı betimleme- yontu 109
daha yüksek) 8 si) 92 Yunan Sanatı 18
Schelling 81, 83 tutku (arındırılması) Z
Schiller 39, 81 68; (denetimi) Zeuxis 58

İdea Yayınevi Kitapları — 1

1 Eros Ve Uygarlık (RUHBİLİM; FELSEFE)	MARCUSE
2 Platon (FELSEFE)	COPLESTON
3 Hegel (FELSEFE)	COPLESTON
4 Ön-Sokratikler ve Sokrates (FELSEFE)	COPLESTON
5 Spinoza (FELSEFE)	COPLESTON
6 Tinin Görüngübilimi (T-A) (FELSEFE)	HEGEL
7 Aristoteles (FELSEFE)	COPLESTON
8 Descartes (FELSEFE)	COPLESTON
9 Tek Boyutlu İnsan (FELSEFE)	MARCUSE
10 Aydınlanma (FELSEFE)	COPLESTON
11 Kant (FELSEFE)	COPLESTON
12 Alman İdealizmi (FELSEFE)	COPLESTON
13 Us ve Devrim (FELSEFE; TOPLUMBİLİM)	MARCUSE
14 Helenistik Felsefe (FELSEFE)	COPLESTON
15 Sartre (FELSEFE)	COPLESTON
16 Mantık Bilimi (FELSEFE)	HEGEL
17 Felsefe Tarihi (FELSEFE)	SAHAKIAN
20 Ruhbilimin Öncüleri (RUHBİLİM)	FANCHER
22 Anı Usun Eleştirisi (FELSEFE)	KANT
23 Modern Alman Felsefesi (FELSEFE)	BUBNER
24 Modern Fransız Felsefesi (FELSEFE)	DESCOMBES
26 Orta Çağların Tini (TARİH)	ARTZ
32 Törebilim (T-L) (FELSEFE)	SPINOZA
34 İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme (T-İ) (GÖRGÜCÜLÜK)	HUME
38 İnsanı Anlamak I (FELSEFE)	KAUFMANN
39 Özdek ve Devim (T-İ) (DOĞABİLİM;FELSEFE)	MAXWELL
40 Söylem • Kurallar • Meditasyonlar (T-F) (T-L) (FELSEFE)	DESCARTES
41 Nihilizm ve Materyalizm (FELSEFE)	COPLESTON
42 Leibniz (FELSEFE)	COPLESTON
43 İnsanı Anlama/ma II (NİHİLİZM;VAROLUŞÇULUK)	KAUFMANN
44 Söylem • İnceleme • Monadoloji (FELSEFE)	DESC.,SPIN.,LEIB.
45 Savunma, Fedon (FELSEFE)	PLATON
46 7'nci Mektup, Dion (FELSEFE; TARİH)	PLATON, PLUTARK
47 Hegel Üzerine Yorumlar I (YORUM)	KAUFMANN, AVINERI
48 Estetik Boyut (FELSEFE)	MARCUSE
50 Doğa Felsefesi I - Mekanik (FELSEFE)	HEGEL
51 Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri (DOĞABİLİM)	NEWTON
52 Özdek ve Devim (DOĞABİLİM)	MAXWELL
53 Özel ve Genel Görelilik Kuramı (DOĞABİLİM)	EINSTEIN
54 Uzay, Zaman, Özdek I (DOĞAB.)	MAXWELL, EINST., SCHRÖD.
55 Kurallar • Meditasyonlar (FELSEFE)	DESCARTES
56 Kapalı Dünyadan Sonsuz Evrene (FELSEFE)	KOYRÉ
58 Hobbes • Locke (FELSEFE)	COPLESTON
59 Berkeley • Hume (FELSEFE)	COPLESTON
60 Yarırcılık ve Pragmatizm (FELSEFE)	COPLESTON

İdea Yayınevi Kitapları — 2

61 Törebilim (FELSEFE)	SPİNOZA
62 Metapsikoloji (RUHBİLİM)	FREUD
63 Uygarlık ve Hoşnutsuzluktan • Bir Yanılsamanın Geleceği	FREUD
64 Eşeysellik Üzerine Üç Deneme (RUHBİLİM)	FREUD
65 Bir Felsefe Tarihi (FELSEFE)	FRANK THILLY
66 Varlık ve Zaman (T-A) (FELSEFE)	HEIDEGGER
67 Tüze Felsefesi (T-A) (FELSEFE)	HEGEL
68 Yaşamlar - 1 (TARİH)	PLUTARK
69 Yaşamlar - 2 (TARİH)	PLUTARK
70 Yargı Yetisinin Eleştirisi (T-A) (FELSEFE)	KANT
71 Kılğısal Usun Eleştirisi (T-A) (FELSEFE)	KANT
72 Tarih Felsefesi (FELSEFE)	HEGEL
73 İskender'in Seferleri (TARİH)	ARRIAN
74 Mantık Bilimi (BÜYÜK MANTIK) (FELSEFE)	HEGEL
75 Toplumsal Sözleşme ve Söylemler (FELSEFE)	ROUSSEAU
76 Erken Yunan Felsefesi (FELSEFE)	BURNET
77 Reformasyon Avrupası (TARİH)	ELTON
78 Bilimin Yapısı (FELSEFE)	NAGEL

İdea Yayınevi Kitapları — 3

Sürelî Yayınlar— 1

ŞUBAT 2011

ISSN

1) F1	Descartes	<i>Söylem</i>	2146-1244
2) T1	Plutark	<i>Theseus • Romulus</i>	2146-1252
3) R1	Freud	<i>Metapsikoloji — 1</i>	2146-1260
4) F2	Hegel	<i>Tinin Görüngübilimi (Önsöz)</i>	2146-1279
5) F3	Rousseau	<i>Toplumsal Sözleşme</i>	1309-1287

MART

6) F4	Descartes	<i>Kurallar</i>	2146-1295
7) T2	Plutark	<i>Likurgus • Numa</i>	2146-1309
8) R2	Freud	<i>Metapsikoloji — 2</i>	2146-1317
9) F5	Kant	<i>Arı Usun Eleştirisi (Aşkînsal Estetik)</i>	2146-1236
10) F6	Rousseau	<i>Eşitsizliğin Kökeni</i>	2146-1228

NİSAN

11) F7	Descartes	<i>Meditasyonlar</i>	2146-121X
12) T3	Plutark	<i>Solon • Poplikola</i>	2146-1201
13) R3	Freud	<i>Metapsikoloji — 3</i>	2146-1198
14) F8	Hegel	<i>Tarih Felsefesi — 1 (Giriş)</i>	2146-118X

MAYIS

16) F10	Rousseau	<i>Bilimler ve Sanatlar • Ekonomi Politik</i>	2146-121X
17) T4	Plutark	<i>Themistokles • Camillus</i>	2146-1201
18) R4	Freud	<i>Metapsikoloji — 4</i>	2146-1198
19) F11	Hegel	<i>Tarih Felsefesi — 2 (Çin; Hindistan; Persia)</i>	2146-118X
20) F12	Spinoza	<i>Törebilim — 1 (BÖLÜMLER I, II)</i>	2146-1171

HAZİRAN

21) F13	Leibniz	<i>Monadoloji</i>	2146-3425
22) T5	Plutark	<i>Perikles • Fabius Maximus</i>	2146-345X
23) DB1	Newton	<i>Principiâ</i>	2146-3476
24) F14	Hegel	<i>Tarih Felsefesi — 3 (Yunan-Roma Dünyası)</i>	2146-3565
25) F15	Spinoza	<i>Törebilim — 2 (BÖLÜM III)</i>	2146-3557

AĞUSTOS

26) F16	Burnet	<i>Miletus Okulu</i>	2146-3514
27) T6	Plutark	<i>Alkibiades • Coriolanus</i>	2146-3468
28) R5	Freud	<i>Uygârlık ve Hoşnutsuzlukları</i>	2146-3492
29) F17	Hegel	<i>Tarih Felsefesi — 4 (Germanik Dünya)</i>	2146-3530
30) F18	Spinoza	<i>Törebilim — 3 (BÖLÜM IV-V)</i>	2146-3514

İdea Yayınevi Kitapları — 4
Sürelî Yayınlar— 2

EYLÜL

31) F16 Platon	<i>Parmenides</i>	2146-3441
32) F19 Hegel	<i>Doğa Felsefesi 1 - Mekanik</i>	2146-3433

EKİM

33) DB2 Maxwell	<i>Özdek ve Devim</i>	2146-3549
34) R6 Freudl	<i>Bir Yanılsamanın Geleceği</i>	2146-3484

İdea Yayınevi
Şarap İskelesi Sk. 2/106-107 34425 Karaköy — İstanbul
iletisim@ideayayinevi.com / www.ideayayinevi.com



“Bu dersler Estetiğe ayrılmıştır; konuları engin Güzellik Ülkesi, ve daha tam olarak alanları Sanat, dahası *Güzel Sanattır*.

Bu konu için *Estetik* adı hiç kuşkusuz sözcüğün asıl anlamında bütünüyle uygun değildir, çünkü “Estetik” sağın olarak duyunun, duygunun bilimini belirtir, ve bu anlamda yeni bir bilim olarak ya da daha doğrusu ilk kez felsefi bir disiplin olması gereken birşey olarak kökenini Almanya’da sanat yapıtlarının üretmeleri gereken örneğin hoşluk, hayranlık, korku, şefkat vb. duyguları gibi duygular açısından irdelendikleri bir sırada Wolff okulunda kazanmıştır. Bu adın uygunsuzluğundan ya da daha doğrusu yüzeyselliğinden ötürü başkalarını, örneğin *Kallistik* adını üretme girişiminde bulunulmuştur. Ama bu da kendini yetersiz olarak gösterir, çünkü amaçlanan bilim genel olarak Güzelliği değil, ama yalnızca Sanatın Güzelliğini irdeler. Bu nedenle *Estetik* adını olduğu gibi bırakacağız, çünkü salt bir ad olarak bizim için ilgisizdir ve dahası bu arada sıradan dile öylesine yaygın olarak girmiştir ki, bir ad olarak kalabilir. Gene de bilimimiz için uygun anlatım “Sanat Felsefesi,” ya da daha belirli olarak, “Güzel Sanat Felsefesi” dir.”

Hegel’in *Estetik Üzerine Dersler*’i ölümünden sonra başlıca dinleyicilerinin bir bölümünün tuttuğu notlardan ve kendi elyazmalarından derlenmiştir. Estetik bunun dışında *Tinin Görüngübilimi*’nde ve dizgesel olarak *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*’nde ele alınır (§§ 556-63). Hegel’in *Estetik Üzerine Derslerinin* notları H. G. Hotho tarafından yayıma hazırlanmış, ilk kez 1835 yılında toplu yayımlar arasında üç cilt olarak yayımlanmış, ve bunu 1842’de yeniden gözden geçirilen bir ikinci yayım izlemiştir.



İDEA CEP KİTAPLARI — 036
FELSEFE 20

A SY 2011/11
N 2146-3506



772146 350004