

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

**KANT ESTETİĞİ BAĞLAMINDA
SANAT-AHLAK BAĞINTISI VE KAVRAMSAL
SANATIN ZEMİNİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Zeynep GÖKGÖZ

Danışman:

Doç. Dr. Emre ŞAN

İSTANBUL

2018

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

**KANT ESTETİĞİ BAĞLAMINDA
SANAT-AHLAK BAĞINTISI VE KAVRAMSAL
SANATIN ZEMİNİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Zeynep GÖKGÖZ

Danışman:

Doç. Dr. Emre ŞAN

İSTANBUL

2018

T. C.
İSTANBUL 29 MAYIS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Felsefe Anabilim Dalı'nda 010214YL01 numaralı Zeynep GÖKGÖZ'ün hazırladığı “*Kant Estetiği Bağlamında Sanat-Ahlak Bağlantısı ve Kavramsal Sanatın Zemini*” konulu yüksek lisans tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 18/09/2018 günü (14:30 – 16:30) saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

Doç. Dr. Emre ŞAN
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)

Prof. Dr. Ahmet Ayhan ÇİTİL
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Zeynep GEMUHLUOĞLU
Marmara Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Zeynep GÖKGÖZ

18/09/2018

ÖZ

Bu tezin amacı, sanatın ahlaktan özerkleştiği söyleminin arkasında gözlemlenen ahlaki duruşu çalışmaktır. Bu duruş muhatabından da aynısını bekler. Son yüzyıllara damgasını vuran “fikir olarak sanat”ın ardında yer alan sanat ve ahlak arasında kurulan ilişkinin zemini üzerine düşündüğümüzde, Kant’ın “Güzel ahlaki iyinin sembolüdür” (*Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten*) kavramıyla karşılaştık. Bu bağlamda Kant’ın felsefesinde “iyi”nin ve “güzel”in anlamını bulmak önemliydi. Günümüze etkisi babında “yüce” de ele alındı. Çağdaş Sanat temelinde sanat ve ahlak arasındaki bağıntının yansımaları açığa çıkarmak için sanat çalışmaları ve sanat kuramlarından örnekler de sunuldu. Manet’den Duchamp’a yol alındı. Kant’ın izini takip ederek anti-retinal, düşünce pratiğine dönüşmüş kavramsal sanatı anlamak için “Neden Kant?” sorusunu cevaplamamanın önemi ortaya çıktı. Kant’la başlayan bu çalışma, nihai varış noktası olarak da Kant’a ulaştı.

Anahtar Kelimeler: Kant, Özgürlük, İyi, Güzel, Yüce, “Güzel İyinin sembolüdür”, Kavramsal Sanat, Manet, Duchamp.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to study the ethical stand behind the art's achieving autonomy from ethics. This stand expects the same from the people it addresses. When we think about the basis of the correlation between art and ethics which is behind the "art as an idea" works that mark the last two centuries, we encountered Kant's "Beauty as the symbol of morality" (*Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten*) concept. Within this context, it was important to find out what "good" and "beauty" meant in Kant's philosophy. Considering its effect on the present, "sublime" is also covered. Samples of artworks and art theories are presented in order to reveal the reflection of the correlation between art and ethics on the basis of contemporary art. This study proceeded from Manet to Duchamp. Following Kant's path, to understand conceptual art which is transformed into anti-retinal thought practice, the necessity of answering the question "Why Kant?" emerged. This study started from Kant and reached to Kant as the final arrival point.

Key Words: Kant, Freedom, Good, Beautiful, Sublime, "Beauty as the symbol of morality", Conceptual Art, Manet, Duchamp.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasına başlarken Kant ve Kavramsal Sanatın aynı başlıkta yer almasının tereddütü büyüktü. Okumalar ilerledikçe, Kant ve Kavramsal Sanat arasındaki zamansal uzaklık anlamını yitirdi. Kant'ın ruhunun beklemediğiniz bir an ve alanda karşınıza çıkması şaşırtıcıydı. Tez süreci Kant'ın doğru bir başlangıç noktası olduğunu gösterdi.

Tez boyunca yaşadığım tereddütlerin farkına vararak sesimin daha fazla yükselmesi için yüreklendiren tez danışmanım Emre ŞAN hocama teşekkür ederim. Bunu bir tezin kurallılığı içinde yapmam gerektiğine dikkat çekerek tez yazım sürecine has haliyle kurallılık ve özgürlük ilişkisi üzerine düşünmemi sağladı.

Tez konusunu seçim sürecinde kaygılarımdan yola çıkan ve Kant'ı bana adres olarak gösteren Ayhan ÇİTİL hocama minnettarım. “Kant Estetiği Bağlamında Sanat-Ahlak Bağlantısı ve Kavramsal Sanatın Zemini” başlığını önerdiğinde yaşadığım tedirginliğe rağmen tezin en başından en sonuna kadar yanımda olması, başlığın tüm ağırlığına karşılık hafifletici sebep olarak dengeleri kurabilmemi sağladı.

Felsefi bir problemin, hayatımızın tam da ortasında sonuçlarını yaşadığımızın idrakinin kazandırıldığı bölüm derslerimizin her bir hocasına ayrı ayrı teşekkür ederim. Özellikle tezim ile ilgili heyecanımı benimle paylaşan Selami VARLIK ve Ömer ALBAYRAK hocalarımla gerek dersleri, gerekse sohbetleri çok şey kazandırdı, kendilerine minnettarım. Ama öncelikle ilk kapısını çaldığım ve “Aradığımı yüksek lisans programınızda bulabilecek miyim?” soruma, bölüm başkanımız Tahsin GÖRGÜN hocam “evet” demeseydi, onun öngörüsü olmasaydı, kendisiyle, diğer bölüm hocalarımla ve onların dersleriyle tanışma şansım hiç olmayacaktı.

Bölüm dışından derslerine katıldığım Doç. Dr. Zeynep GEMUHLUOĞLU, Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU ve Doç. Dr. Ahmet ALBAYRAK'a da özel teşekkürlerimi sunarım. Her birinin dersi ayrı kıymetliydi.

Ve tabii yüksek lisansa girmem için beni teşvik eden Betül Özel ÇİÇEK'e, bu süreci birlikte yaşadığım Ayşe YILMAZ'a, kapısı daima açık Sema DOĞAN'a da hassaten minnettarım. Tez yazarken dostların yanında olmasının önemini onlarla kavradım.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
BEYAN.....	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
RESİM LİSTESİ	x

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

KANT VE KRİTİK FELSEFESİ	11
1.1. Neden Kant?.....	11
1.2. İnsanı Konumlandırma Perspektifinden Kant'ın Kritik Felsefesine Genel Bir Bakış.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

KANT'IN AHLAK DÜŞÜNCESİNDE “İYİ”	28
2.1. Pratik Aklın Teorik Akla Önceliği	30
2.2. Bir Yanda Özgürlük, Diğer Yanda Zorunluluk.....	37
2.3. İstemem/İradem Neyi İster, Niye İster?	45
2.4. Can Kurtaran İdeler “Ruhun Ölümsüzlüğü” ve “Tanrı'nın Varlığı”	49
2.5. Pratik Aklın Yolu	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KANT'IN ESTETİK DÜŞÜNCESİNDE “GÜZEL”	70
3.1. Diğer Kritikler İtibarıyla Yargı Gücünün Eleştirisi	73
3.1.1. Yargı Gücü/ <i>Urteilstkraft</i> Yetisi Bir Köprü müdür?	76
3.1.2. Estetik Yargı Yetisinin Teleolojik Yargı Yetisi ile İlişkisi	79
3.1.3. Yargı Gücünün Topografik Zemini	82
3.2. Estetik Yargı Yetisi ve Deneyim-Tecrübe/ <i>Erfahrung</i>	88
3.3. Beğeni Yargısı/ <i>Geschmacksurteil</i> ve <i>Sensus Communis</i>	94
3.4. Güzel ve Form.....	101
3.4.1. Momentler İtibarıyla Güzel	102
3.4.2. Hayal Gücü/ <i>Einbildungskraft</i> İtibarıyla Güzel.....	107
3.4.3. Estetik İdeler ve Estetik İdeler Yetisi Olarak Deha.....	114
3.5. İçimizdeki Yüce	117
3.5.1. Momentler İtibarıyla Yüce	119
3.5.2. Kant'ın İnsanı Konumlandırması Perspektifinden Kültür, İlerleme ve Tarih	125
3.6. “Güzel İyinin Sembolüdür/ <i>Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten</i> ”	137
Güzelin İyinin Sembolü İlan Edilmesinin Sonuçları.....	141

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KANT VE KAVRAMSAL SANAT	148
4.1. Kant Düşüncesinde ve Yaşadığı Ortamda Sanat.....	148
4.2. Kant'ın Günümüz Sanat Kuramında Ele Alınış Şekilleri – Greenberg ve Danto Örneği.....	160
4.3. Günümüz Sanatının Kavgası: “This is Art” ve “This is not Art”	168
4.4. Kavramsal Sanat ve Duchamp Etkisi.....	173
4.5. Kavramsal Sanat ve Değer	186
4.6. Kavramsal Sanat ve Demokratik Taleplerin Gizlediği Hınç.....	199
4.7. “Yeni”den Yüce	201
SONUÇ	207
Tespitlerimiz, Tenkitlerimiz ve Tekliflerimiz	207
KAYNAKLAR	214
ÖZGEÇMİŞ	224

KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
A.g.e./a.g.e.	Adı geçen eser
Bkz./bkz.	Bakınız
Çev./çev.	Çeviren
Der./der.	Derleyen
Dip./dip.	Dipnot
düz.	düzenleyen
Ed./ed.	Editör
Haz./haz.	Hazırlayan
ing.	ingilizce
krş.	karşılaştırmız
prg.	paragraf
s.	sayfa
v.d.	ve diğerleri

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Raffaello, <i>Sistine Madonnası</i> , 1513-1514	2
Resim 1-1: Resim 1 detay	2
Resim 2: Edouard Manet, <i>İmparator Maximilian'ın İnfazı</i> , 1868-1869	2
Resim 2-1: Resim 2 detay	2
Resim 3: Pablo Picasso, <i>The Bull</i> , 1945	3
Resim 4: Pablo Picasso, <i>Bull's Head</i> , 1942	3
Resim 5: Jacques-Louis David, <i>Marat'ın Ölümü</i> , 1793	150
Resim 6: Kant'ın <i>Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din</i> kitabının kapağı, 1793	150
Resim 7: Sandro Botticelli, <i>The Birth of Venüs</i> , 1484-1486	173
Resim 8: Jean-Honore Fragonard, <i>Happy Lovers</i> , 1760-1765	173
Resim 9: Gustave Klimt, <i>The Kiss</i> , 1907-1908	173
Resim 10: Rene Magritte, <i>The Lovers</i> , 1928	173
Resim 11: Felix Gonzales Torres, <i>Untitled (Perfect Lovers)</i> , 1991	174
Resim 12: Ahmet Ögüt, <i>Perfect Lovers</i> , 2008	174
Resim 13: Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917	187

GİRİŞ

“Kant” ve “Kavramsal Sanat”ın aynı başlıkta yer almasının ağırlığı üzerine söylenecek çok şey olmasına rağmen başlanmış ve bitirilmiş bir tez için bu ağırlığın izahıyla vakit kaybetmek olmaz. İkisi üzerine de geniş bir literatür söz konusuydu ve haklarında yeni bir söz söylemek de mümkün gözüküyordu. Aralarındaki tarihsel uzaklık da cabası. Böyle bir tabloda yani kuşatmanın ve de yeni bir söz söyleme imkânının olmadığını farkında ve üstüne ek olarak aralarındaki uzaklığın bilincinde, yapılması gereken, sağlam bir odak oluşturmak ve bu odağın etrafında sınırları iyi tayin etmektir. Odağın tayini sonrası sınırlar ve bu sınırlarla odak arasındaki ağ örgüsü yapılandırıldı. Odak için Kant’ın *Pratik Aklın Kritiği* ile *Yargı Gücünün Eleştirisi* eserleri esas alınarak aralarındaki ilişki merkeze yerleştirildi. Ağ örgüsü ise Kant’ın diğer eserleri ve okumaların sonucu teze taşımak istediğim yapıtların ekseninde oluşturuldu. Odağın belirlenmesinde ve kişisel tercihlerin seçiminde neyin gözetildiğine geçmeden önce “Kant Estetiği Bağlamında Sanat-Ahlak Bağıntısı ve Kavramsal Sanatın Zemini” başlıklı bir tez yazmamda etkin olan arka plandaki kaygımın izahıyla işe başlamak en doğrusu olacaktır.

Bir gün Edouard Manet’nin *İmparator Maximilian’ın İnfazı* (1868-1869) tablosunu seyrederken yaptığım bir keşfin heyecanı ile kendimi Raffaello’nun *Sistine Madonnası* (1513-1514)’ni ayrıntılı olarak incelerken buldum. Tamamen farklı iklimlerin, tarihlerin, tarzların ürünleri olmalarına rağmen onları yan yana getirmek için bir sebebim vardı. Gördüğüm şeydi: Raffaello’nun tablosunun tablodan daha meşhur olan “Meryem ve Çocuk İsa”ya bakışlarını yöneltmiş bir çift meleş, bu sefer Manet’nin tablosunda, *Maximilian’ın İnfazı*’ni seyredenler arasında ortaya çıkmışlardı sanki. Kolların duruşu ve yaptıkları açılar bu benzerliği yakalamama sebebi. Şunu fark ettim ki zihnimin bir oyunu ve ciddi bir zorlama sayılabilecek bir keşifti benimkisi. Buna kanaat getirmemin hemen ardından kendimi, şu soruya cevap ararken buldum: Zihnim niçin o melekleri infazın seyircileri arasında görme oyununu bana oynamıştı? Keşfimin doğru olup olmadığına değil de, neden böyle görmeye meylettığıme yönelince, sorumun

asıl anlamını kazandığını fark ettim. Peki, o zaman, melekleri infazı seyredenler arasında görmem benim için neden anlamlıydı?



Resim 1



Resim 2



Resim 1-1



Resim 2-1

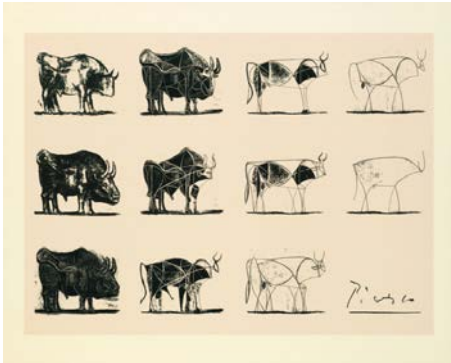
İlk tablo göksel bir olayın şahitliğine çağırır bizi. 1513-1514'e tarihlenen Yüksek Rönesans dönemine ait eser, II. Julius'un mezarı için tasarlanmıştır, Dresden'de *Alte Meister Resim Galerisi*'nde sergilenmektedir. İlginç bir şekilde Meryem ve Çocuk İsa'nın gözlerinde gördüğümüz tedirginlik dikkat çekicidir. Resmin solunda yer alan Papa I. Sixtus'un işaret ettiği karşı duvarda, adetlere göre yerleştirilmiş bir "Çarmıha Gerilme" sahnesinin yer aldığını okuduğumuzda tedirgin bakışlar anlam kazanır. Sonlarına dair bir kehanete şahit olmaktadır ve bakışlarıyla seyircisini de bu duygunun içerisine çekerler. Böylelikle biz seyirciler de bu sondan haberdar şekilde

resme dâhil oluruz. Meleklerin bakışı ise sona yönelmez, çünkü bu dünyadaki son onları ilgilendirmez, “olan” ve “olacak olan”la değil “aslolan”la ilgilidirler.

İkinci tablo ise Londra, *National Gallery*'de sergilenmekte olup 1868-69'a tarihlenir. Avusturya doğumlu Meksika İmparatoru I. Maximilian'ın 19 Haziran 1867'de gerçekleşen idamının hemen ardından resmedilmiştir. Bu sefer güncel bir olaya dâhil edilirdi. Karşıda duvarın üstünden infazı seyredenlerle aynı paralelden sanki bir başka duvarın üzerinden bizim de seyirciler arasında olduğumuz hissettirilir. Sahne aradadır, aralıktadır, aramızdadır. Hem resmin içinde hem de dışında konumlanmış bir şekilde yerleştiriliriz. Seyircilerle, aralarına karışmış melekler aynı tutumu gösterirler. Ellerinden bir şey gelmeden hâlihazırda “olan” bir ölüm anına şahit olurlar.

İki melek grubunun da (ikincisinin benim hezeyanım olduğunu unutmadan) şahitlikleri farklı metafizik çerçevelerde gerçekleşir, farklı dünyalara aittirler. Manet ile bir kırılmanın gerçekleştiğine tanıklık etmekteyizdir. Hiyerarşik düzenleme yerini yatay düzleme bırakmıştır. Metafizik anlamdaki değişim resim düzlemine de yansımıştır.

Bu örnekte olduğu gibi sanat tarihinde görülen kırılma noktaları benim için özellikle dikkat çekici olmuştur. Her tür radikal değişim ve dönüşüme rağmen mağara resimlerinden bugüne gelene kadar hâlâ sanat tanımı neyi elinde tutmaktaydı da tarihi tüm sancısına rağmen yazılmaya devam edilip gelmekteydi, bu da diğer merakımdı. Bu seyrin güzel bir örneğini Pablo Picasso'da bulmak mümkündür. Hızlandırılmış sanat tarihi dersi diyebileceğimiz bir örneği burada alıntılarsak ne demek istediğimiz daha rahat anlaşılacaktır:



Resim 3



Resim 4

Picasso'nun mağara resimlerini taklidinin hemen ardından gelen birkaç çiziktirmeyle oluşmuş boğası ve ardından imzası (*The Bull*-1945), sonrasında bisiklet selesi ve gidonundan oluşan hazır-nesne/*ready-made* boğa başı (*Bull's Head*-1942), sanat tarihinde nereden nereye yol alındığının bir özeti olarak okunabilir. Manet'nin sanatçının kendi özel dünyasını açtığı sanatından artık kendi dünyalarını yaratan işlere geçiş söz konusudur. Sanat artık sanatçının elinin değmesi gerekmeyen ama yine de sanatçının işaretiyle yapılanın sanat olarak işaret edilmesine ihtiyaç duyulan, fikrin biçimi ve içeriği egale ettiği bir medyum olarak varlığını sürdürür. Bir ileti aracı olarak işler ve asıl soru neyin iletildiğinde düğümlenir.

Tezim itibarıyla asli sorum bu oldu. Günümüz itibarıyla sanatın kavramsal boyutunu dayanak noktası yapan işlerde neyin iletildiği ve bu iletinin muhataplarını ne kadar ve neye göre ciddiye aldığıydı. Sanat – Sanatçı – Muhatap üçgenine yeni bileşenlerin eklenmesiyle çokgen bile değil bir prizma yapıdan bahsetmek mümkün. Ama eklentilere değinmeden, hele ki piyasa ilişkilerine hiç girmeden yine üçgenin içinde kalarak bu ilişkiler üzerinde düşünmek istedim.

Sanat Tarihindeki kırılma noktalarına merakıma ve sorularıma, sanat tarihinin içerisinden cevap bulmam yetmedi. Hele ki günümüz sanatını anlamaya çalışırken yaptığım çağdaş düşünürlere dair okumalarım sorularımı daha da çoğalttı. Fark ettim ki hep daha geriye gitme ihtiyacı içerisindeydim, felsefeye ilgi de burada devreye girdi. Kırılma noktalarının felsefedeki izdüşümlerini ararken, birden ne olmuştu da melekler infaz seyircilerine dönüşmüşlerdi soruma da cevap bulabileceğimi fark ettim. Tanrının el etek çektiği bir dünyada melekler de başıboş dolaşmaktalar; bir işleri olmadığından ve ellerinden bir şey de gelmediğinden “böyle bir ortam” a suç ortaklığı etmekteydiler. O zaman, aklıma gelen ve bağımsız düşündüğüm iki sorunun bir ilgisi olmalıydı: “Böyle bir ortam” dan kasıt ile modern zamanların suçun ve kötülüğün cirit attığı bir ortam olarak tanımlanmasına sebep neydi? Diğer yandan Tanrıya nasıl el etek çektirilmişti, bu ne zamana tekabül ediyordu ve ne anlama geliyordu? Kant okumalarında karşıma çıkan şu vurgu aydınlatıcı oldu: Yapıp etmelerinin altını “inanca yer açmak” için diye çizip durmaktaydı. Tanrı Kant'ın sisteminde her ne kadar bilinirler alanından düşünülürler alanına nakledilmişse de “O” nun artık bir yeri vardı ve yerinde kalmalıydı. Sonrasında ise Tanrı gözden ırak bu yerinde unutulup gidecekti.

İnanç, insanın ontolojik olsun, epistemolojik olsun, aksiyolojik olsun tamamının merkez kuvveti iken birden her alan yerini bilen ve yerini bulması gereken bir taksimlemeyle yeni bir düzenlemeye tâbi tutulur. Hiyerarşik düzenlemenin yerini yatay bir düzenleme alır. Bu düzenlemeye yönelik olarak bütün gayretini ve enerjisini kullanan Kant için ve dönemin ruhu için yeni merkez kuvvet akıl ilan edilir. O zaman inanç da, meleklerin ilahî olanla insan arasında yardımcı kuvvet olduğuna dair inanılırlar olmaktan çıkması ve insanın kendi melekelerinin kuvvetine bakışını çevirmesiyle kendine inançla yer değiştirdi. İnsan artık *sapere aude!* buyruğuna uymasıyla akli melekeleri itibarıyla insandır. Bu, aşkınlığın içkinlikte temellendirilmesidir ve akli melekelerin kuvvetlendirilmesi ve insanın değişen çerçevede yeniden konumlandırılmasında “güzel” imdada yetişir.

Bu ciddi bir kırılma noktasıydı, felsefede metafizik çerçevenin değişmesi söz konusuydu ve bu düşünüş biçimi sanatta da karşılığını bulmuştu. Doğal olarak Sanat – Sanatçı – Muhatap üçgeninde ilişki, sanatçının merkeziliğine yönelik bir dönüşüm geçirir. Sanatın ve sanatçının hep bir iddia sahibi olmasından, bu yeni bir şey olarak görünmeyebilir. Ama dünyayı yeni algılama biçimi, Kantçı tabirle Kopernik devrimi, ciddi bir devrimdir. Bu devrimle dünyayı görme biçimimiz değişir, ben ve doğa karşıtlığı içerisinden bir görme esasa yerleşir. Rönesans’ın perspektifi, dünyanın gözüne dönüşmekte olan gözlemcinin, dünyaya adaptasyonu ile ilgiliydi ve bu yolla sanatçının iddiası da bir yönlendirme içermiyor değildi ama iddiası sanat yapıtı içerisinde bakışı zaptı rapt altına almaktı. Burada ise bahsettiğimiz şekilde merkez kuvvetin değişmesi daha radikal bir değişikliğe sebep olur. Sanatçı kendi dünyasını yaratan ve bunu dikte eden bir deha-sanatçıya dönüşür, mesele yetenekli-dâhi sanatçılardan, gizemli ve yaratıcı-deha sanatçıların dünyalarına geçişle ilgilidir. Ve sonrasında yani günümüzde, açılan bu yolun devamında, “hep dahası”nı isteyen “zeki” sanatçı modeline geçilecektir. “Hiç görülmemiş, ne kadar zekice!”de ifadesini bulan günümüz değerlendirmeleri bizi destekler. Yalnız tüm bu dönüşümün Kant’ın yazdıklarında doğrudan karşılığını bulma iddiamız olmasa da Kant’ın etkisinin özellikle Kant sonrasında çok hızlı bir şekilde sanat üzerine düşünümü etkilemesi, ona dönüş yapmamıza sebeptir. Aslında Kant için sanat hiç de zannedildiği gibi asli meselesi olmamıştır. Kant özellikle güzellikle ilgilenir. Bu ilgi ise doğanın, bendeki uyum/oran/birliği ortaya çıkarmasıyla ilişkilidir.

Daha doğrusu Kant, güzel yargısının nasıl verildiğine odaklanır ki ona yani güzele, ayrımları bir arada tutan bir köprü vazifesi verecektir.

Kant’la ilgilenme sebebimiz asli bir kırılmanın müsebbibi olması ve gerçekleştirdiği ayrımların günümüzde de etkisini sürdürdüğünü düşünmemizdir. Diğer yandan güzel ile iyi arasında kurduğu ve yazımda ve söylemde ne kadar görmezden gelinse de, sıkı ilişkinin ilginç bir şekilde devamı da tez için Kant’ı doğru bir başlangıç noktası yapmaktadır. Odağımız ve tezimizin konusu burada kendini gösterir: İyinin ve güzelin ve tabii ahlakın ve sanatın arasında kurulan ilişkinin bugün de devam ettiğinin görünür kılınması ve bunun ne anlam ifade ettiği.

Sanat artık hakikatle ilişkisi içerisinde değil, sanatçının iç veya dış dünyasına dair iletmek istediklerinin bir medyumu olarak ortaya konur. Sanatçının, sanatı bir araç olarak kullanımı, sanatı neyin aracı olarak kullandığı sorusunu akla getirir. Sanatın bugün kazandığı soru sorma, mesaj verme, sarsma ve sorgulamaların hepsinin arkasında bir ahlaki ve politik duruş gözlemlenmektedir. O zaman sanatın aracı olduğu şey politik söylemin bir medyumu olarak iş görmesindedir. Bu duruş Kantçı bir perspektiften “Akıl sahibi tüm varlıkların birbirini amaç olarak gözettikleri bir amaçlar krallığı”nın yol açtığı bir duruştur. Amaç *summum bonum*dur, yani en yüksek iyiye ulaşma, daha gerçekçi bir ifadeyle daha iyiye doğru bir umuda yönelmenin getirdiği ileriye hamletme halidir. Bu işlevi edinen sanat/sanatçı, koyduğu amaç doğrultusunda politik duruşunu tayin eder. Ve bu politik duruş, aynı duruşa sahip kişileri bekler. Kant hakiki cemaat hissini estetik beğenide görür. Beğeni, *sensus communis* itibarıyla diğerleri ile iletişilebilirlik zemini üzerinden ortak zemini sağlar. Günümüz sanatında beğeni zemini üzerinden bir paylaşımın olmadığına yönelik karşı itirazlar olsa da beğeni yerine iğrenmenin geçmesi ya da yetenek yerine saçmaya savrulma bu minvalde önemli değildir, hatta anlamlıdır. Sanat itiraz ve muhalefet üzerinden işlemektedir. Çünkü politik duruş dediğimiz duruş itirazdan doğar ve sanatla içli dışlılığı sanatın da artık bir itiraz zemini olarak işlemedir. İtiraz da bir memnuniyetsizliğin ve hazzetmeme halinin sonucudur. Hazzetmeme hali güzeli bertaraf etse de Kant’ın güzel için ortaya koyduğu ilgisiz olma, amaçsız olma, evrensel ve zorunlu olma şartları artık güzel üzerinden değil “sanat” üzerinden işler. “Sanat” herkesten aynı onayı bekler. İsteddiği onay, güzel olduğu üzerinde bir ittifak değil, “sanat” olduğuna dair ortak bir yargıdır. “Sanat” olduğuna dair yargı ortaklığı ise bir “biz” söylemi üretecektir.

Yeni uzlaşım biçimleri her zaman yeni ayrımlar doğurur. Tam da Kant'ın her çatışmanın bir uzlaşımına gebe olduğuna dair umut içerikli söylemi düşünüldüğünde tersi bir durum var zannedilse de böyle değildir. Sanattan anlamayanlar¹ ve almaya güç yetiremeyenler şeklinde sanat çevresine dâhil edilmeyenlere bir yenisi eklenir: Sanat medyumu üzerinden üretilen ve iletilen her ne ise o minvalde aynı amacı taşımayanların/aynı politik söyleme sahip olmayanların oluşturduğu dışlanan kesim. Kant'ın beğeni teorisinin beğeniye sahip olanlar ve olmayanlar şeklinde üst ve alt kültür söylemlerine sebep olması üzerinden selefleri tarafından çok eleştiri aldığını biliyoruz. Bu şekilde bir ayrımcılıkla sanatın, üstlendiği özerklik, evrensellik, herkes için olma gibi özelliklerinden feragat ettiğini, kendini bir ideal uğruna inşa ettiğini düşünürken nasıl da dar bir alana hapsedtiğini görmek ironiktir. Gadamer'in bilim faaliyeti için sarf ettiği; "Bilim kisvesi altındaki ahlak vaizi rolü, saçma görünüyor."² cümlesini günümüze formüle edersek; "Sanat kisvesi altında ahlak vaizi rolü, saçma görünüyor." Politik olana içkin ahlaki söylemin getirdiği ahlak vaizi rolünün içerdiği ahlaki olmayan taraftır açığa çıkan. Çünkü aynı amacı paylaşmadığı için dışlanan kesim, sağlanan mutabakatla birbirini amaç olarak gözetken akıl sahibi varlıkların dışında kalarak ahlaki olmayan (ve hatta akli yetmeyen/geri kalan) tarafa sürülmüştür. Bu ötelemeye sanatçının ve bu sanatçı modelini destekleyen sanat ortamının meşruiyetini nereden aldığı sorusu hiç sorulmamış bir soru olarak karşımızdadır.

"This is art" deyişindeki deklarasyon, söz edimleri ile uğraşan dil felsefecilerini uğraştırdığı gibi sanat çevrelerini uğraştırmamıştır. Konsensüs çok hızlı bir şekilde sağlanmıştır. Artık bir sanat eserinin sanat eseri olduğunu bildiren sanatçısıdır,

¹ Jose Ortega Y. Gasset, "Sanatın İnsansızlaştırılması" metninde bu ayrıma dikkat çeker. "Bana kalırsa, yeni sanatın 'toplumbilimsel bakış açısından' özelliği, halkı şu iki sınıfa ayırması: Anlayanlar ve anlamayanlar. Bu durumda, bir kesimde, ötekine bağışlanmamış olan bir anlama organı var demek oluyor; demek bunlar insan soyunun iki ayrı türü. Öyle anlaşılıyor ki yeni sanat, romantik sanat gibi, herkese göre değil, özel bir yeteneği bulunan bir azınlığa yönelik. İşte kitlelerde öfke uyandırması bundan ötürü" Jose Ortega Y. Gasset, *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: YKY, 2012, s.21.

Gasset'in kendi dönemine ait ('20'li yıllar) vurguları bugünkü söylemlere çok yakın olduğu için alıntılıdır. Ancak o, bu yanlışın insanların gerçekten eşit oldukları varsayımından yola çıkıldığı için gerçekleştiğini, dönemin sanatının öz ilkesi bulunduğu neden halkın beğenisine ters düşen bir durum yaşandığının ortaya çıkacağını düşünmektedir. Sürdüğü izde karşısına çıkan ise şu soru sorulduğunda bulunacak cevaptır ona göre: "Sanatta insaniliğe karşı bu tiksintinin anlamı ne?" a.g.e., s. 38.

² Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 1. Cilt, çev. Hüsamettin Aslan, İsmail Yavuzcan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008, s. XLII. Gadamer'in bu cümlesi modern bilimin metodolojik ruhunun her yere yayılmasına bir tepki içerir. Biz ise analogimizi bilimin başatlığını bugün sanatla paylaştığını düşünerek kurmaktayız.

yerleştirildiği mekânıdır, üzerine yazıp çizen eleştirmeni ve kuramcısıdır, onu alan-satan piyasa kısmıdır. Sanat eseri kendinden menkul kurallarla sanat olma vasfını yitirmiştir. Aslında sanatın ölçütleri, neyin sanat olduğu ve olmadığı üzerine yapılan bu tartışmalar önceden de *refuse* sergileri ile modern zamanları meşgul etmişti. *Salon des Refuses*, 19. yüzyılda *Paris Salonu*'na kabul edilmeyen, jüri tarafından reddedilenlerin eserlerinin sergilendiği salon olarak meşhurdu ve *Paris Salonu*'nun prestijine önemli ölçüde zarar verdi. Yukarıda bahsi geçen sanat tarihinin ikonlarından Edouard Manet'nin bir başka eseri “Kırda Öğle Yemeği” tablosu reddedilen eserlerdendi. Şimdi de jürili sanat gösterilerine kabul edilmeyen eserler için aynı tabir kullanılır. Bir diğer reddedilen Marcel Duchamp'ın “Fountain”idir. Ve bir başka kırılma noktası da onunla anılacaktır. Kavramsal Sanatı onunla başlatacak ve bu sanatın iddiasının nasıl bir ivme kazandığını ve sanatın sorgulama boyutunun nasıl merkeze yerleştiğini bu eser üzerinden ele alacağız. Sanat etiketini kazanmak artık ilanını gerektirir ve bu da yetmez muhatabın bu ilanı kabul etmesi için beklenen tutumu sergilemesi gerekir. Ve bu tutumun sağlanması/pazarlanması ve yerleşmesi için gerek şartları yerine getiren bir sanat çevresi lazım gelir. “Sanat bu'dur” ve ona içkin olan “İyi olan da bu'dur” iddiası söz konusudur. Bugün, o zamana ait ölçütlerin kayıplara karıştığı bir zaman diliminde bu şekilde bir dikte sorgulanmaz. Meselenin iki boyutu vardır; bu ilan meşruiyetini nereden almaktadır ve de ilan eden kendi dünyasına dâhil edip etmedikleri, gördüklerini ve görmezden geldiklerini belirlemedeki meşruiyetini nereden alır? İyiyi tanımlayanın kazandığı bir meşruiyet krizi ile karşı karşıyayızdır.

Biz de yakın dönem Kant çalışmalarını incelediğimizde Kant'ın günümüz üzerine etkisinin bu minvalde ele alındığı bir çalışmaya rastlamadık. Böyle bir etkinin süregeldiğinin görünür kılınması lazımdı ki, bugünün kodlarını doğru okuyabilelim. Çağdaş sanat ve çağdaş felsefe okumalarını beni Kant'a taşıdığına 2. ve 3. Kritik arasında yapılan bir çalışmaya tez düzeyinde Türkçe literatürde rastlamadım. Özellikle ikisi arasında 3. Kritik revaçtaydı ve bu kitabın önceleri sanatın ve estetiğin özerkliği bahsi üzerinden, bugün ise politik ve siyasi imkânlara açıklık üzerinden okunduğunu müşahade ettim. Oysaki yeni bir dünya düzeni içinde yeni bir insan modeli tanımlayan Kant'ın “yeni”sinin, neyi eskiye dönüştürdüğü ve bunun için neyin üstünü örttüğü ortaya çıkarılmalıydı ki böylelikle belki de bugün neyin sancısını çektiğimizin de

ipucunu bulabilecektik. Bu ipucunu bulmada iki kritiğin birbiriyle ilişkisinin önemini fark etmemiz bizi bu tezi yazmaya yönlendirdi.

İki sorunun çözümlenmesine girişildi. 1. Kant'ın metafizik sisteminde insanı konumlandırma biçiminin bugünün insan tanımına etkisi ve bu minvalde sanatçı tanımını da dönüştürmesi, 2. Sanat bahsi özelinde Güzeli İyinin sembolü ilan etmesi ile sanatın ahlak ile kurulan bağının günümüzdeki izlerinin ne anlam ifade ettiği ve neye sebep olduğu.

Kant'tan bugüne, sanattaki tüm değişim ve dönüşüme rağmen insanın ben algısında sebep olduğu tersine çevirmelerin hâlâ alttan alta devamı söz konusu. Açtığı kapıdan girdiğimizde gördüklerimiz ve bugünün sanatının kavramsal zeminine dair bulduğumuz Kantçı köken, tezin esasını oluşturacak. Gerçekleştirdiği devrimi anlamak önemli olduğu için önce eleştirel felsefesine kısaca göz atılacak, insanı yeni çerçevede konumlandırmasına odaklanılacak. Bu minvalde sorduğu “İnsan Nedir” sorusu tez boyunca akılda tutulmaya devam edilecek. Kritiklerin sırası gözetilerek önce iyinin, sonrasında güzelin Kant için ve sistemi için ne anlama geldiği izaha çalışılacak. Bu izahta sanat tarihçi köken sebebiyle kitaplarının betimsel analizi yapılacak, önce “iyi”, sonra da “güzel” tablosunu bizlere sunumunda neleri öne çıkardığı esas alınacak. Sanat tarihi analizinde gözetilen bir eserin hangi unsurlardan oluştuğu ve sonrasında bu unsurların birbiriyle ve diğer eserlerle karşılaştırılmasına yönelik sıralı yaklaşım izlenecek. “İyi” bölümü sonunda aklımıza düşen sorular sıralanacak. “Güzel” bahsi bizi “Güzel Ahlaki İyinin Sembolüdür” yargısına taşıyacak, iyi ve güzel, diğer deyişle ahlak ve sanat arasında kurulan ilişkiye odaklanılarak, güzeli iyinin sembolü kılmasındaki maksadı üzerinde durulacak. Karşımıza çıkan “güzel” tablosunu seyrin, boş bir çerçeveye sahip “iyi”yi anlamlı kılmamıza nasıl yaradığı gözlemlenecek. Yorumsal analizimiz bu bölüm itibarıyla devreye girecek. İyi ve güzeli tesisinin Kant'ın insanı konumlandırmasındaki etkisini görmek için “Kültür, İlerleme ve Tarih” başlığı açılarak “İnsan Nedir” sorusu yeniden sorulacak.

“Kant ve Kavramsal Sanat” başlığını taşıyan son bölüm ise Kant'ın sanat ve doğa ayrımı ile başlayacak. Sanat ve doğa ikiliminde yaptığına benzer şekilde biz de bu bölüm itibarıyla ikilikler üzerinden karşılaştırmalar yaparak veya diyalektik bir süreç içerisinde bu ikilikleri koruyarak kavramsal sanatı hazırlayan koşullara, kavramsal sanattan kastımızın ne olduğuna değinecek, hemen ardından ise Kant'ın çağdaş sanat

kuramlarında hangi meseleler üzerinden ele alındığına dikkat çekeceğiz. Odağı yitirmeden, “güzel iyinin sembolüdür” deyişinin ne şekilde devamından söz edebildiğimizi göstermek ve de buna dair itiraz ve kaygılarımızdan bahsetmek suretiyle tez nihaytendirilecektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KANT VE KRİTİK FELSEFESİ

1.1. Neden Kant?

İmmanuel Kant, modern bireyin hikâyesinin başlangıcıyken bugüne gelindiğinde ise politik öznedir sahnedeki. Politik özne modernitenin getirdiği yarığın tecrübesini yaşamış, sarsılmış, türlü çıkış yolları aramış, bulamamış, bireysel çabanın da faydasızlığını görmüş, mücadele alanı olarak ise diğer insanlarla birlikteliğini düzene sokma gayretine düşmüştür. Bu gayret nihayetinde onu, politik bir özne olarak diğer öznelerle, diğer küme elemanlarıyla ilişki modunu belirlemeye iter.

Arka planda bağlayıcı bir ahlaki zemin yerine birliktelikleri oluşturanlar arası “[T]emel normatif ilke toplum üyelerinin birbirlerinin ihtiyaçlarını görmesi ve birbirlerine yardım etmesi, kısacası, akılcı ve ilişki kurulabilir yaratıklar gibi davranmalarıdır. Böylelikle birbirlerini tamamlarlar.”³ Müşterek menfaat esası odaktır. Konulan yasalar hak ihlallerine dayalı yasalar olur. Etik artık sadece insan hakları olarak karşımızda durduğundan, bu haklar, kişilik hakları olarak temel özgürlüklerimizin yasalar tarafından teminat altına alınmasını ister. Bunun için geniş çerçeveli mutabakatlar sağlanmalıdır. “Yani, genelde insanları, onların ihtiyaçlarını, hayatlarını ve ölümlerini ilgilendiren mutabakata dayalı yasalar oluşturmak ve bunun uzantısı olarak, kötülüğe, insan özüyle bağdaşmayan şeylere apaçık, evrensel bir sınır çizmek.”⁴ Kişilik haklarının korunmasında kişiliğin nerede başlayıp nerede bittiğine ait kararlar vermek için etik komisyonlar devreye girer. Genel bir etikten değil bir şeylerin etiğinden bahsedilmeye başlanır.

³ Charles Taylor, *Modern Toplumsal Tahayyüller*, çev. Hamide Koyukan, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 21.

⁴ Alain Badiou, *Etik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 23.

Müşterek menfaatler ve bunlar üzerinden mutabakat esası oluştururken, bu esasın bir ideal olarak konulduğu unutulmamalıdır. Bu rüzgarla sanat da idealin taşıyıcısı bir medyuma dönüşür. Bunu muhtelif yollarla yapar. Sanatın hayata inmesi aktivizmi beraberinde getirdiğinden bu da angajmanlarla yüklü bir hale dönüşür. Sanat politik bir arenadır artık. Politik arenadaki kavga, “benim doğrum, en doğru” ekseninde seyrediyor. Sistem ise aslında bu doğruların çarpışmasına görünürlükleri yani el altında oluşları ölçüsünde izin verir. Çünkü muhalefet her tür muhalefetine rağmen flu sistemin dizginlerini elinde tutması nispetinde izne tâbidir. O zaman da karşı çıkmanın hükmü ancak arenanın sınırları içerisinde geçerli olabilmektedir. Akla, sistemin dizginlerinin kimin elinde olduğu gelir. Tüm bu zeminin sanat arenası özelindeki yansımalarını anlamak için Kant’ın yaptığı radikal değişimlerin domino etkisini takip etmek lazım gelir.

Çünkü Kant yeniden iltifata tâbidir. “Bu yönelimin klasik felsefe geleneği içindeki açık başvuru odağı Kant’tır. Günümüz uğrağı, muazzam bir ‘Kant’a dönüşle tanımlanır. Aslında, bu dönüşün arz ettiği çeşitlilik ve ayrıntı bolluğu labirent karmaşıklığındadır.”⁵ Bugün Kant’ın kavramları, bölümlenmeleri aynen korunmuş ama içerik değişmiştir. Kant hem etkisinin devam etmesi, hem de dönüp yeniden kendisine başvurulması sebebiyle iki kat önem arz eder. Ne kadar sistem filozofu olsa da sisteminin açıklığı buna sebeptir. Mesela biçimsel buyrukların içeriği her daim yeniden üreilmeye müsait bir yapıdadır. Yeniden üretime açık oluşun esasını ise uyum, düzen, birlik fikri oluşturur. Uyum, düzen ve birlik bir yer değiştirmeye uğrar. Kant, ayırmış olduğu insanın dış dünyası ile zihin dünyasını uyuma sokmaya çalışırken diğer insanları gözetme bahsini de felsefesine dâhil etmiş, ancak açtığı yolda sebep olduklarıyla, şimdi uyuma sokulması beklenen, insan ilişkileri içerisinde kişinin toplumsal bir varlık olarak haklarının korunması, özgürlüğünün temini ile toplumsal uyum, düzen ve birlik olmuştur. Kant’taki dış dünya ile zihin dünyası ikiliğinin yerini ben ve toplum ikiliği alır. Artık uyum diğer insanlarla ilişki üzerinden sağlanacağı için hak, hukuk ve yasalar, insanın otonomisini devraldığından açıkta kalan durumlarla baş edilemediğinde sistemin kendisi günah keçisi ilan edilir. Özneden başlaması gereken yenilenme hareketinin projeksiyonu sisteme devredilince bir araya gelmenin zaman-mekân

⁵ Badiou, *Etik*, s. 24.

imkânlarının peşine düştüğü an itibarıyla sanat ve siyaset iç içe geçmiş bir sarmala dönüşür. Sanat bireysel özgürlüğün yaşantılandığı tek alan olarak kıymete biner. Bir yandan bu sanatla duyuşsal olanın paylaşımı üzerinden cemaat olma yolları araştırılır, eşitsizliklerin üstesinden gelinmeye çalışılır -bu seyirde modernizm eşitliği, postmodernizm farklılığı esas alırken-, diğer yandan sanatın her daim insanın kendisi ile yüzleşme alanı olarak iş üretmesi genel kabul görür. Bu yüzleşme hali daima kendinden memnun olmama halini beraberinde getirdiğinden bu memnuniyetsizlik yayılarak, genişleyerek “her şeyden memnuniyetsizliğe” kadar varır. Eleştirel bir sanattır çağa damgasını vuran. Eleştiri eksenli amaçlar toplulukları oluşur. Sadece kendi amaçları nispetinde gözettikleri birliktelikleri önceleyecek şekilde bir araya gelişler, toplumsal uzlaşımın yerine dağınık kamplaşmalara sebep olarak yeni ayrımcılık modelleri üretir. Bir araya gelen cemaatin hem kendi içinde hem de genelden memnuniyetsizliği, en iyiyi isteme iradesine de ket vurmaktadır. Bir anlamda Kant’ın düzeneği -amaçlar krallığı, diğerini gözetme, istemenin kendisini isteme, bunun en iyiyi isteme ve ileriye dönüklüğü- olduğu gibi kalmış ama koşullara bağılı bir revizyona tâbi olmuştur. Bizim de bu bölümde amacımız hem hayatın içinde bir özne, hem sanat ortamında bir seyirci olarak yaşantıladığımız hikâyemizin Kantçı köklerini ortaya çıkarmak olacak. Bunun için öncelikle insanı konumlandırma girişiminde Kant’ın öne çıkan hamlelerine odaklanacağız. Bunlardan biri Kopernik Devrimine atfı ise diğeri “Aydınlanma Nedir?” makalesi ile karşımıza çıkan *Sapere Aude!* buyruğudur. Bunlar üzerinden eleştirel felsefesine kısaca göz atacağız. Bu göz atmada ve ardından gelecek olan bölümlerde özellikle 2. ve 3. Kritikleri esas alınacak olsa da diğeri gözden geçirdiğimiz eserlerini kronolojik olarak sıralama yapmak ve başlıklara göz atmak Kant’ın neleri, nasıl bir sıra gözeterek ele aldığını görmemize yardımcı olacaktır. Listedeki 2. ve 3. Kritik ana metinlerimiz olarak merkez halkayı, eleştirel projesini anlamak adına ilk kritiğin yazıldığı 1781 ile son kritiğin yazıldığı 1790 tarihi aralığındaki eserleri ikinci halkayı, genişletmemek adına sınırladığımız bu aralığın dışında kalan ama yine de atıfta bulunduğumuz diğeri eserleri ise üçüncü halkayı oluşturacaktır:

Bir Bilicinin Düşleri (Träume eines Geistersehers), 1766, BBD.

Saf Aklın Eleştirisi (Kritik der reinen Vernunft), 1781, SAE.

Gelecekte Bir Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena (Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik), 1783, Pr.

Aydınlanma Nedir Sorusuna Bir Cevap (Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?), 1784, AN.

Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi (Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht), 1784, DY.

Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten), 1785, AMT.

Kişinin Düşünerek Yönünü Tayin Etmesi Ne Anlama Gelir? (Was heißt: sich im Denken orientieren?), 1786, KDYTE.

Pratik Aklın Eleştirisi (Kritik der praktischen Vernunft), 1788, PAE.

Yargı Gücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft), 1790, YGE.

Salt Aklın Sınırları Dahilinde Din (Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft), 1793, SASDD.

Yaygın Bir Söz Üstüne: Teoride Doğru Olabilir, Ama Pratikte İşe Yaramaz (Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis), 1793, TP.

1.2. İnsanı Konumlandırma Perspektifinden Kant'ın Kritik Felsefesine Genel Bir Bakış

“Kant sonrası hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır.”⁶

İmmanuel Kant felsefe tarihinde geçmişine ve geleceğine doğru sebep oldukları üzerinden tesiri büyük, kabul edildiği veya edilmediği her durumda dönülüp kendisine en çok referans verilen filozoflardan biridir. Günümüzde dahi güncelliğini koruması, felsefesinin merkezi meselelerle ilgili olmasının yanı sıra, açık uçlu bir tarzı benimsemesinden de kaynaklıdır. Her bir parçasını anlamadan tümünü yakalamanın

⁶ Aliye Kovanlıkaya, “Kant'ın Metafizik Eleştirisi”, *Kant Sonrası Metafizik Konuşmalar*, haz. Erdal Yılmaz, İstanbul: Küre Yayınları, 2012, s. 15.

mümkün olmadığı, sıkı sıkıya örülmüş bir sistem kurmasına karşılık, kavramları ve yöntemi itibarıyla yeni olanaklara da izin vermektedir. Bir yandan yetileri birbirinden ayırması ile ayrımların müsebbibi olarak olumsuz anlamda eleştiriye uğrar, bir yandan da ayrımları alkışlanır. “Asıl rakibi Platon’dur”⁷, diyeni de, “Eflatun’un temelini attığı felsefe binasını şaheser bir mimari yapıllığa ulaştırma şanı (da) Kant’a aittir.”⁸ yorumu da mevcuttur. Modernizm – postmodernizm tartışmasının yargı sorunu ekseninde Kant’a eklenmesi⁹ de, siyaset felsefesinde yeniden müracaat edilenlerden biri olması da hakeza. Bu yüzden kendisine dönüldüğünde, her defasında yeni bir perspektiften farklı okumalara açık oluşu göze çarpar. Bunun bilinçli bir tercih olması muhtemeldir. Okuyucusu ile birlikte yol almak, onunla “İnsan Nedir?” paydasında birlikte hareket etmek istediği düşünülebilir. Zaten felsefesine rengini veren, aklın ne gibi imkânlarla sahip olduğu sorusuna cevap arayışında eldeki mevcudu ortaya sermek bir şey, bendeki sınırlı mevcudatla yapabileceğimin sınırsızlığını göstermek başka bir şeydir. Sınırları belirleme, “haddimizi bilelim ve bu haddi aşmayalım” minvalinde okunabildiği gibi, “haddimizi bilelim ve bu haddin ötesi olduğunu ve bendeki koşulların her zaman geliştirilebileceğini bilelim” olarak da okunabilir. Biz de bu kısımda yeni bir okuma iddiamız olmadan “İnsan Nedir?” sorusunu elde tutarak, bugüne etkileri nispetinde odağımızı belirlemiş olsak da sistemini anlamak için kısaca kritik felsefesi ile ne yapmak istediği ile başlayalım.

1781 tarihli *Saf Aklın Eleştirisi*'ne değin Kant'ın felsefi kariyerine bakıldığında, bu kariyer, tüm çabalara rağmen, 1766 basım tarihli *Metafiziğin Düşleriyle Aydınlanan Bir Hayalperestin Düşleri (Traume eines Geistersehers, erlautert durch die Traume der Metapysik)* metnindeki kendi sözlerine atıfla, ‘mutsuz bir aşk hikâyesi’ tarafından

⁷ Aliye Kovanlıkaya, “Kant’ın Metafizik Eleştirisi”, s. 39.

⁸ Teoman Duralı, *Aklın Anatomisi-Salt Aklın Eleştirisinin Teşrihi*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2010, s. 66.

⁹ Taylan Altuğ, “Yargı ve Bilinç- Kant’ın Özne Felsefesi Üzerine”, Gilles Deleuze, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, İstanbul: Payel Yayınları, 1995, s. 10. Bu minvalde Altuğ şöyle söyler: “Bu yargı krizi içerisinde, kültürel parçalılığı ve göreceliği aşma girişimindeki modernistler *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde yeni tutamaklar ararken (*sensus communis*’de tümel ve tikelin özgür birliğine giden bir topluluk ideali arayışı); göreceliğe kucak açan postmodernistler ise, yargının çoğulluğuna yetiler arası çatışmada bir temel bulmaya çalışıyorlar.”

belirlenmiştir. Bu aşk tahmin edileceği üzere, Kant'ın metafiziğe duyduğu aşktır.¹⁰

Kritik felsefesi bu aşkın bir neticesidir. Bu aşk bir karşı taraf gerektirmez. Çünkü Kant' a göre “Metafizik, ana çizgileri bakımından doğa tarafından, diğer bilimlerden daha çok içimize konmuştur.” (Pr. s. 108/169) Üç kritiği yazmaya sebep arka plandaki böyle bir niyettendir. Niyet hep vardır ama kritiklerini yazmaya başlaması ile kritik öncesi ve sonrası şeklinde Kant'ın felsefesi iki dönem üzerinden ele alınır. Eleştirel felsefesi sürecinde insanı konumlandırma girişimini daha ciddi ele aldığı görülür. Girişiminde iki önemli hamlesi bu bölüm boyunca bize yol gösterecek. İlki Kopernik devrimi ile kastı, diğeri ise “Aydınlanma Nedir?” makalesinin merkezinde yer alan *Sapere Aude!* buyruğudur.

Kant (ikinci dönemi itibarıyla) kendi felsefesinin metafizikte bir Kopernik devrimine sebep olduğunu söyler. Yalnız kendisinden önce Descartes için de böyle bir yorumda bulunduğu ekleyelim: “Descartes’a değin, insan anlığı evrenin düzenine bağlı olarak konumlanırken, şimdi artık evrenin düzeni insan anlığına bağlı olarak (onun kavradığı bir konu olarak) tanımlanmaktadır. Descartes'ın gerçekleştirdiği bu devrim, her şeyden önce felsefenin kendi içindeki düzenlemesiyle ilgili bir altüst oluşturu”¹¹ Kant'ın devam ettirdiği bu devrim onu Batı felsefesi tarihinde bir devrin kapandığı bir başka devrin başladığı bir konuma yerleştirir. *Saf Aklın Eleştirisi*'nde ifadesi şöyledir:

Gök cisimlerinin devimlerini, bütün bir yıldızlar kümesinin gözlemcinin çevresinde döndüğü varsayımı altında açıklamada iyi bir sonuç alamadığını görünce, Kopernik gözlemcinin kendisini döndürüp, buna karşın yıldızları dingin tuttuğu zaman daha başarılı olup olamayacağını araştırmıştı. Metafizikte de, nesnelere sezgisi açısından benzer bir yol denenebilir. Eğer sezgi kendini nesnelere yapılarına uydurmak zorundaysa, bunlar üzerine herhangi bir şeyin nasıl *a priori* bilinebilecek

¹⁰ Ümit Öztürk, “Kant'ın Eleştiri Öncesi Düşünceleri: Genel Bir Bakış”, İstanbul: *Mavi Atlas* 3 (2014): 90.

¹¹ Brehier'den aktaran Tülin Bumin, *Tartışılan Modernlik - Descartes ve Spinoza*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 48.

olduğunu anlamak güçtür; ama nesne (duyu nesnesi olarak) kendini sezgi yapımızın kendisine uyduracaksa, o zaman bu olanağı kolayca anlayabilirim... deneyimin kendisi kuralları benim kendimde olan anlağın gereksindiği bir bilgi türüdür. Bu kurallar daha bana nesnelere verilmeden bende oldukları için *a priori* varsayılmalıdır ve anlatımlarını *a priori* kavramlarda bulurlar. Buna göre tüm deneyim nesnelere kendilerini zorunlu olarak bu kavramlara uydurmalı ve onlarla bağdaşmalıdırlar. SAE. (B XVII)

Nicolaus Kopernik (1473-1543) güneşi sistemin merkezine yerleştirdiğinde bir önceki insan merkezli kozmoloji anlayışını tersine çevirmişti. Bu sadece kozmolojik anlam taşıyan sıradan bir tersine çevirme hareketi olarak anlaşılmalıdır. Sonrasında Galileo Galilei (1564-1642)'nin aynı hipotezi destekleyici düşüncelerinin Katolik Kilisesinin hâkimiyeti altındaki dünya görüşüne olan sarsıcı etkilerinin kilise otoritesini merkezinden ettiğini hatırlayalım. Kilisenin otoritesini yitirmesi aynı zamanda Tanrı'nın otoritesinin de yitimi demektir. Böylelikle "Dünya artık ahlaki ve dini manayla dolu olan anlamlı bir düzen değil, fakat Charles Taylor'un ifade ettiği şekliyle, 'son çözümlemede, haritası ampirik gözlem yoluyla çıkartılacak olumsal korelasyonların dünyasıdır.'" ¹² Kant'ın yaptığı da gözlemciyi hareketli, gözlem nesnesini sabit kılmak olunca ilginç bir şekilde bu tersine çevirme hareketi bir yandan insan merkezli dünya anlayışına geri dönmeye de sebeptir. Bir anlamda "Tecrübe edileni tecrübe eden kurarsa, tecrübe eden tecrübe edilenin tesisine katkıda bulunursa, tecrübe edilen tecrübe edenin bir ürünü, aynı manada sentezi haline getirilmesi" ¹³ ile sağlanır, yani "Bilen bilineni belirler". ¹⁴ Nesne özneye zorunlu olarak tâbi olur. İpler artık bizim elimizdedir: "Burada antik dönemin Bilgelik anlayışının bir tersine çevrilişi vardır: Bilge, kısmen Doğa'ya boyun eğişi, kısmen de Doğa'ya nihai uyumu ile tanımlanıyordu. Kant bilgeliğe karşıt olarak, eleştirel imgeyi ortaya koyar: Bizler Doğanın yasa koyucularıyız[dır]". ¹⁵ Nihai uyum nihai olarak bozulmuş olur.

¹² David West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s. 26.

¹³ Aliye Kovanlıkaya, "Kant'ın Metafizik Eleştirisi", s. 20.

¹⁴ Aliye Kovanlıkaya, "Tezahürleri Sahiden Bilebilir miyiz?", *Felsefi Düşün* 3 (Ekim 2014): 35.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, İstanbul: Payel Yayınları, 1995, s. 52.

Eşyanın tabiatı ile ilgilenmek yerine eşyayı bilmenin bendeki imkân koşullarına yönelerek nazarını özneye çevirdiğinde, ciddi bir perspektif değişimine imza atmış olur ve artık esas incelenmeye değer olan da değişir: “Kant’a göre, ne ideler ne de idealler nihai gerçeklik değildir; nihai gerçeklik, insanın duyuları, düşünceleri ve eylemleri aracılığıyla dünyayı deneyimleme kapasitesidir”.¹⁶

Bu şekilde bir tersine çevirme sonucu değişen sadece Kant’ın felsefi dizgesi değildir. Değişim kendisinden sonraki tüm felsefe, din ve bilimi de etkileyecektir: “Kant’ın Kopernikçi Devriminin ardından, bilim, din ve felsefe, hiçbiri de evrenin kendinde mündemiç olan tabiatına *a priori* olarak nüfuz edebilme iddiasında bulunamadığı için, bütün bunların hepsi de kendi onaylanma, meşrulaştırma temellerini bulmak zorundaydılar.”¹⁷ Kant’ın yaptığı da insana yeni temeller tesis etmektir.

Özne-nesne ilişkisinin yeniden kuruluşu¹⁸, deneyimleme kapasitemize yapılan vurgu ya da temel bulma arayışı dışında, yine Kopernik devrimine atıfla Kant’ın gerçekleştirdiği bir diğer dönüşüm ise o güne kadar yürürlükte olan birtakım kavramların da yeniden keşfi ve yorumu diyebiliriz. Kavramların kullanım çerçeveleri değişmiştir çünkü.

Duyarlık (*Sinnlichkeit*) ve anlama (*Verstand*) gibi sözcükler, yaşam deneyiminin kavramlaştırmaları olarak uzun zamandan beri vardılar: ‘duyumsamak’ ve ‘anlamak’. Ama nasıl ki Kopernik ‘güneş’ ve ‘yeryüzü’nü karşılıklı bir sistem olarak güneş sistemi içinde yer alan terimler olarak keşfetmişse, Kant da benzer şekilde bu terimlerin anlamını tamamen değiştirmişti.¹⁹

¹⁶ Taylan Altuğ, “Yargı ve Bilinç- Kant’ın Özne Felsefesi Üzerine”, s. 12.

¹⁷ Richard Tarnas, *Batı Düşüncesi Tarihi - 2. cilt*, çev. Yusuf Kaplan, İstanbul: Külliyat Yayınları, 2012, s. 188.

¹⁸ Özne merkezli düşüncenin Kant’la başlamadığını unutmayalım. Bunu hatırlatanlardan biri olarak Adorno şunları söyler: “...felsefedeki özneye dönüş Kant’tan çok daha eskidir – modern felsefe tarihine, Descartes’a kadar gider ve Kant’ın önemli İngiliz öncülü olan David Hume’un, Kant’a göre daha öznelci olmasında da bir anlam vardır. Diğer yandan, geniş ölçüde kabul gören bu inanış hatalıdır; çünkü *Salt Aklın Eleştirisi*, bilmenin doğası ile özne ve özneye dönüşten daha fazla ilgilidir.” Bu minvalde Kantçı projeyi Adorno şöyle tanımlar: “...Kantçı proje tam olarak bilmenin nesnellliğini ortadan kaldırmak için öznelciliği benimseyen değil, nesnellığı nesnel gerçeklik olarak özneye dayandıran olarak karakterize edilebilir.” Theodor Adorno, “Kant’ın Salt Aklın Eleştirisi-Metodlar ve Niyetler”, çev. Gamze Keskin, *Kutadgubilig*: 32 (Aralık 2016): 70.

¹⁹ Kojin Karatani, *Transkritic*, çev. Erkan Ünal, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 57.

Biz de tezimizin devamında yine Kant'ın ellerinde değişime uğradığını düşündüğümüz “iyi” ve “güzel”e bu minvalde odaklanacağız. Şöyle ki estetik tarihi veya sanat felsefesi kitaplarına baktığımızda Kant, sanatı ahlaktan özgür kıldığı ve sanata kendi özerk alanını tesis ettiği için alkışlanır, “subjektivist estetik” başlığı altında incelemeye tâbi tutulur. Ahlak kitaplarında ise kendisine “ödev ahlakı” bölümü açılır. Güzeli iyinin sembolü kılmasına dair ise ya çok yüzeysel birkaç cümle kurulduğu ya da bu benzetmeye hiç değinilmediği görülür. Kant'la ilgilenmeye başlayınca ve kavramlara sistemi içinde nasıl kendine has anlamlar bağışladığını görünce, “güzel iyinin sembolüdür” tespitinin ardından “sanat ve ahlak birbirine ayrılmaz şekilde bağlıdır” sonucuna ulaşma kolaycılığına düşme tehlikesi ile karşı karşıya kalmamak için önce durup kendi perspektifimizden, kendi “iyi” ve “güzel”imizden Kant'ı yorumladığımızı unutmadan bu çıkarımı değerlendirmek lazım gelir. Çünkü Kant'taki “iyi” ve “güzel” kendinden menkul anlamlar taşımaktadırlar ve bu minvalde tez içerisinde incelemeye tâbi tutulacaklardır.

Bu şekilde batı felsefesi tarihinde gerçekleştirdiği perspektif değişiminin farklı veçhelerine değindikten sonra Kant'ın kritik felsefesinin ana hatlarını belirlemeye ve sıralamaya geçebiliriz. Ama öncesinde insanı bahsettiğimiz üzere hiyerarşik düzlemindeki konumundan ettikten sonra yatay düzlemde konumlandırma girişimi için önemli olan *Sapere Aude!* buyruğu ile neyi amaçladığına bakalım.

Aydınlanma Nedir? (*Was ist Aufklärung?*) sorusuna verdiği cevabında, Kant'a göre insan akla bir yeti olarak sahip olmasına rağmen onu kullanamamaktadır ve bu insanın ergin olamamasından kaynaklı kendi suçudur. Oysaki bağlarından kurtulup özgürleşerek insan, aklının neye muktedir olduğunun izini sürmelidir. “Aklı her yönüyle ve her bakımdan çekinmeden kitlenin önünde apaçık olarak kullanma özgürlüğü”²⁰nü elde etmelidir. İnsanın sömürülmesine karşıdır. Bu yüzden ondan aklını kullanma cesaretini göstermesini ister. Bir anlamda ergin olmayışa kendi suçu ile düşmüştür. Ona göre bu bir düşüştür.²¹ Ergin olmama durumu bir vasi gerektireceğinden konforlu bir

²⁰ Immanuel Kant, “Aydınlanma Nedir?”, *Seçilmiş Yazılar*, çev. Nejat Bozkurt, Bursa: Sentez Yayınları, 2015, s. 313.

²¹ Susan Neiman düşünüş metaforuna ilişkin şu tespitte bulunur: “Düşüş, Kant'ın düşünce tarihindeki septisizm olarak adlandırdığı ergenlikte gelir- ‘bu uçsuz bucaksız bir güvenden uçsuz bucaksız bir güvensizliğe’ geçiş sürecidir... Çocuklar olması gerekenden, ergenlerse olandan bu derece

pozisyonudur. Birileri senin için düşünür, sorumluluğunu üstlenir. Bu pozisyona karşı çıkar ve aklını nasıl kullanabileceğini öğretmeyi kendine mesele edinir. Ergin olmamadan/çocukluktan çıkıştır meselesi.²² İnsanların olgunlaşmamışlığı ön kabulü üzerinden asla özgürlüğe erişilemez.

Çünkü böyle bir varsayımına göre, özgürlüğü bir kere tesis etmedikçe asla ona ulaşamayacağımız için özgürlük asla gelmeyecektir (gücümüzü özgür ve amaca yönelik biçimde kullanabilmemiz için özgür olmamız gerekir). İlk girişimler gerçekten de ham olacak ve şu anda, emirler altında ve başkalarının denetiminde bulunduğumuz durumdan genel olarak daha tehlikeli bir durum çıkacaktır; yine de (sadece özgürken ortaya koyabileceğimiz) kendi çabalarımız haricinde hiçbir şekilde akla dair olana ulaşamayız. (SASDD. s. 232, Dipnot: 79)

Vesayetinin yanında aklın yanlış çıkarımlar yapmasından kaynaklı had aşma sonucu yanılısma (*Schein*) da söz konusudur ki Kant'a göre ivedilikle bunun da önüne geçilmelidir. Yanılısamayla maluldür insan. "Bu bakımdan, *Schein*'dan kaçınabilmenin

etkileniyorlarsa yetişkinler bu dünyaya uyum sağlamak için nasıl adım atmalılar peki?" b kz. Susan Neiman, *Ahlaki Açıklık*, çev. Nagehan Tokdoğan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 166.

²² Çıkış meselesine odaklı yazısı ile Michel Foucault kayda değerdir. Bugün insanın durumu ile Kant'ın tasvir ettiği insan arasında koşutluk kurar, bir anlamda Kant'ı yardıma çağırır. Ona göre "Kant *Aufklärung*'u neredeyse tamamen negatif bir biçimde, bir *Ausgang* olarak, bir "çıkış", bir "çıkış yolu" olarak tanımlar." Bir anlamda düşüştten kurtuluş diyebiliriz ve bu hem kişisel, hem de tarihsel bir duruma işaretler. Ve yine O'na göre Kant bu metninde bugün düne göre ne tür farklılıklar getiriyor, sorusunu sorarak şimdiki zaman sorununu ele alır. Şimdiki zamanda "Aklın evrensel, özgür ve kamusal kullanımları üst üste bindiği zaman orada Aydınlanma vardır." b kz. Michel Foucault, "Aydınlanma Nedir?", çev. Osman Akınbay, Işık Ergüden, *Liberal Düşünce* 38-39: (Bahar-Yaz 2005): 231-235. Foucault'nun "yaşanan anın ontolojisi" üzerinden Kant'a dönüş yaparak onun sorularını "bugün biz neyiz?", "benim şimdiki nedir?" sorularına devşirmesini ele aldığı makalesi için b kz. Ali Utku, "Foucault: Aydınlanma Nedir? Ya da Bir Felsefi Ethos Olarak Eleştiri", *Felsefe Tartışmaları* 25 (1999): 80-92. Böylelikle "bir kimsenin kendisi üzerine çalışması ve bir kimsenin kendi zamanına yanıt vermesi" örtüşür. Diğer taraftan Aydınlanma'nın bir süreç oluşuna işaretler bugünü değerlendirenlerden bir diğer isim Jürgen Habermas'tır. O da Kant'ın tanımından yola çıkarak Foucault gibi bugüne dair önemli çıkarımlarda bulunur. "İletişimsel Eylem Kuramı"nda özellikle Aydınlanma'yı kamusal alanın yaratıcısı kabul eder ve insanların iletişim yoluyla özgürlüklerini kurabilmeleri için bir vasıta oluşuna dikkat çeker. Aydınlanma'yı bitmiş ve sonuçlarına maruz kaldığımız bir süreç olarak gören Max Horkheimer ise Adorno ile beraber "Aydınlanma'nın Diyalektiği"ne şu cümleleri kurarak başlar: "En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur. Ne ki tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlıyor. Aydınlanmanın tasarısı dünyanın büyümesini bozmaktır. İstenen söylenceleri dağıtmak, kuruntuları bilgi yoluyla yıkmaktır." Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2010, s. 19.

yolu, aklın, kaynağı yalnızca kendinde olan idealarını ve ilkelerini nasıl aşkın kullanılmaya kaçınılmaz bir şekilde yeltendiğini sergilemektir.”²³ Bir anlamda kendimizi bilmenin yolu bildiğimizi sandığımız şeyleri gözden geçirmekle sağlanacaktır. Eleştirel felsefesinin temeli buna dayanır: “Genelde eleştirel felsefe, insan zihninin güçlerinin, eğilimlerinin ve tasarruflarının dizgesel bir keşfi ve yetkilendirilmesidir. Düşünce, eylem ve duygunun her alanında, Kant, ilkin zihin tarafından yapılan katkıyı araştırır ve sonra da bu katkının eleştirel bir değerlendirmesine girişir.”²⁴ Düşünce, eylem, duyguya karşılık geldiği şekliyle Kant, insan aklını, işlem alanları itibarıyla üçe ayırır: 1.Saf akıl, 2.Pratik akıl ve 3.Yargı veren akıl. Dış dünyayla temas kurma şeklimize göre sırasıyla: Bilme tecrübemizde anlama yetimiz/*Verstand*, ahlak tecrübemizde akletme yetimiz/*Vernunft*, estetik tecrübemizde ise özellikle imgelem yetimiz/*Einbildungskraft* başat rol oynar. “Anlama yetisi, zihnin bilme konusunda bize sunduğu yargıları, tasarımları, kavramlar (*begriff*) haline getirir. İmgelem yetisi yargıları kafadaki imgeler haline getirir. Akıl ise onlardan fikirler türetir: *idea, ide.*”²⁵

Saf Aklın Kritiği nasıl bilmekteyim üzerinedir. Bu, bilmenin koşulları ve sınırları ile ilgilidir. Kritik haddi zatında sınır çekmek olunca bir anlamda sınır çizgisinin nerede başladığına ve nereye kadar genişletilebileceğine dairdir. Kant şöyle söyler:

[K]itapların ve dizgelerin bir eleştirisini değil, ama genel olarak us yetisinin tüm deneyimden bağımsız olarak kendileri için çabalayabildiği tüm bilgiler (*Erkenntnisse*) açısından bir eleştirisini anlıyorum; öyleyse bu eleştiri genel olarak bir metafiziğin olanağı ya da olanaksızlığı üzerine karar verecek ve her şey ilkelere uygun olmak üzere, kaynağını olduğu gibi, alan ve sınırlarını da belirleyecektir. (SAE. A XII)

²³ H. Bülent Gözkan, “Kant’ın Transandantal Mantığı”, *Felsefi Düşün* 3 (Ekim 2014): 30, Dipnot: 10.

²⁴ Taylan Altuğ, “Yargı ve Bilinç- Kant’ın Özne Felsefesi Üzerine”, s. 11.

²⁵ Ulus Baker, *Sanat ve Arzu*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 155-156.

Kant'a göre yaşadığı çağ “[H]er şeyi kendine alt güdümlü alması gereken gerçek eleştirinin çağıdır.” (SAE. A XI dipnotu) Onun için başlıca soru “Anlak ve Us, tüm deneyimden bağımsız olarak neyi ve ne denli bilebilir? sorusudur.” (SAE. A XVII)

Kant bir bilme teorisi kurmaya, matematik ve doğa bilimlerinin temellerini ve bunları bilmenin bendeki koşullarını ortaya koymaya çalışırken diğer yandan şunu görür ki insan aklı, yanıt veremeyeceği sorularla meşguldür: “İnsan usu bilgisinin bir türünde özel bir yazgı ile karşı karşıyadır; öyle sorular tarafından rahatsız edilir ki, bunları göz ardı edemez, çünkü ona kendi doğası tarafından verilirler; ve gene de onları yanıtlanamaz, çünkü insan usunun tüm yeteneğini aşarlar.” (SAE. A VIII) Bu kaçınmadığı sorular metafizik sorulardır ve Kant'ın temel sorunu metafiziği bir bilim olarak araştırmak, dogmatik metafiziği elemektir. Yani “aklın bu tip sorular doğurabilme yeteneğinin bir eleştirisidir.”²⁶ Bu metafizik duyular üstü evrenin bilimi değil, insan aklının sınırlarının nerelere uzanabileceğinin bilimi olacaktır. Metafiziğin nesnesi bu zamana kadar “[...]‘akla dışsal’ olan ama fiziksel olmayan, yani uzay ve zamana tâbi olmayandır. [...] Öyleyse metafiziğin asıl yapması gereken ve aslında onun esasını oluşturan araştırma aklın bizzat kendisiyle ilgilenmesidir; metafiziğin kökünü de bu oluşturacaktır.”²⁷ “Böylece metafizik, ilgilendiği nesnelere değil, ilkelerinin *a priori* epistemik statüsüyle sınırları tayin edilen bir bilim haline gelir.”²⁸ Bu ne demektir? Kant'a kadar metafizik, “zamana tâbi olan ‘görünüş’ün ardındaki gerçekliği, zamana tâbi olmayanı, yani değişmeyi, baki kalanı, düşünülür ya da akledilir dünyayı nesne edinir ve onun bilgisine (*episteme*) yönelir”ken, artık “Kant'ın ‘zaman’ı bir kendilik olmaktan veya *kinesis*'in ölçüsü olmaktan çıkartarak, ‘ben’in mekânının veya zihnin mekânının bir formu olarak konumlandırması [...] tüm bilginin zorunlu olarak zamansal olduğu” anlamına gelerek zamana aşkın olan varlık tasavvuru tamamen ortadan kalkar.²⁹

Theodor W. Adorno'ya göre ise, Kant felsefesi bir bütün olarak şu şekilde nitelendirilmelidir: “Epistemolojik Aydınlanmayı metafiziği kurtarma, ona göre sadece bilgiye değil, fikirlere ve dolayısıyla ahlak yasalarına da ait olan en yüce evrensellerde-

²⁶ Theodor Adorno, “Kant'ın Salt Aklın Eleştirisi-Methodlar ve Niyetler”, s. 74.

²⁷ H. Bülent Gözkan, “Kant'tan Heidegger'e Varlığın Anlamı Meselesi”, *Cogito* 64 (Güz 2010): 138.

²⁸ Allen W. Wood, *Kant*, çev. Aliye Kovanlıkaya, Ankara: Dost Kitabevi, 2009, s. 48.

²⁹ H. Bülent Gözkan, “Kant'ın Transandantal Mantiği”, s. 32-33, Dipnot: 10.

tümellerde yoğunlaşmış olan metafizik anlamı yeniden canlandırma girişimiyle birleştirilen dağ tüneli.”³⁰ Martin Heidegger’e göre ise Kant için metafizik; “İnsanın bilmesinin neyi kapsadığına ilişkin ilk nedenleri içeren bilimdir”.³¹ Bu da şu soruyu getirir: *Sentetik a priori yargılar* nasıl olanaklıdır? Bu mesele eski kozmolojilerin yerine modern bilimin inşası ile ilgili bir meseledir. Düzeni simgeleyen kozmos’un yerini dediğimiz gibi düzen veren insan alır. Kendinden hareketle verili olanı düzenleme çabasına girişecektir. Luc Ferry’ye göre Kant’ın kritiklerindeki bütün çabası budur.

Kant, sentez üretme, ‘sentetik hüküm’ verme yetimizi sorgulayarak, basitçe modern bilimin meselesini, deneysel metot sorununu ortaya koyuyordu; yani düzenlenişi artık verili olmayan fakat insan tarafından dışarıdan getirilmesi gereken fenomenler arasında tutarlı ve açıklayıcı bağları kuran kanunları, terkipleri nasıl geliştirdiğimiz meselesini sorguluyordu.³²

“Metafiziğin ayakta kalması ya da düşmesi, dolayısıyla onun varlığı tamamıyla bu sorunun çözülmesine bağlıdır.” (Pr. s. 25/42) Heidegger’den devam edecek olursak, *sentetik a priori* yargılarla sağlanacak olan, saf aklın³³ özünü ortaya çıkarmaktır.

³⁰ Theodor Adorno, *Ahlak Felsefesinin Sorunları*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 34.

³¹ Martin Heidegger, “Kant ve Metafizik”, çev. Zehragül Aşkın ve Rahman Akalın, *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar* 6 (Ocak 2013): 149-161. Heidegger’e göre insan bilgisinin ilk ilkeleri kavramında bir çift anlamlılık yatmaktadır. “Genel içerisinde var olanın bilgisi (*metaphysica generalis*) ve onun ana alanları doğrultusundaki bilgi (*metaphysica specialis*), böylelikle ‘salt aklın bilimi’ne dönüşür. Kant bu tür metafiziğin amacında ısrar eder...” A.g.e., s. 154.

³² Luc Ferry, *Gençler İçin Batı Felsefesi*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015, s. 89.

³³ Adorno’ya göre *saf* sözcüğünün Kant için çok derin ikili bir anlamı vardır: “*Saf*, bir yandan, akla uygun, duyularla bir şekilde bağlantılı herhangi bir madde tarafından çarpılmamış demektir. Ama aynı zamanda, *sırf* (saf olarak) aklın kurallarına uygun eylemden öte bir şey olmadığı için, zorunlu olarak biçimsel ve soyut karakterdedir...” bkz. Theodor Adorno, *Ahlak Felsefesinin Sorunları*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 34. Kant *saf* kelimesini yabancı birşeyle karışmamış diye tanımlar ve devam eder: “Ama özel olarak bütününde hiçbir deneyim ya da duyum ile karışmamış ve dolayısıyla bütünüyle *a priori* olanaklı olan bir bilgiye saltık olarak *arı* denir” İfadeler SAE. nin A versiyonunda olup B’de yokturlar. SAE. s. 46, dipnot.

Kant, ilkelerden çıkararak önsel olarak bilme yetimizi ‘saf akıl’ olarak tanımlar. Saf akıl, bir şeyi kesin olarak bilmenin ilkelerini kapsayan akıldır. Buna göre akılda bulunan ilkeler, önsel bir bilginin olanağını veriyorsa, ontolojik bilginin olanağının açığa çıkması, saf aklın özünün ortaya çıkması halini alır.³⁴

Bu olanağın açığa çıkarılma yöntemi, metafizik yapmanın yolu *transandantal* olacaktır. Kant “Nesneler ile olmaktan çok *a priori* olanaklı olduğu ölçüde nesnelere ilişkin bilgi türümüz (*Erkenntnisart*) ile ilgilenen tüm bilgiyi aşkınsal/*transandantal* olarak adlandırıyorum” der. (SAE, A 12-B 25) “*Transandantal* deyiminden, mümkün kılan zemin, mekân işlevi icra eden *a priori* zemini anlamak gerekir. Yoksa o aşkın olan, ötede olan anlamında değildir.”³⁵ Kant *transandantal*, *transandant* ayrımında şu şekilde yapar açıklamasını: “*Transandantal* sözcüğü (...) tüm deneyin ötesine giden bir şey değil, deneyden önce (*a priori*) olan ama tek işlevi deneyi olanaklı kılmak olan bir şey anlamına gelir. Bu kavramlar deneyi aşıyorsa bunların kullanılmasına aşkın kullanılış denir; bu da içkin [*immanent*] yani deneyin sınırları içinde kalan kullanıştan ayrılır.” (Pr. s.129- dipnot) *Transandantal bilgi* nesnenin bilgisine değil, insanın bilgi yetilerine gönderme yapar. Bilgi nesnesi artık bilen öznenen bağımsız değildir, tecrübesine dâhildir. Artık araştırılacak olan *transandant* şeyler değil, saf akılda bulunan formlar, kategoriler ve idealar (ama metafiziğin ideaları değil), yani tecrübeyi mümkün kılan *a priori* zemindeki *transandantal* öğelerdir. Bu yüzden bilme tarzımız ve bilme yetimizin bilgisidir araştırılacak olan.

Bugüne dek tüm bilgimizin kendini nesnelere uydurması gerektiği varsayılmıştır; ama onlara ilişkin herhangi bir şeyi kavramlar yoluyla *a priori* saptama ve bu yolla bilgimizi genişletme girişimleri bu varsayım altında boşa çıkmıştır. Öyleyse bir kez de nesnelere kendilerini

³⁴ Martin Heidegger, “Kant ve Metafizik”, s. 158. Heidegger için SAE.’nin epistemoloji olarak yorumlanması yanlıştır. Ona göre Kant’ın yaptığı metafiziği yeniden temellendirme anlamında ontolojidir.

³⁵ Yalçın Koç, “Matematiğin Ontolojisi Bakımından Kant ile Frege Karşılaştırması”, *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi* 30 (2012): 49.

bilgimize uydurmaları gerektiği varsayımı altında metafiziğin görevinde daha iyi sonuç alıp alamayacağımızı sınıyabiliriz. (SAE. B XVI)

Kant açıklamasını bu şekilde yaparak bilgiyi mümkün kılan koşulların üzerine gider.

Duyumlama yetimizin, duyuşal görümüzün saf formları zaman ve mekân iken temas ettiğimiz nesnelere idrak edebilmemi sağlayan, yani anlama yetimin saf bilgi formları kategorilerdir ve Nitelik, Nicelik, Kiplik ve Modalite olarak karşımıza çıkarlar. Biz onlar sayesinde nesnelere tutar ve kavramsallaştırırız. Bu kategorilerin işlevsel hale gelmesi, muhayyile yetisi ile olur. Muhayyile yetisinin saf formu ise şematizmdir. İdrak edilenleri saf benin mekânında birlik halinde tutmam ise Tamalgı/*Apperzeption* fiili ile olur. O zaman ilk yapılacak işlem bende *a priori* olarak bulunan bilgi formlarını tek tek ortaya çıkarmaktır. Biz dünyayı bu formlar ile kendimize sunar, düşünür ve hüküm veririz. Kant için düşünmek hüküm vermektir. Yalnız muhakeme etme/akıl yürütme faaliyeti, tüm bahsi geçen yetiler görevini yaptıktan sonra işleme başlar.

Tecrübenin kuruluşunu olanaklı kılan unsurların, altta yatan yetilerin ben farkında olmadan nasıl faaliyette buldukları ve akıl yürütme esnasında yapılan yanlışların tetkikini yapan ilk kritikten sonra diğer kritiklerde yapabilecek olduklarımızın ve umabileceğimizin sınırları araştırılır. Şeylerle ilişki modumuzun tersine çevrilmesi, nihayetinde bu alanları da etkiler. Bir anlamda Kant'ı bu üç kritiği yazmaya iten, bilgi tecrübemizde, ahlak tecrübemizde ve de estetik tecrübemizde aklın elinin nereye yetebileceğinin merakıdır.³⁶ Aklın teorik kullanımından sonra pratik kullanımına geçer.

Kant daha ilk kritiğinde *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde yapmak istediklerini duyurur. *A priori* bilinen şeyin bilgi nesnesiyle ikili bir ilişkide olabileceğini söyler: “Ya bu nesneyi ve kavramını yalnızca belirlemek, ya da o denli de edimsel kılmak.” (SAE. B XI) İlki teorik aklın ikincisi ise pratik aklın bilgisidir. İsteme/arzu yetisinin etkin olduğu 2. Kritik'te bir şeyin kendisi arzulanır, bilgisi değil. Bu isteme nesneyi kurmanın istenmesidir. Bu sefer düşünülenler/*numenler* alanındayızdır: “Ama yalnızca anlağın nesnelere olan ve böyle olarak gene de bir sezgiye, ama duyuşal olmayan bir sezgiye verilebilen şeyleri varsayarsam, bu tür şeyler *numenler* olarak adlandırılırlar.” (SAE. A

³⁶ İleride pratik akıl ve yargı veren akıl bahisleri itibarıyla isteme ve hissetme yetilerine daha ayrıntılı yer verileceğinden bu bölümde kısa tutulmuşlardır.

249) İdeler de bu alanda sorun edilirler. Buradaki isteme, nesnenin istenmesi değil, nesnenin kendinde haliyle istenmesidir. İlk kritikten devredilen, hakkında bilgi üretilmediği *Transandant*/aşkın olarak bir kenara ayırdığım, spekülasyona sebep olan ideler, düşünülebilir alanda yeniden gündeme gelir, ama eskiden yüklendikleri metafiziksel anlamlarından uzaklaşmış, aklın ideleri olarak: “Bu nesnelere gerçi kendilerinde şeyler olarak bilemiyor olsak da, gene de en azından onları düşünebilmemiz gerektiği olgusu saklı kalmalıdır.” (SAE. B XXVII) Kant’a göre çelişkiye düşmemek şartıyla istediğimi düşünebilirim: “İnsanın aslını oluşturan ölümsüz bir ruh var mıdır? Doğa yasalarıyla belirlenen bir âlemden insan iradesinin özgürlüğünün durumu nedir? Ve Tanrı’nın varoluşu, yalnızca ruh görücülerinin hayallerinde gerçekten var olabilecek bir sanrıdan öte bir şey midir?”³⁷ İlk kritikte mesele edilen bu soruların merkezindeki ideler, bilinemez olarak üstleri çizilmiş olsa da işlevselleştirilerek pratik aklın nesnesinin kuruluşunda değil ama yasanın işlerlik kazanmasında yeniden karşımıza çıkarlar.

Kant sonrası eleştirilerde esas yönelim kendinde şeylerden kaçınma üzerinedir. Böyle bir ayrımı metafiziğin kapılarını açık tutmak olarak düşünenler, açık kapıyı kapatmanın derdine düşerler. Bilginin hâkim olduğu bir çağ, üzerine bilgi üretilemeyen şeyleri dışarıda bırakmaz, doğrudan yok sayar. Bu mesele ile günümüz felsefecilerinin uğraşısı devam etmektedir.³⁸ Akıldan çıkarılmaması gereken artık bazı soruların sorulamaz hale getirilerek imkân dışı kılınmasıdır.

Yargı Gücünün Eleştirisi’nde ise numenal alan ile fenomenal alan arasındaki geçişsizliği aşmaya çalışır. Tezahürlerin alanı ile düşünülürlerin alanını, olanla olması gereken ayrımlarını bir arada tutacak umudun peşine düşer. Bunun için anlama yetisinin bilgi yetisi içinde, aklın da arzulama yetisi içerisinde yasa koyduğu yerde hayal gücü yasa koymak yerine diğer yetiler özgür bir uyuma girebilsinler diye, burada kendisini

³⁷ Manfred Geier, *Kant’ın Dünyası*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 168-169.

³⁸ İstisnai bir örnek olarak Karl-Otto Apel, “Güncel Bir Kant Dönüşümü” (*Transzendental Pragmatistische Reflexion*) makalesinde günümüzden bir örnek getirir ve kendinde şeyler sorununu çözmeyi başaran kişinin Charles S. Pierce olduğunu zikreder. Gerçeğin anlamı sorusunu sorduğu zaman; “Böylece bilinemez kendinde şeyler ile salt görünüşler arasındaki Kantçı ayrımın yerini, her defasında yanlışlanabilme kaydıyla bilinen ile hâlâ bilinecek olarak bilinebilir olanın, bizim için pratik anlamda da önemli olan ayrımı alır”. Bu şekilde aşkınsal felsefenin zamana uygun dönüşümlerine örneklerini devam ettirerek günümüz için Kant’ın aşkınsal düşünümünün imkânlarını oluşturduğu yazısı için bkz. Karl-Otto Apel, “Güncel Bir Kant Dönüşümünün Temel Perspektifi Olarak Aşkınsal- Pragmatik Düşünüm”, çev. Şebnem Sunar, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 434-475.

özgür bırakır.³⁹ Sistematik olarak ele alınan ilk iki kritikten sonra üçüncüsü meseleyi ele alış tarzıyla da bahsi geçen özgürlüğü yansıtır. Yetiler, yasa koyma söz konusu olduğunda, biri diğerini göreve de çağırır. Üç yeti birlikte iş başındadır: Bilmediğim şeyi isteyemem, istediğimde başıma gelen ise yaşam gücümü/*Lebenskraft* artıran veya eksiltten, hissettiğim haz ya da acı duygularıdır.⁴⁰ Üç işlemin sonucunda karşımıza çıkan insan gerçeğini anlama çabasıdır. Çabası, insanı yani kendini anlama, kendi düşünümü üzerine düşünme çabasıdır. Hans-George Gadamer'e göre ise Kant adına yönelttiği "Bilgimizin/idrakimizin modern bilimi mümkün kılan şartları nelerdir ve idrakimiz nereye kadar uzanabilir?" sorusunun altında "Anlama nasıl mümkündür?"⁴¹ sorusu yatar. O zaman Kant'ın insanı anlama çabasında sorduğu "İnsan Nedir?" sorusuna geldiğimiz noktada bir ikincisi eklenir: "İnsan Nasıl Olmalıdır?" Aklımın sınırlarının tespiti sonrası yapabilecek olduklarım ve yapabilecek olduklarım için neleri umabileceğim sorusuna cevap arayışları "İnsan Nedir?" sorusunun yanında zaten nasıl olmalı sorusunu da beraberinde getirir.

Kant'ın kritik felsefesinin genel hatlarını bu şekilde ortaya koyduktan, neyi gaye edindiğini ve bu gaye çerçevesinde insan tanımını nasıl dönüştürdüğüne dair ipuçlarını takipten sonra, daha ileri aşamada bir tetkik için ve de sanat-ahlak bağıntısının nasıl bir ilişki içerisinde temellendirildiğinin izini sürmek üzere önce *Pratik Aklın Kritiği* ile *Yargı Gücünün Kritiği*'ni daha yakından gözden geçirmeli, "iyi" ve "güzel"i nasıl tanımladığına geçmeliyiz.

³⁹ Gilles Deleuze, *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, s. 111.

⁴⁰ Ulus Baker'e göre öznedede değişiklik yaratan tek yeti haz ve acı yetimizdir. Ona göre bilme ve isteme öznedede bir değişiklik yaratmaz. Bu alan zihnin dünyayla temas ettiği bir *arayüz*'dür. Ulus Baker, *Sanat ve Arzu*, s. 155.

⁴¹ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. XLIII.

İKİNCİ BÖLÜM

KANT'IN AHLAK DÜŞÜNCESİNDE “İYİ”

Bu bölüme başlamadan önce neden çağdaş sanatın kavramsal boyutuna dair tartışmalara girmek için Kant'ı başlangıç noktası olarak aldığımızı hatırlayacak olursak, iki sorunun bizim için öne çıkmasından hareket etmiştik. Bu iki sorun günümüz sanatının “Sanat bu'dur” iddiası ile bu iddiaya içkin olan “İyi olan bu'dur” söyleminin nereden kaynaklandığını düşünme sürecinde ortaya çıkmıştı. Bu süreçte görülen, cevabın hep sanatın ne olduğu sorusunda aranmasıydı. Aslında öne çıkarılması gereken soru, iyinin ne olduğu sorusu olamaz mıydı? Sanatın sembol tarafı, moral içeriği alttan alta devam etmekte değil miydi? Bu soruları sorduk, çünkü sanatın günümüzdeki politizasyonu ve muhalefet kanalı olarak işleyişinde bir duruş sergilenmekteydi ve bu duruşun arkasındaki amiller ne olabilir dediğimizde bunun ahlaki bir pozisyon alışla ilgisi görülmekteydi. Mevzu, ahlaki pozisyon alışla ilgili olunca sanata içkin hale getirilen değer meselesi karşımıza çıktı. Bu değer, anti değere varsa da görünür kılınması gereken sanki değerden sanatçının ne anladığında, hatta değer taşıyıcısı ve aktarıcısı oluşunda düğümlendi. “İyi”ye dair nasıl bir genel kabul olduğunu anlayabilmek, bu genel kabulü sağlayan “biz” söyleminin nasıl oluştuğunu çözebilmek için Kant'ın şu cümlesi merkez cümlemiz oldu: “Güzel ahlaki iyinin sembolüdür.” (YGE. s. 228/59)

Kant, bu ifadesiyle güzeli iyinin sembolü ilan eder. Bu cümle *Yargı Gücünün Kritiği*'nde geçer ve bizim Kant'la ilgilenme sebebimizin odağını oluşturur. Estetik kitapları Kant'ın etiği ve estetiği birbirinden ayırmasını alkışlar. Kant'ın, estetiğe gereken özerkliğini bağışlaması üzerinden ele alınması genel kabuldür. Fakat elimizdeki bu cümle, akıl karıştırıcıdır. Kant'ta güzel veya iyi ve hatta sembol nedir ve aralarındaki ilişki nasıl kurulmaktadır? Güzelin, iyinin sembolü olduğu şeklindeki bir önerme bizim önce güzeli değil, önce iyinin ne olduğunu tespitimizi şart kılar. Günümüzde ısrarlı bir şekilde sanatın ahlaktan bağımsızlığı üzerine söylem üretilmesine karşılık herhangi bir eleştiri karşısında savunmacı bir refleksle sanatın özerkliğine ve değerlerine saldırı vurgusu, sanatın üstlendiği özerklik ve özgürlük alanını, eleştiri sferine doğru

genişletemediğini göstermesi bakımından ikirciklidir. İyiyi ve değeri tekeline alan sanat atmosferini anlamak için Kant’a dönerek, gerçekten etik ve estetik alanlarını birbirinden ayırdı mı, yoksa bu ayırım farklı türden bir ayırım olup yeni bir ilişkilendirme modeli üzerinden yeni bir öneri mi getirmektedir, bu sorulara kendi metinlerinden cevap arayarak, böyle bir ilişkilendirmenin varlığı, yokluğu veya nasılı üzerine düşünüm temel meselemizi oluşturacaktır.

şimdiye kadar yaptığımız zet, Kant’ın felsefesine dair genel hatları ortaya çıkarmak içindi. Bu minvalde özellikle dönüm noktası sayılma sebeplerine kısaca değindik ve Kant’ın da sorduğu “İnsan Nedir?” sorusunu elden bırakmamaya gayret ettik ve edeceğiz. Kant’ın felsefesini anlamak için insanı nasıl anladığı önemlidir. Çünkü güzeli ortaya çıkaracak, iyiyi tesis edecek olan odur. Nasıl, bilme söz konusu olduğunda önsel birtakım kategorilerimiz, uzay ve zaman gibi saf kavramlarımız vardı; insanın içinde bulduğu ahlak yasası da akıl sahibi varlıklar için nseldi. Böylelikle insanı insan yapan “değer”, akıl sahibi insanda anlamını bulmaktaydı. İlk önce gördüğümüz şu oldu; insanı insan yapan, akıl sahibi bir varlık olarak kendi iradesini tüm bağımlılıklardan azade ortaya koyabilmesinde, aklını cesaretle, özgürce kullanabilmesindeydi. İnsan aklının zgr kılındığı tek faaliyet alanı ise Kant tarafından pratik akıl ilan edilir, çünkü pratik akıl, insanı insan yapan faaliyetin etkin kılındığı tek alandır. Ve ortaya kendi nesnesini çıkarması beklenir: “En stn İyi”yi. O zaman ilk ele alınması gereken pratik aklın teorik akılla ilişkisi üzerinden değerlendirmesini yapmak ve ayırımı netleştirmek, faaliyet alanını tespit etmek olmalıdır.

Diğer yandan madem insanı insan yapan değer ile ilişkili, o zaman yapıp ettiklerimize değer veren c merci karşımıza çıkar: Tanrının verdiği değer, birlikte yaşadığın insanların verdiği değer, kendi kendine verdiğin değer. Kant bu c değer merciinden hiçbirini dışarıda bırakmak istemez. Özellikle insanın kendine verdiği değer en üste yerleştirerek kendi iradesini, Tanrının iradesini ve başkalarının iradesini üst üste bindirmek ister. Tanrısıyla ve diğerleriyle arasındaki mesafeyi kendi belirlemek şartıyla.

c değer kaynağıyla da bağıntılı olmak üzere “zgrlk”, “zerklik”, “irade”, “mutluluk” ve “erdem”; “Tanrının varlığı”, “ruhun ölümsüz lüğü” ve “En stn İyi”; “birbirini amaç olarak gözetme” ve bu sayede ortaya çıkacak olan “amaçlar krallığının tesisi” gibi başlıklar etrafında dönen bir ahlak felsefesi karşımıza çıkar. Bu c değer

alanının birbirine bağlanması için ise koyulan maksimler, yasalar, buyruklar ve ödevin ne olduğunun tanımları verilmeli; insanın kendisiyle, Tanrısıyla ve başkaları ile arasındaki ilişkiler böylelikle tanzim edilmelidir.

Bu tanzim etme işleminde amaçlanan “en yüksek iyi”dir. Ona kavuşmak ya da kavuşmamak değil, onun istenmesi öne çıkar. Kant’a kadar “iyi” tanımları nasıldı ki o, bu tanımları revize etme ihtiyacı duydu, ne önerdi üzerinden geçilerek, güzelle kurduğu irtibata yol alınacak; bu söylemin sonuçlarına bu bölüm itibarıyla yeri geldiğinde değinilecek, ilerleyen bölümlerde ise daha fazla ağırlık verilecektir.

2.1. Pratik Aklın Teorik Akla Önceliği

İnsan akli nihayetinde son amacını, yapıp ettiklerinde aşikâr kılar. Pratik aklın (*praktischen Vernunft*) devreye girdiği yer burasıdır. Ama Kant için yapıp edilenler değil aklın *praxis* için verdiği kurallar önceliklidir.

[P]ratik akıl kavramıyla aklın, düşünmenin bir tarzı kastedilmektedir; bu anlamdaki akıl, insanın eylem ve yapıp etmeleri için, yani *praxis* alanı için (pratik yapıp etmelerinin karşılığı Grekçe’de *praxis*’tir) kavramlar, normlar, ölçüler verir. Bu kurallar iyinin, yapılması gerekenin, asil ve güzel olan şeylerin kurallarıdır.⁴²

Kant, nasıl her kavramı kendine has kıldıysa, aklın pratikliği de bundan nasibini alır. Alain Badiou, Kant’ın getirdiği yeniliği şu şekilde açıklar:

Modernlerle -Descartes’tan beri özne sorununun merkezi önem taşıdığı modernlerle- birlikte etik, ahlakla ya da -Kant’ın diyeceği gibi- (teorik akıldan ayrı bir şey olarak) pratik akılla az çok eş anlamlı hale gelir. Etik,

⁴² Heinz Heimsoeth, *Felsefenin Temel Disiplinleri*, çev. Takiyettin Mengüşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007, s. 81.

öznel eylem ve onun temsil edilebilir niyetlerinin evrensel bir yasa ile nasıl bir ilişki içinde olduğu meselesidir. Etik, ister bireysel olsun, ister kolektif, bir Öznenin pratiğini yargılayan ilkedir.⁴³

Bu tespit, bizim ahlaki öznel eylemle bir tutmanın sonucu olarak aktivizm alanını açanı da görmemize yardımcı olur. Yasanın evrensel ilişkisini kurmak da kolektivizm sayesinde olacaktır. Etiğin bu minvalde pratik akılla eş anlamlı hale gelmesinin ne olduğunu anlamak için öncelikle Kant'ın pratik akıldan kastını anlamak gerekir.

Teorik akılda⁴⁴ neyi bilemeyeceğimizin ortaya konulmasıyla sınırlar çok sıkı belirlenmişti, hatta “bilemediği şeylerden dolayı fazlasıyla haddini bilen bir özne”⁴⁵ karşımızdaydı; “Ama bu yolla aynı zamanda pratik aklın kullanımını sınırlayan ya da giderek onu hiçe indirme gözdağı veren bir engeli ortadan kaldırdığı için gerçekte olumlu ve oldukça önemli bir yararı da vardır” (SAE. B XXV) Teorik akla çizilen sınır, pratik aklın sahasını genişletir. Birinci kritikte ilk adım atılmış, bilmenin bendeki mümkün koşulları ortaya konmuş, bu koşullar ile aklın iki faaliyet alanının sınır çizgisi çekilmişti. Aklın pratik faaliyetinde ise istemenin bendeki imkân koşulları değildir araştırılan. Burada araştırılan, benim düşüncemde bilfiil hale getirdiğim nesne üzerine, bu nesneyi düşünceme konu etmemde yol çizmemi sağlayacak şekilde düşünme şekline dairdir. Kant'ta aklın fiili kılabilceği tek nesne vardır ki o da *summum bonum*dur. Fiili kıldığım nesne ise özgür olabileceğimi düşünebildiğim tek nesne olma özelliği taşır. Kant'a göre yapılan en büyük yanlış da ahlaki eylemin ilk şartı olan özgürlüğün teorik aklın sınırları içerisinde ele alınması, bu yüzden aklın iki faaliyet alanının sınır

⁴³ Alain Badiou, *Etik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 17-18. Badiou, pratik akıl ile etik arasında Kant'ın kurduğu ilişkinin bugün de geçerliliğini sürdürdüğünü söyler. Bunun yargılama etiği şeklinde, olup bitenlerle ilişki kurmamızdaki muğlak biçimine işaret ederek eleştirisini yapar.

⁴⁴ Teorik akıl yerine teorik müdrake kullanılışı daha uygun gözükse de burada, bir ve aynı aklın iki yönünü yaptıkları işlem itibarıyla değil de, işlem alanları üzerinden karşılaştırmaya gidildiğinden teorik akıl-pratik akıl kullanımı tercih edilmiştir.

⁴⁵ Yücel Dursun, “Bilme Bakımından Kantçı Öznenin Sınırları”, *Immanuel Kant*, Muğla Üniversitesi Uluslararası Kant Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Vadi Yayınları, 2006, s. 53. Bu makalede bilgi bağlamında öznenin sınırları dört başlık altında incelenir: “1) Görülemenin en son noktası, 2) Kavramların ötesinde yer alan şeylerin durumu, 3) Oyunun yönetmeninin, yani ‘kendiliğin’ bilinme bakımından durumu, 4) Bu çerçevenin dışındaki (eğer varsa) herhangi bir şeyin de bilinip bilinemeyeceği” s. 52.

çizgilerinin birbirine karışmasıdır: “Teorik akıl bu kavramı, ancak sorunlu bir biçimde, düşünülmesi olanaksız olmayan bir kavram olarak ortaya koyabilmiş, ama ona nesnel gerçeklik sağlayamamıştı.” (PAE. s. 3/4) Çünkü “Teorik alanda aklın sınırları, aşkın olanın alanına girmemeyi şart koşarken, pratik alanda aklın sınırları aşkın olanın kendi alanına girmemesini şart koşar”⁴⁶ şeklindeki kuralın ihlali söz konusudur. Anlama yetisinin kavramlarının her defasında duyuyüstüne uygulanması sonucu birbirlerine karışmalarından kaynaklı hatalar böylece önlenecektir. Teorik alanda özgürlüğün izahı söz konusu olabilseydi şayet, o zaman benim özgür seçimimden bahsetmemin olanağı kalmayacaktı. Ve beni ben yapan şey ortadan kalkacaktı. Bunun için iki alanın işlemlerinin tersten yol aldıklarına dikkat edilmelidir. *Saf Aklın Kritiği*’nde bahsi geçtiği şekliyle “Tüm insan bilgileri görümler ile başlar, buradan kavramlara geçer ve ideler ile sonlanır.” (SAE. A 702, B 730), (PAE, 160), yani “tüm bilgimiz duyularla başlar, oradan anlama yetimize geçer ve akılda sonlanır”ken (SAE. A 298, B 355), pratik akıl alanında, akıldan, idelerden başlayan tersine bir işlemle ilkelerden kavramlara gidilecektir. Dolayısıyla herhangi bir saf pratik ilke, kaçınılmaz olarak başlangıcı oluşturacak ve ancak kendisinin ilgili olabileceği nesnelere belirliyor olacaktır. (PAE. s.18/32)

Aklın teorik kullanılışı sırf bilme yetisinin nesnelere ile yani duyusal temsiller olarak temas ettiğim, kavradığım ve görüde karşımda duran olarak izlediğim nesnelere ile fenomenlerle ilgili idi. Bu nesnelere bendeki bilme/kurma koşullarıydı alanı. Aklın pratik kullanılışı ise farklı olup “bu kullanılıştaki akıl, tasarımların karşılığı olan nesnelere meydana getiren ya da kendini (doğal yeti buna yeterli olsa da olmasa da) bu nesnelere meydana getirmek üzere belirleyen –yani kendi nedenselliğini belirleyen- bir yeti olan istemenin belirlenme nedenleriyle uğraşır.” (PAE. s.29/30) “[...] pratik akıl nesnelere, onları bilmek için değil, kendi yetisiyle (bilgilerine uygun olarak) gerçek kılmak için uğraşır.” (PAE. s. 98/160) Bir nesneyi gerçek kılmak ne demektir, nesneyi düşüncemde fiili hale getirmek demektir. Bir nesneyi fiili hale getirmem için onu, kendi düşünceme konu etmemde yolu bulmamı sağlayacak şekilde düşünmektir pratik akıl. Bir önceki paragrafta bahsi geçen şekliyle tersten bir şekilde, nesnelere belirlememin yöntemini düşünmektir. Aslında Kant’ın asıl sorusu “Pratik akıl var mı?” sorusudur. Şayet bunu ortaya çıkaramazsa akıl sadece nesnelere bilen ve onları muhakeme eden melekeye

⁴⁶ Mehmet Güneç, “Modern Aklın Özerkliği”, *İslam Araştırmaları Dergisi* 23 (2010): 59-74.

dönüşür. Çünkü biz nesnelere karşımızda duran şeyler (*Gegenstand*) olarak algılamaya devam ettiğimiz sürece karşımızdaki insanın da, bizim de nesneden bir farkımız kalmayacaktır. O yüzden insana öyle bir faaliyet alanı tesis edilmelidir ki hem aklın düştüğü antinomiler ortadan kaldırılsın, hem de insan gereken değerini bulsun. Böylelikle iki alan tesisi Kant için hayatidir: “Aklın teorik kullanımının sağladığı yarar, nesnenin en yüksek *a priori* ilkelere kadar uzanan bilgisidir, aklın pratik kullanımının sağladığı yarar ise en son ve yetkin amaçla ilgili olarak istemeyi belirlemesidir.” (*PAE.* s.130/216) Pratik aklın teorik akla üstünlüğünü bu minvalde onaylar: “Böylece saf teorik akıl ile saf pratik aklın bir bilgide bağlanmalarında, öncelik pratik akıldadır, şu şartla ki, bu bağlanma rastlantısal ve rastgele olmayıp, *a priori* olarak aklın kendisinde temellenmiş, yani zorunlu olsun.” (*PAE.* s.132/219) Kant bu üstünlüğü onaylar, çünkü aklın pratik faaliyeti beni ben yapan olarak devrededir. Pratik akılla kurulan, var kılınan iyi, bir yerlerden alınan payla ilişkili değildir artık, Ben’le ilişkilidir, onu Ben yaparım. Kant’ın ahlak yasası itibarıyla Kopernik devrimi budur. Kopernik devrimiyle özne ile nesne arasındaki uyum bozulup nesnelere öznenin etrafında dönmeye başlayınca ahlak anlayışı da bu minvalde değişmiş, artık; “Bilgi nesnelere öznenin (Ben) çevresinde dönmesi gibi, İyi de öznel yasanın çevresinde döner.”⁴⁷ olmuştur. Sonuç olarak beni ben yapan, bir şeyin var kılınmasında benim belirleyici olmamla ilgilidir. Kant, insanın iradesinin belirlediği bir faaliyetle, bir nesneyi fiili kıldığını ortaya çıkarırsa pratik aklın varlığından söz edilebilecektir. Pratik aklın varlığı da iyiyi var edecektir. O zaman pratik aklın faaliyeti içerisinde kurulan bir nesne var mıdır, bu nasıl kurulur ve yaşadığımız alana nasıl etkide bulunur, *Pratik Aklın Eleştirisi*’nin asli soruları olmakla *Saf Aklın Eleştirisi*’nden tümüyle ayrılır. Bunun için Kant sınırı çekmek üzere aklı (*Vernunft*) mahkeme yargıçısı olarak vazifelendirir.

Aklın nesnel temellerle bildiğini varsayamayacağı bir şeyi varsaymak ve kabul etmek için ve dolayısıyla sadece aklın kendi ihtiyacıyla bizim için karanlık geceyle dolu olan duyuyüstünün hudutsuz alanı içinde kendini

⁴⁷ Gilles Deleuze, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*, s. 28-29.

düşünerek yönlendirmek için, öznel bir temel olarak aklın [söz] hakkı devreye girer.⁴⁸

Düşünülebilenlerin sınırsızlığına⁴⁹ ve teorik aklın tazyikine karşılık, “Ne hakla?” diye sorabilecek, kendi kendine bekçi vazifesi görecektir. Kendi sınırlarını ve kendi yönünü belirleyecektir.

Pratik aklın alanı, numenal alan, düşünülebilirlerin alanıdır, dedik. Kendinde şeyler, bilgime konu olamasalar da akıl yoluyla düşünülebilirler olarak bu alanda konu edilebilirler. Bu şekilde kendi başına olanın neden-etki bağıntısının zorunluluğuna tâbi olmamasından kaynaklı olarak özgürlükten konuşabilmenin yolunu bulurum. Doğal nedensellikten kurtulmakla ancak ahlak tecrübesinin kuruluşundan bahsedilebilir. Özgürlük, irademi serbestçe ortaya koyabilmemi sağlayacak ki ben ahlak tecrübesinden bahsedebileyim.

Ahlak için ihtiyaç duyduğum tek şey özgürlüğün yalnızca kendiyile çelişmemesi ve bu yüzden onu daha öte olarak anlamak zorunda olmaksızın en azından düşünülebilmesine izin vermesi olduğu için ve böylece doğa düzenine göre yer alan aynı eylemin yoluna engel çıkarmadığı için bu törellik öğretisi her biri kendi yerlerini ileri sürebilirler. (SAE. B XXIX)

Her bir faaliyet alanı böylelikle yerlerini bulur ve bilir. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde bu ayrımı şu şekilde ele alır:

⁴⁸ İmmanuel Kant, “Kişinin Düşünerek Yönünü Tayin Etmesi Ne Anlama Gelir? - 1781”, *Düşüncenin Çağrısı*, çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları, 2015, s. 89.

⁴⁹ Buradaki düşünce özgürlüğüne yönelik çağrışım bizi Kant'ın akla kendi sınırını çizme vazifesini vermesinin yanında *diğerlerini* de hesaba katmasıyla *sivil zorlamaya (der bürgerliche Zwang)* dikkat çekişli ilgi çekicidir: “Ne var ki düşüncelerimizi kendilerine ilettiğimiz, kendi düşüncelerini de bize ileten başkalarıyla birlikteymiş gibi düşünmeseydik ne kadar düşünür ve ne ölçüde doğru düşünürdük! İnsanlardan düşüncelerini alenen açıklama özgürlüğünü zorla alan bu dış gücün aynı zamanda onların elinden düşünme özgürlüğünü: medeni hayatın bütün yüklerinin ortasında bize geri kalan ve ancak sayesinde durumumuzun bütün kötülüklerinin üstesinden gelebilmenin yollarını [araçlarını] tasarlayabileceğimiz yegane mücevheri de alacağı pekala söylenebilir.” Kant, “Kişinin Düşünerek Yönünü Tayini-1781”, *Düşüncenin Çağrısı*, s. 99.

Eylemler gerçi bir yandan, doğa yasası değil, özgürlük yasası olan bir yasa altında olduklarından, ama öte yandan ayrıca duyular dünyasındaki olaylar olarak görünüş olduklarından; bir pratik aklın belirlemeleri, ancak görünüşlerle ilgi içinde, dolayısıyla da anlama yetisinin kategorilerine uygun olarak gerçekleşebilirler; ama bu, anlama yetisinin teorik bir kullanılışı için, yani (duyusal) görünüm çeşitliliğini bir bilinçte toplamak için değil, yalnızca arzuların çeşitliliğini, ahlak yasasıyla buyuran pratik aklın ya da saf *a priori* istemenin bilincinin birliğine bağımlı kılmak içindir.” (PAE. 115)

Diğer yandan saha düzeyinde de sınırlar birbirine karışmış durumdadır. Burada aydınlanmanın ahlak anlayışı göz ardı edilmemelidir.⁵⁰ Kant’ın selefleri vardır. Bu dünyanın tüm gerçeklik alanı olarak görülmeye başlandığı, Tanrının merkeziliğini kaybettiği bir dünyada iyi de, güzel de, doğru da bu dünyaya içkin hale geldiler. Bu ne demekti, tarihsel koşulları da gözetirsek toplum ve insanın öne çıkışıyla⁵¹ toplumsallıkla ilişkisi içinde iyi ve kötü belirlenir hale geldi demekti. Bu toplumsallık içinde bağlayıcı kuralların tesisi gerekir. Toplumsal bir bütünün parçası olan insanın ahlak anlayışını tesisler bu.⁵² Ama burada kısa devre bir durum da söz konusudur. Ahlaki yasalar insanın doğasından gelen yasalar olarak tayin edildiğinden ve insan doğasına hâkim olan da tutkular ve arzular olduğundan toplumsal ilişkilerin belirlenmesinde bu duyguların zaptı rapt altına alınması lazım gelir. Yine sınır tayini gerekir. O zaman insan doğasına aykırı düşünülen sınır tayinlerinin en az hasarlı olabilmesi için bir anlamda tüm insanların arzu

⁵⁰ Giovanni Gullace’nin, “Aydınlanmanın Ahlak Anlayışı Üstüne” başlıklı makalesinde döneme ilişkin kısa bir özet bulmak mümkün. Bu yazısında moralitenin politik, bilim ya da sosyolojinin bir yan ürününe indirildiği tespitinden yola çıkarak ahlaki ilkelerin tersine çevrildiği iddiasına yöneltilen suçlamaların hakkaniyetini tartışır. Bkz. Giovanni Gullace, “Aydınlanmanın Ahlak Anlayışı Üstüne”, çev. Mustafa Günay, *Felsefe Tartışmaları* 27 (2000):170-181.

⁵¹ Pratik Aklın Eleştirisinden bir süre önce “Amerika Bağımsızlık Bildirgesi” (1766) onaylanmış, tam bir yıl sonra “Fransız Devrimi” (1789) gerçekleşmiş, “İnsan Hakları Beyannamesi” imzalanmıştır.

⁵² Yalçın Koç, *Anadolu Mayası* kitabında bu durumu ifade etmek için “yığınlaşmış birey” şeklinde bir tabir kullanır. Özgürlüğünü kazanan birey yanılımasının güzel bir ifadesidir. Yalçın Koç, *Anadolu Mayası*, Ankara: Cedit Neşriyat, 2011. Charles Taylor da *Seküler Çağ* kitabında yeni bireyi tanımlamak için bir öneride bulunur, “tamponlanmış özne” der. Bu önerisini de şöyle açıklar: “Özgürlük ve düzen etiği, merkezine tamponlanmış benliği koyan bir kültürde ortaya çıkmıştır. Kullandığım bu terimin aslında karmaşık bir anlamı vardır. Bir fenomen öznel ve nesnel yönleri sahipti: Bir tamponlanmış özne olmak, içerisiyle (düşünce), dışarıyla (doğa, fiziksel varoluş) arasındaki geçirgen sınırı kapamak, kısmen sihirsizleştirmiş dünyada yaşamak meselesidir.” Charles Taylor, *Seküler Çağ*, çev. Dost Körpe, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 356. Burada yığınlaşmış bireyin nasıl özgürlüğünün kısıtlandığının da izahını bulmuş oluruz. Özgürlük adına kendini bu dünyaya hapsedmiş bireylerdir karşımızdaki.

ve tutkularının da genişletildiği bir dünya tasarımına gidilecektir ki burada ilk yapılması gereken ahlakın yeniden tanımlanmasıdır. İkincisi ise kötülükten sorumlu olanın toplumsal koşullar olduğu tespiti ile arzu ve isteklerin gerçekleştirilebileceği/genişletilebileceği bir ortam yaratmaya girişilmesidir. Günümüzde mesele insan hakları etiği, mutabakat etiği şeklini almıştır. Aydınlanma bunun yolunu açar. Kant ise seleflerinin açtığı bu yolda gördüğü kusurları temizlemeye, kesiştiği noktalarda temellendirmeyi sağlam kılmaya çalışır. O da insanın içinde bulunduğu tezadı onaylar.

İnsanda toplumsallaşma eğilimi vardır, çünkü toplumsal durumda kendisinin insan olduğunu, yani doğal yeteneklerini geliştirebileceğini daha çok hisseder. Fakat onda birey olarak yaşamak, kendisini başkalarından ayrı tutmak için de güçlü bir eğilim vardır; çünkü o kendisinde toplumdışı bir özellik, her şeyi kendi düşüncelerine göre yönlendirme isteği bulur.⁵³

Pratik alanda felsefe yapma gereği buradan doğar: “[İ]ki taraflı istemlerin onda yarattığı şaşkınlıktan kurtulabilirsin ve kolayca düştüğü ikirciklikten dolayı bütün halis ahlaksal ilkelerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya gelmesin.” (AMT. s. 21/24)

O zaman Kant’ın çözmeye çalıştığı sorunlar iki ana soru olarak karşımıza çıkarlar. İlki pratik aklın faaliyeti neticesi özgür irademle numenal alanda tesis ettiğim nesnenin, zorunlulukların olduğu, mekanik yasaların işlediği fenomenal bir evrende sorun yaratmadan değişikliklere yol açıp açamayacağı, ikincisi ise özgür bir birey olarak nasıl toplumsallık içinde var olunabileceği sorularıdır bunlar.

⁵³ İmmanuel Kant, “Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi”, çev. Uluğ Nutku, *Tarih Felsefesi Seçme Metinler*, haz. Güçlü Ateşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006, s. 34.

2.2. Bir Yanda Özgürlük, Diğer Yanda Zorunluluk

Pratik aklın merkezi meselesi olarak *summum bonum* hazırlayıcı koşullardan başlamak istersek ilk çözümlenmesi gereken sorun bahsi geçtiği şekliyle özgür nedenselliğim ile doğa nedenselliğinin zorunluluğunun nasıl ilişkilendirileceği meselesidir: “Özgürlük olarak nedensellik kavramından farkı bakımından doğa zorunluluğu olarak nedensellik kavramı, şeylerin, kendi başına şeyler olarak nedenselliklerine karşılık, zaman içinde belirlenebilir varoluşlarıyla, dolayısıyla görünüşler olarak varoluşlarıyla ilgilidir.” (PAE. 169) *Prolegomena*'da ise şöyle söyler: “[A]kıl sahibi varlıkların bütün eylemleri, görünüşler olmaları bakımından, doğanın zorunluluğu altındadırlar; ama bu aynı eylemler, akıl sahibi özneye ve bu öznenin sırf akla göre eylemde bulunma yetisiyle ilgilerinde özgürdürler.” (Pr. 155) İki farklı düzlem arasındaki uçurum nasıl aşılacaktır? *Saf Aklın Kritiği*'nde yer alan kozmos veya özgürlük antinomisi olarak da adlandırılan üçüncü antinomi bu kritiğe devrolmuştur: “Dünyada özgürlükten gelen nedenler vardır” ile karşıtı olan “Özgürlük yoktur, her şey doğadır” önermeleri arasındaki çelişki aslında çelişki olmadığının ispatı ile devam eder. Her iki nedensellik türünün de birlikte var olabildiklerinin ispatıdır bu. İki etki türünün iki ayrı alanda görülmesine dayalı çözüme ulaşılır.

Duyular dünyasının nesnelere kendi başına şeyler, yukarıda sözü edilen doğa yasaları da kendi başına şeylerin yasaları sayılırsa, çelişme kaçınılmaz olur. Aynı şekilde, özgürlüğün öznesi diğer nesnelere gibi yalnızca görünüş olarak tasarımırsa, çelişme önlenemez; çünkü aynı şey aynı nesneye ilişkin olarak, aynı anlamda aynı zamanda onaylanır ve yadsınır. Ama doğa zorunluluğu yalnızca görünüşlere, özgürlük de kendi başına şeylere yüklenirse; eğer her iki tür nedensellik –ikincisinin kavranılır kılınması ne kadar zor veya olanaksız olursa olsun- kabul edilip tanınırsa, hiçbir çelişme ortaya çıkmaz. (Pr. 151), (PAE. 171)

Böylelikle *Saf Aklın Kritiği*'nde kozmolojik bir ide olan özgürlük asıl yerini eylemlerin gerçekleştirilme sahasında bulur: “Kant'a göre, özgürlüğün olanağı ve

gerçekleşmesi, insanın bilen varlığında, yani insan aklının ilgilerinin bilmeye çevrildiği yerde değil; aklın pratik kullanılmasında aranmalıdır.”⁵⁴

Bu yüzden Kant’ın pratik aklın sahasında da temel meselesi özgürlük ve nedensellik olacaktır ve bunlar bir önceki kritikten bu kritiğe devrolurlar. Bu meselelerin çözümünde etkilendiği isimlerden özellikle biri öne çıkar, bu isim Jean Jacques Rousseau’dur.

Newton, düzeni ve düzenliliği büyük bir basitlikle birleştiren ilk kişiydi, ondan önce düzensizlik ve birbiriyle bağlantısız bir çeşitlilikle karşı karşıyaydık. Newton’dan bu yana kuyruklu yıldızlar geometrik yörüngelerde yürüyorlar. Rousseau, insan doğasının girdiği çeşitli biçimler altında, insanın derinde saklı olan özünü ve kaderini gerekçelendiren gizli yasayı gözlemleriyle keşfetmiştir.⁵⁵

Yani bir anlamda nasıl ki Newton⁵⁶ Kant’ın evren fenomenini anlamasına yardımcı olmuşsa, Rousseau da özgürlük numenini anlamasında aynı etkiyi yapmıştır.⁵⁷ Doğa yasasının dışında bir yasanın keşfi şu soruyu beraberinde getirir: “[M]addenin hareketlerinin bilimsel yasalar tarafından yönetildiği bir evrende insan bedenlerine karşılık gelen maddi nesnelere hareketleri nasıl olup da özgür irade tarafından yönetilebilir?”⁵⁸

⁵⁴ Heinz Heimsoeth, *Immanuel Kant’ın Felsefesi*, çev. Takiyettin Mengüşoğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986, s. 115.

⁵⁵ Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s. 18. Alıntı Kant’tandır: *Fragmante* [Cilt] VIII, [s.] 635 vd. [AA, Cilt 20, s. 93 vd.]

⁵⁶ Heinz Heimsoeth, Kant’ın 1760 tarihli notlarında Newton’un çekim yasasını en yüksek doğa yasası olarak koyması gibi kendisinin de ahlak alanında tek bir yasa koyduğunu söylemesiyle kurduğu koşutluğa dikkat çeker: “Her iki alanda da olup bitmekte olan sayısız olaylar, hepsini içine alan tek bir yasa tarafından yönetilmektedir.” Heinz Heimsoeth, *Immanuel Kant’ın Felsefesi*, çev. Takiyettin Mengüşoğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986, s. 130. Bir anlamda bu benzetme şuna kapı aralar: Yer çekimi her şeyi yerli yerinde tutan, ayakta kalmasını sağlayan olarak da bir çekim merkezidir. Ahlak yasası da ahlak dünyasını yerli yerinde ve ayakta tutan bir çekim merkezi olarak Kant’ın felsefesinde iş görmektedir. Alexander Pope yaşadığı dönemde Newton’a hayranlığı şu şekilde dizelere döker: “Doğa ve kanunları gecenin karanlığında saklıydı / Ve Tanrı Newton’u yarattı / Sonra her yer aydınlandı.” Alıntılanan yer bkz. Susan Neiman, *Ahlaki Açıklık*, çev. Nagehan Tokdoğan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 148.

⁵⁷ Ernst Cassirer, *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2007, s. 127.

⁵⁸ Bryan Magee, *Büyük Filozoflar*, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000, s. 185-186. Bryan Magee’nin Geoffray Warnock ile söyleşisinden alıntılanmıştır. İfadeler Magee’ye aittir.

Sorun bedeninin yerleştiği zeminde geçerli olan yasa ile bedene yerleşik iradenin koyduğu yasa arasındaki farkla ilgilidir. Rousseau sadece bu hususta değil daha pek çok cepheden Kant'ı etkiler.

Kant, kendi ahlak ve politika öğretisi üzerinde Rousseau'nun belirleyici bir etkisi olduğunu sık sık belirtir. Pratiğin teori karşısında öncelik taşıdığı; ahlaksal olanın zihinsel olandan önce geldiği; bizzat görevin sesine itaat eden basit ruhların bilim adamlarından veya filozoflardan üstün olduğu fikri, tamamen, Rousseau'nun *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylemi*'nden ve *Savoylu Bir Rahibin Amentüsü*'nden alınmadır. Aynı şekilde insanın kendi koyduğu yasaya itaat etmesi olarak tanımlanan özgürlük kavramı ile tikel arzuları, yasallıklarını garanti altına alacak biçimde, genelleştirme anlayışı esas olarak Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*'ndeki öğretilerinden alınır. Ve son olarak Kant'ın tarih felsefesi, açıkça, Rousseau'nun *Eşitsizliğin Kökenleri Üzerine Söylemi*'ne dayanır.⁵⁹

Rousseau'nun doğal ve toplumsal zorunluluklara rağmen özgürlüğü ele alış tarzı, özerkliği her şeyin üzerinde tutması, ama buna rağmen bir aradalık fikri, bilhassa da insanı hayvandan ayıran özellik olarak zikrettiği mükemmelleşme eğilimi ayrı ayrı ilgisini çeker. Doğaya dönüş dediğinde insanın kendi doğasına dönmesi de Kant'ı etkiler: “Bu körelmiş yol ortadan kalktı; insana saygı duymayı öğrendim ve genel şeylerle uğraşan biri olarak, bu yoldaki çalışmaların, tümünden, insan haklarının yerleşmesi bakımından bir değer taşımayacağına inandığım anda da, kendimi pek işe

Devamında Warnock, fiziki bakımdan belirlenmiş, mekanik olarak işleyen bir dünyada Tanrının kendisine nasıl yer bulacağı sorusuna yanıt aransa da “(...) yapacağı hiçbir şey kalmayan Tanrı bir kıyıya atılmış görünür” der. Bryan Magee, *Büyük Filozoflar*, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000, s. 185-186.

⁵⁹ Pierre Hassner, “Immanuel Kant ‘Ahlak ve Politika İlişkisi’”, *Kant Felsefesinin Politik Evreni*, düz.ve çev. Hakan Çörekçioğlu, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 84. Pierre Hassner, Kant'ın ahlak öğretisindeki Rousseauculuğun ortaya çıkarılmasının, Kant'ın ahlak öğretisinin politik olup olmadığına dair soruları görünür kılacağını söyleyerek makalesini bu eksende oluşturur. Şöyle bir çıkarımda bulunur. “Kant tam da ahlak öğretisinin politik sonuçlarından ve politik öğretisinin ise ahlaksal boyutlarından dolayı, sadece felsefe için değil, aynı zamanda politik vicdan için istisnai bir öneme sahiptir.” (s. 85) (Orijinal metin: Pierre Hassner, “Immanuel Kant”, *History of Political Philosophy*, Ed. Leo Strauss-Joseph Cropsey, USA: Political Science Series, (1972): 554-594)

yaramaz biri olarak gördüm.”⁶⁰ İtirafı, yapıp etmelerini sorgulamaya yönelik, kendi içinde bir muhasebeye işaretir. Elde tutmaya devam ettiğimiz “İnsan Nedir?” sorusuna onunla birlikte cevap arayışımızda karşımıza bu sefer şu çıkar; Kant, akıl sahibi bir varlık olarak insanın seçimlerinden sorumlu olmasını istemekte ve tüm yapıp etmelerini bu minvalde anlamlı kılmasını beklemekte, bunun tüm insanlık için de geçerli olabilmesini arzu etmektedir. İnsanın sorumlu olması için doğal ve toplumsal zorunluluklardan azade olarak özgürlüğünün, diğer yandan ise anlamlı eyleyebilmesi için varlık alanında ortaya koyması gerekenin peşine düşer.

Sahip olunan akıl yetisi, hem eylemlerimizin doğal nedenleri olan öznel belirleyici nedenlerle bağlantılı şekilde görüşlere ait bir varlığın yetisi olarak, hem de bu yetiyi belirleyen nesnel nedenler olan idelerle “gereken” bağlantısını kurduğum (*Pr.* 154) bir ara kesit gibidir. “Bununla pratik özgürlük (*Freiheit des praktischen*), yani aklın nesnel-belirleyici nedenlere göre nedenselliği olan özgürlük, kurtulur; görüşler olarak bu aynı etkilerdeki doğa zorunluluğundan ise bir şey eksilmez.” (*Pr.* 156)

Özgürlük kavramı, pratik aklın zorunluluklu bir yasasıyla gerçekliği kanıtlandığı kadarıyla, şimdi saf aklın -hatta teorik aklın- sisteminde bütün yapının kilit taşı meydana getirir; sırf ideler olarak teorik akılda desteksiz kalan bütün öbür kavramlar (tanrı ve ölümsüzlük kavramları) da, şimdi özgürlük kavramına bağlanır, onunla birlikte ve onun aracılığıyla dayanak bulur, nesnel gerçeklik kazanır, yani bunların olanaklılığı, özgürlüğün gerçek olmasıyla kanıtlanır; çünkü bu ide, ahlak yasası yoluyla kendini ortaya koyar. (*PAE.* s.4/5)

Pratik akıl içerisinde özgürlük, nesnel gerçekliğinin kanıtlanması yoluyla teorik akılla çelişen kavramların yeniden ele alınmasını sağlaması ve böylece onlara ahlak yasasında yer edindirmesi sebebiyle öne çıkar. İki faaliyet alanını birbirine bağlayan ve de pratik aklın merkezi kavramı olması hasebiyle öne çıkan bu kavram, nedensellik ilişkisinde, içerisinde kendiliğindenliği (*spontaneität*) barındıran *transandantal*

⁶⁰ Ernst Cassirer, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2007, s. 125-6. *Kant'ın Ölümünden Sonra Ele Geçen Fragmanlar*'dan aktarılmıştır. Harnstein baskısı, C.VI-II, s. 630.

özgürlük'tür (*die transzendentale Freiheit*). Bu özgürlüğe kavuşabilmek için Kant'ın pratik aklın faaliyet alanı ile teorik aklın faaliyet alanını nasıl ayırdığını gördük.

Özgürlük olarak nedensellik ile doğa mekanizmi olarak nedenselliğin, ilkinin ahlak yasası, ikincisinin de doğa yasası aracılığıyla birleştirilmesi, hem de bir ve aynı öznedede, yani aynı insan da birleştirilmesi; insan ilkiyle ilişkisi bakımından saf bilinçte kendi başına varlık olarak, öbürüyle ilişkisinde de deneysel bilinçte görünüş olarak tasarımlanmadığı süreç olanaksızdır. Bu yapılmayınca akıl kendiyile çelişmekten kaçınmaz. (PAE. s. 6/10 dipnot)

Böylelikle iki ayrı alan belirleme, insanın bilinç düzeyinde de iki farklı alana tekabül eder. Farklı türden belirleyici nedenlerle ilişkiye giren bir ve aynı özne, kendine, hem duyular dünyasında bir fenomen, hem de düşünce varlığı olarak bakabilir.

[Ç]ok geçmeden farkına varır ki, her ikisi birden olabilir, hatta olması gerekir. Çünkü (duyular dünyasına ait) görünüşte bilinen bir şeyin bazı yasalara bağlı olması, ama bu aynı şeyin kendi başına şey ya da varlık olarak bu yasalardan bağımsız olması en ufak bir çelişme içermez; ama kendini bu ikili şekilde tasarımlaması ve düşünmesi gerekmesi, ilki söz konusu olduğunda, duyular aracılığıyla uyarılan nesne olarak kendi bilincine, ikincisi söz konusu olduğunda ise, kendisinin düşünce varlığı olarak, yani aklını kullanırken duyusal izlenimlerden bağımsız (dolayısıyla anlama dünyasına ait) olduğu bilincine dayanır. (AMT. s.76/117)

İki dünyanın⁶¹ vatandaşı olarak birinden diğerine bakışın kazandırdığı bir bilinçlilik söz konusudur. Hem iki dünyaya da gömülüdür, hem de bir anlamda yüzünü iki tarafa da çevirebildiği bir sınır durumdadır. Aynı aklın iki faaliyet şekli olarak teorik aklın yetisi olan anlama yetisi ile pratik aklın yetisi olan akıl, fenomenal alan ile numenal alanda yaptıkları işlemler sonucu etkileri itibarıyla birbirlerinin alanına

⁶¹ “Nedensellik yorumuna bazen iki dünya yorumu adı da verilir, çünkü tezahür ve kendinde şeylerin iki farklı dünya, farklı şeylere ait iki ayrı âlem oluşturduklarını savunur.” Allen W. Wood, *Kant*, s. 94.

tazyikte bulunmaktadırlar. Yalnız “Biliyoruz ki, iki tip yasa koyma vardır ve dolayısıyla doğaya ve özgürlüğe, duyulur doğaya ve duyulmuş doğaya karşılık gelen iki bölge (*domain*) vardır. Fakat yalnızca tek bir alan (*terrain*), deneyimin alanı vardır.”⁶² İki alan Kant için bir gerilim mi yoksa uzlaşım mı getirecektir?

Bilim ile ahlak, yani en sistematik haliyle Newton tarafından geliştirilen modern fizik ile en saf olarak Rousseau tarafından ifade edilen ahlaksal vicdan -birincisinin işaret ettiği evrensel determinizm ile ikincisinin işaret ettiği özgür irade- arasındaki gerilimin, Kant’ın girişiminin hareket noktası olduğunu söyleyebiliriz. Kant bu sorunu radikalleştirerek çözmeye çalışır; bu iki terimi, onları uzlaştırarak değil, onlar arasındaki gerilimi ve ortak varoluşu teorik olarak temellendirerek, yani doğa ile özgürlük -fenomenal dünya ile numenal dünya- arasındaki karşıtlığa ekleyerek korumaya çalışır.⁶³

Bu yorum bize uzlaştırma yerine gerilimi saklı tutmanın da nasıl potansiyeller sağlayabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Kant’ın bu gerilimlerden beslendiği, karşı karşıya getirdiği diğer ikilikleri alt alta sıraladığımızda daha fark edilir hale gelir. Bu duruma dikkat çekenlerden Walter Kaufmann’ın listesi şu şekildedir: Fenomenal dünya/numenal dünya; belirlenmişlik/özgürlük; öznel ilkeler/nesnel ilkeler; düzgüner(maksimler)/evrensel yasalar; bilinçsiz güdüler/bilinçli yönelimler; patolojik çıkarlar/ kılıgısal ya da ahlaksal çıkarlar; eğilimler/us; varsayımla buyurumlar/kesin buyurumlar; özerksizlik/özerklik. Ve bu ikiliklerin doğrudan bu dünya/öteki dünya ayırımından kaynaklandığına dikkat çeker.⁶⁴

Bu ayımlardaki gerilimi canlı tutmanın özgürlüğün tesisi için gerekli olduğunu gördük. Duyulur dünyanın belirleyici nedenlerinden bağımsız olma idi özgürlük.⁶⁵ Özgürlük sahaya indiğimizde yapabileceklerimin sınırsızca özgürlüğü değil, herhangi bir

⁶² Deleuze, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*, s. 79. Burada dikkat çekildiği şekliyle bölge, alan ve saha ayımlarına YGE’nin en başında yeniden dönecek ve daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağız.

⁶³ Hassner, “Immanuel Kant ‘Ahlak ve Politika İlişkisi’”, s. 82.

⁶⁴ Walter Kaufmann, *İnsanı Anlamak*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1995, s. 124. Kaufmann, Kant için daha en baştan bu dokuz terim çiftini getirmiş olsaydı her şeyin daha duru olacağı tespitinde bulunur.

⁶⁵ *Büyük Türkçe Sözlük*, TDK, Özgürlük maddesi: Herhangi bir kısıtlamaya, zorlamaya bağlı olmaksızın düşünme veya davranma, herhangi bir şarta bağlı olmama durumu, serbestî.

nedensellik zincirine tâbi olmamamın, kendi kendime yasa koyabilmemin özgürlüğü oldu.⁶⁶ “İnsani özgürlük derken Kant, insanların eleştirel tefekkürde bulunma, yargılama ve böylece kendi özgürlük koşullarını tesis etme kapasitesini kasteder.”⁶⁷

Pratik Aklın Kritiği boyunca ahlak yasası = özgürlük yasası şeklinde karşımıza çıkar. Dahası bu eşitliğin özerklik yasasına doğru evrilmesi söz konusudur.⁶⁸ Ahlak yasasının özerkliği de yine Kopernik devrimiyle bağlantılıdır.⁶⁹ Pratik aklın özgürlükle bir ve aynı olduğu sonucu da çıkar.⁷⁰ Çünkü “ancak özgür varlıklar pratik akla tâbi olurlar.”⁷¹ Doğa nedenselliğimden sıyrılarak özgürleşmem pratik aklın sahasını açar, pratik aklın faaliyeti de beni özgür kılar. Pratik akıl, ahlak yasası, özgürlük ve özerklik birbiri ile iç içe geçer.⁷²

Bugüne kadar ahlak, sırf özgür olduğu için kendini akıl yoluyla koşulsuz yasalara bağlayan yetkin insanın kavrayışı üzerine temellendirildiğinden,

⁶⁶ Bu özgürlüğe Kant *pozitif* anlamda özgürlük, der. Yasanın her tür içerikten bağımsızlığını da *negatif* anlamda özgürlük olarak tanımlar. (PAE. 59)

⁶⁷ John Rundell, “Yaratıcılık ve Yargı: Akıl ve Tahayyül Gücü üzerine Kant”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*, G. Robinson & J. Rundell, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 129.

⁶⁸ Birgit Recki'nin tespitinde ifade bulduğu gibi: “Ben eylemimin yasasını, benim irademim bir ifadesi olarak, kendi kendime koymalıyım. Böylece özgürlük özerklikle, insanın kendi kendine pratik yasa koymasıyla eş anlamlı hale gelir.” Bkz. Birgit Recki, “Kant ve Aydınlanma”, çev. Hakan Çörekçioğlu, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 206. Bu makalesinde Recki, dar bir bakış açısıyla Kant felsefesinin rasyonel etik, görev etiği, ilke etiği, maksim etiği ya da bireysel etik olarak değerlendirilmesinin hepsinin altında yatanın aslında özerklik etiği olduğunun gözden kaçırıldığına vurgu yapar. s. 192-213.

⁶⁹ Ahlak yasasının özerklikle ilişkisi için bkz: Mehmet Güneç, “Modern Aklın Özerkliği”, s. 59-74. Güneç bu makalesinin Kant'a değindiği bölümünde özerlikle ilişkisi içinde can alıcı noktayı ‘Ahlakın kaynağı nedir’ sorusunun yerini ‘Ahlakın dayanağı nasıl olmalıdır’ sorusunun alması olarak görür. Kant'a göre “Önemli ve asli olan nereden geldiği, yani kaynağının ne olduğu değil, nasıl kullanıldığıdır. Bunu kullanan ve dayanağı oluşturan özerk insan olmalıdır.” s. 71-72.

⁷⁰ Deleuze bu eşitliğe itiraz eder: “(...) pratik akıl ile özgürlüğü özdeş kılmamamız gerekir: özgürlükte daima bir *arbitrium liberum* (keyfi serbestlik) alanı vardır ve bunun sayesinde biz daima ahlak yasasına karşıt seçimler yapabiliriz.” O zaman da “(...) yasa koyucular olmaktan çıktığımız için tâbi olmaktan da çıkarız.” Gilles Deleuze, *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, s. 71-72.

⁷¹ Deleuze, *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, s. 68.

⁷² Özgürlük ve özerkliğe ilişkin farklı yorumlardan biri de Nikolay Berdyayev'e aittir. *İnsanın Yazgısı* kitabında şu görüşleri serdedir: “Ahlak özerk olduğu ölçüde özgürdür; fakat insan hiç de özgür veya özerk değildir; bütünüyle yasaya tâbidir. Sonuçta Kant (...) ahlaki hayatın duyuşal yanını bütünüyle reddeder. İnsan kişiliğinin aslında hiçbir değeri yoktur; o yalnızca formel ve evrensel ölçekte bağlayıcı bir formel ilkedir.” Nikolay Berdyayev, *İnsanın Yazgısı: Yasa Etiği, Kurtuluş Etiği, Yaratıcılık/Özgürlük Etiği*, çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2012, s. 122-123. Görüldüğü üzere özgürlük ve özerklik kişiye mi tâbi, değil mi sorusu farklı görüşlere yol açmıştır.

ne insanın, hakkındaki görevini öğrenmesini gerektirecek kendi üzerinde başka bir Varlık olarak görülmesi, ne de uğruna görevini yerine getireceği yasa harici bir güdü olduğu fikirlerine ihtiyaç duyuldu (...) İşte bu yüzden, ahlak kendi içindir ve (...) saf pratik akıl kendine yeter. (SASDD: önsöz ilk cümle)

Üzerimde ve dışımda bir yasanın yerini içimde bir yasa alır. Pratik yaşamızın özgürlükten mi yasadan mı başladığına dair bir soru soracak olursak, özgürlüğün doğrudan bilincine varamadığımız için “[K]endisini bize ilk gösteren, doğrudan doğruya bilincine vardığımız ahlak yasasıdır.” (PAE. 53) “Demek ki belirli bir şeyi yapması gerektiğinin bilincinde olduğu için, onu yapabileceği yargısına varır ve kendisinde, ahlak yasası olmasaydı bilemeyeceği özgürlüğün bulunduğunu görür.” (PAE. 54) “Ahlak yasası, gerçekte, özgürlük aracılığıyla nedenselliğin bir yasasıdır; dolayısıyla da duyular üstü bir doğanın olanağının yasasıdır.” (PAE. 82) Duyular üstü doğanın olanağı özgürlük, özerklik ve ahlak yasası arasındaki döngüsellik ile sağlanır.

[K]endimizi özgür olarak düşündüğümüz zaman, kendimizi anlama yetisi dünyasına, onun üyeleri olarak taşıyoruz ve istemenin özerkliğini, sonucuyla birlikte, yani ahlaklılıkla birlikte kabul ediyoruz; kendimizi yükümlülük altında düşündüğümüz zaman ise, kendimizi duyular dünyasına ve aynı zamanda anlama yetisinin dünyasına ait sayıyoruz. (AMT. s. 72/110)

Bu karşılıklılık eylemlerimin duyular dünyasına uymasını gerektirir. Akıl sahibi varlığın düşünülür dünyanın üyesi olarak zorunlu istediği şeyi, duyular dünyasında bir gerek olarak düşünmesi ile çözüm bulunur. (AMT. s. 74/113)

“Pratik bakımdan özgürlük, yaptıklarımızda ve yapmadıklarımızda akılı kullanmamızı olanaklı kılan tek patikadır.” (AMT. s. 74/115) Yaptıklarımızda ve yapmadıklarımızda irade ettiğimiz her ne ise onu özgürce istememizden devam edecek olursak isteme nedir? İsteme ile birlikte iyi isteme, en iyiyi isteme ve bunu herkes için isteme ne anlamlara gelir?

2.3. İstemem/İradem Neyi İster, Niye İster?

Özgürlükten bağımsız ele alınacak bir kavram değildir isteme/irade (*Will*). Mesele zaten özgür irade meselesidir. Kant'ın özgürlük meselesini, insanı, nasıl iki dünya vatandaşı kılarak çözmeye çalıştığını gördük. Belirlenmişlikten kurtuluş özgürlüğün pratik akla intikaliyle çözülmüş oldu. Özgür nedenselliğim irademi/istememi kendim başlatmamla, kendi koyduğum ahlak yasama bağlanmakla ve yine özgürlüğü bulmamla karşılaştığım döngüsel bir durum karşıma çıkardı. İrademin belirlenme nedeninin aklım olması ile bu akıl peki neyi, niye istemektedir?

Ahlak Metafiziğinin Temelleri (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten) şu cümle ile başlar: “Dünyada, dünyanın dışında bile, *iyi bir istemeden (guter Wille)* başka kayıtsız şartsız iyi sayılabilecek hiçbir şey düşünülemez.” (*AMT.* s. 8/1) Bu ulaşılabilecek bir iyi anlamında değil istemenin iyi olması, daha doğrusu iyi isteme anlamındadır.

İyi isteme, etkilerinden ve başarılarından değil, konan herhangi bir amaca ulaşmaya uygunluğundan da değil, yalnızca isteme olarak, yani kendi başına iyidir; ona, kendi başına eline alındığında, onun herhangi bir eğilimin, hatta isterseniz bütün eğilimlerin topunun birden, lehine gerçekleştireceği her şeyden, karşılaştırılmayacak kadar daha yüksek değer verilmelidir. (*AMT.* s. 9/4)

İyi istemenin kendisi, kendinde iyi olur. Bu yüzden amacını gerçekleştirmede güçsüz kalsa bile yine de iyi isteme bir mücevher gibi parıldar. Çünkü özgürce irade gösterebilmesi, aklını kullanma cesaretini gösterebilmesi demektir. Bu da değer, hedefin başarılması veya başarılabilmesi ile ölçülmediği yeni bir durum yaratır. İradenin iyiliği öne çıkar. Niyetin berraklığında ahlaksal değer anlamını bulur. Ahlak yasasına tâbi kılınmış iyi isteme, pratik aklın faaliyeti ile özdeşleşir. İyi istemede özgürlüğüm de, özerkliğim de, ahlak yasasına tâbiliğim de içerilir.

İsteme ikiye ayrılır: Bir tarafta keyfi isteme (*Willkür*), diğer yanda irade göstererek isteme (*Will*). Bu ayrımına açıklık getirmek gerekir. İstemime gem vurmak

veya istemimin yönünü iyiye yöneltmek değildir yapılan. İstememin kendisini iyi olarak temel almaktır. Keyfi istemede doğal dürtüler iş başındadır ve Kant için önemli olan, bu dürtülerin bağlayıcılığından kurtulmanın yolunu bulmaktır. O zaman özgürleşilecektir. Özgürlük, dürtüleri kontrol etme iradesi göstermek değil; özgürlük, tam bir perspektif değişikliği ile bir anlamda dış dünyayı algımda takındığım gözlüklerin etkisi nasıl doğrudan algımı etkiliyor ise güdülerim, arzularım ve ben-sevgim de saf ahlaki olanı açığa çıkarmam da olumsuz etkiye sebep olduğundan istemeyi arzu nesnesinden ayırarak istemenin kendisini odağa yerleştirmektir. İstemenin odağa yerleşmesi ise onu sürekli canlı tutmayı gerektirir. Kant, arzunun eyleme geçirici gücünün farkındadır. Böylelikle eylemlerimizin temelinde bulunan arzulama yetisi ahlak alanının dışına sürülmez merkezine yerleştirilir.⁷³ Çünkü biz duyular dünyasına ait olmakla birçok gereksinime sahibizdir ve akıl bu duyuların çıkarını gözetir: “Ama insan, her şeye rağmen, aklın kendi başına söylediği her şeye kayıtsız kalacak ve akli yalnızca duyuyu sahibi bir varlık olarak gereksinmelerini gidermek için bir araç olarak kullanacak kadar, tamamen hayvan değildir.” (PAE. 108) İnsan akıl sahibi bir varlık olarak irade gösterebilmesiyle diğer varlıklardan ayrılır. “Eylemlerin bütün ahlaksal değeri için esas olan, ahlak yasasının dolaysız olarak istemeyi belirlemesidir.” (PAE. 127)

Madem ahlaki eylemler değerini iyi niyette bulur, o zaman akıl kendi başına iyi istemeyi ortaya çıkaracak şekilde amacına uygun davranmalıdır. İyiyi amaç olarak belirleyip ona yönelme yerine aklın amacına uygun davranması dediğinde Kant, istemeyi ilke olarak belirler ve bu içerik gerektirmez. İstemeyi istemek, boş bir form olarak yasayı istemektir; *kategorik imperatif*/kesin buyruktur bu. Bu ne demektir? İstemenin İlkesinin (*Prinzip des Willens*) ödevden dolayı yapıldığı için biçimsel ilke tarafından belirleniyor olması demektir. Böylelikle; “Ödev (*Pflicht*), yasaya (*Gesetz*) saygıdan (*Achtung*) dolayı yapılan eylemin (*Handlung*) zorunluluğudur (*Notwendigkeit*)” (AMT. s. 15/15) şeklinde bir formül karşımıza çıkar. Bu formülü hayatımıza geçirmekle ne elde ederiz? “Ödevin kutsallığını başka her şeyin üzerinde tutmak ve kendi aklımız bunu kendi buyruğu olarak tanıdığı ve bize öyle yapmamız gerektiğini söylediği için bunu yapabileceğimizin bilincinde olmak, işte bu, adeta kendimizi tamamen duyular dünyasının üzerine yükseltmek demektir.” (PAE. s. 284/144-145) Duyulur dünyanın

⁷³ Jacques Lacan, bunu keşfeden ve etiğin merkezine yerleştiren kişi olarak Kant’a itibar eder.

üstüne yükselmemiz, özgürleşmemiz; özgürce kendi buyruğumuza uymamız neticesi arzulanma yetimizi doyurmamızla olur ki en yüksek iyi (*Höchsten Gute-summum bonum*)⁷⁴ budur. İyi istemenin neticesi karşımıza çıkacak olan bir “en yüksek iyi”. “İsteme daha çok kendine aklın bir kuralını (bir nesnenin gerçekleşmesini sağlayan) bir eylemin hareket nedeni yapan yeti” olmasıyla en yüksek iyiyi açığa çıkaracaktır. Bu eylemi gerçekleştirme niyeti ile artık ‘olan’ın değil de ‘olması gereken’lerin/’değer’lerin alanında yızdır.

Özgür nedenselliğimi kendime tâbi kılmamda ikili dünya görüşünün avantajından yararlanmışım. Ancak istediğim, irade ettiğim ve düşüncemde fiili kıldığım nesnemi duyulur dünyamda fiili hale getirmek istediğimde ikili dünya görüşü bu sefer problem yaratır. Nasıl olacak da düşünülür alanda istediğim, irade ettiğim ve fiili kıldığım tek nesne, ahlak yasasına tâbi oluşuyla, doğa yasasına tâbi bu dünyada, geçerli olabilecektir? Daha önce bahsi geçen şekliyle fiili hale getirilmek istenen, Kant’ın ahlak anlayışının merkezini teşkil eden *summum bonum*’dur. Kelime anlamıyla ‘en yüksek iyi’ demektir. En yüksek kavramı, en üstün olan ve en yetkin olan şeklinde çift anlamlılığa sahiptir. “Bu *summum bonum*’a ben bir ideal diyorum, bu ideal, insanın düşünebileceği, her şeyi ona göre belirleyeceği ve ölçüp biçeceği şeyin azamisi. (...) ulaşmak pek mümkün değildir, o sadece bir idealdir; yani iyi hakkındaki kavramlarımıza ait bir model, fikir, ilk imgedir.”⁷⁵

En yüksek iyi, erdem ve mutluluğun sentezidir.⁷⁶ Erdem (*Tugend*) her tür çabamızın en üst koşulu olarak en üst iyidir. En yetkin olabilmesi ise mutlulukla (*Glückseligkeit*) gireceği senteze bağlıdır. Erdem, mutluluğa layık olma anlamında olması gerekenler dünyasında, ahlak yasasına tâbi oluşumun getirdiği özgürlük

⁷⁴ “*Bonum* için Almandada iki çok farklı kavram ve bir o kadar farklı sözcük vardır. Almandada, *bonum* için *das Gute* [iyi] ve *das Wohl* [hayır]; *malum* için, *das Böse* [kötü] ve *das Übel* (veya *das Weh*) [fena] sözcükleri kullanılır.” (PAE.105) “Hayırlı veya fena olan, hep yalnızca bizim hoşnut olma ya da hoşnut olmama, memnun olma ya da acı duyma durumumuzla bir ilgiyi gösterir; bu yüzden de, biz bir nesneyi arzuluyor ya da ondan nefret ediyorsak, bu yalnızca, onun bizim duyusalığımızla ve vereceği haz ve acı duygusuyla ilgisinden oluyor. Oysa iyi veya kötü, her zaman için —istemenin bir şeyi kendi nesnesi yapmak üzere akıl yasasıyla belirlenmiş olması bakımından— istemeyle bir ilgiyi gösterir.” (PAE. 106)

⁷⁵ İmmanuel Kant, *Etik Üzerine Dersler I: Philosophia Practica Universalis*, çev. Oğuz Ozügül, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1994, s. 17.

⁷⁶ Kant öncelikle kendinden önce genel kabul gören mutluluk merkezli veya erdem merkezli düşünceleri eleştirirerek başlar: Epikürosçular; “mutluluğa götüren maksimumun bilincinde olmak erdemdir”; Stoacılar; “erdemnin bilincinde olmak mutluluktur” diyerek birini veya diğerini öne çekerek, erdem ve mutluluğu özdeş kılmaya çalışırken (PAE. 200) iki dünyanın geçirimsizliği meselesini halledememişlerdi.

düzeninde yerini alırken; mutluluk, olgular dünyasında eylemelerimizde gözettiğimiz yegane ilke olarak doğa düzenine aittir: “Mutlu olmak, zorunlu olarak her akıl sahibi ancak sonlu varlığın arzusudur, dolayısıyla da bu varlığın arzulama yetisini kaçınılmazcasına belirleyen bir nedendir.” (PAE. 46) “Mutluluk, akıl sahibi varlığın varoluşunun bütünü içinde her şeyin kendi arzu ve istemesine uygun olup bittiği, dünyadaki durumudur; dolayısıyla mutluluk, doğayla bu varlığın bütün amacının ve istemesinin en temel belirlenme nedeninin uyuşmasına dayanır.” (PAE. s. 135/225) Gayet öznel, içeriğe dayalıdır, bir doğa yasası olarak zorunlu olan bir yasadır.⁷⁷ “İnsan, duyular dünyasına ait bir varlık olarak, bir gereksinimler varlığıdır; bu yüzden de aklının, şüphesiz duyusalıktan yana vazgeçilmez bir görevi vardır; bu da duyuların çıkarlarını gözetmek ve bu yaşamın mutluluğu için -olabilirlerse de gelecekteki bir yaşamın mutluluğu için- maksimler ortaya koymaktır.” (PAE. 109)

Eğilimlerin bir tarafa bırakılması ile sağlanan özgürlük bilincinden kaynaklı ‘kendinden memnun olma’ (*Selbstzufriedenheit*) hali ise düşünsel bir mutluluktur. (PAE. 212) Kant’ın peşine düştüğü ise bu mutluluk türüdür. Bu mutluluk, arzu nesnelereyle ilişkisini kopararak, eğilimlere bekçilik görevi görecektir olan pratik aklın kendi yararını gözetmeyi öne çıkarması ile olur. Erdemle yetkin bir birliktelik için mutluluk, ahlaki davranışı koşul olarak varsaymalıdır. Ancak o zaman ikisi bir arada yetkinliğe ulaşırlar. Bu yetkinlik sayesinde *summum bonum* ulaşılır. “En yüksek iyiyi, elimizden geldiği kadar çok gerçekleştirmek ödevdir; bunun için o olanaklı olmalıdır; dolayısıyla onun nesnel olanaklılığını varsaymak, her akıl sahibi varlık için zorunludur. Onu varsaymak, ancak onunla ilişkisinde geçerli olduğu ahlak yasası kadar zorunludur.” (PAE. s. 156 dipnot) Ahlak yasası baştan kapsadığı vakit en yüksek iyi yalnızca saf istemenin nesnesi değil, aynı zaman da onun kavramıdır da. (PAE. 197)

“Dünyada en yüksek iyiyi gerçekleştirmek, ahlak yasası tarafından belirlenebilen bir istemenin zorunlu nesnesidir. Böyle bir istemede ise, niyetlerin ahlak yasasına tam uygunluğu, en yüksek iyinin en üst koşuludur.” (PAE. s. 132/220) Tam uygunluk halinde bizi ne bekler? Böyle bir örtüşme şimdi içinde, an içinde gerçekleşmez, ileriye dönük olarak düşünülebilir ancak.

⁷⁷ Paul Tillich mutluluk olarak çevrilen *eudaimonia* kelimesinin zamanında daha farklı bir anlam yüklediğine dikkat çeker: “Bizzat kelime ilahî yardımla ve mutlu neticeyle tamamlama anlamına gelir.” Paul Tillich, *Ahlak ve Ötesi*, çev. ve düz. Dr. Aliye Çınar, Ankara: Elis yayınları, 2006, s. 42.

[İ]stemenin ahlak yasasına tam uygunluğu kutsallıktır, bu da duyular dünyasındaki akıl sahibi hiçbir varlığın varoluşunun hiçbir anında ulaşamadığı bir yetkinliktir. Bununla birlikte bu uygunluk aynı zamanda pratik zorunlu bir şey olarak istendiğinden, buna ancak o tam uygunluğa doğru sonsuza dek giden bir ilerlemede rastlanabilir ve saf pratik aklın ilkelerine göre istememizin gerçek bir nesnesi olarak böyle pratik bir ilerlemeyi kabul etmek zorunludur. (PAE. 220)

Bu şekilde ileriye yerleştirilen iyinin⁷⁸ ve ahlaki ilerlemenin belirsizliğine yönelik eleştiri getirenleri Kant şu sözlerle bertaraf eder: “Onlar ahlaki ilerlemenin neden mümkün olamayacağını yeterli biçimde kanıtlayamadıkları sürece, ilerlemeyi tahayyül etmeyi bir ödev olarak kabul etmek zorundayız.”⁷⁹

Yalnız sorun çözülmüş değildir. Hâlâ elimizdeki -Nasıl olacak da düşünülür alanda istediğim, irade ettiğim ve fiili kıldığım tek nesne, ahlak yasasına tâbi oluşuyla, doğa yasasına tâbi bu dünyada, geçerli olabilecektir?- sorusu cevabını bulmamıştır. Pratik aklın antinomisi olarak karşımıza çıkan bu sorunun çözümü için diğer ideler imdada yetişir.

2.4. Can Kurtaran İdeler “Ruhun Ölümsüzlüğü” ve “Tanrı’nın Varlığı”

Sorun yine insanın iki dünyası arasındadır. İlk yarısı ahlak yasasına tâbi olan ile (erdem), ikinci yarısı (mutluluk) doğa yasasına tâbi olanın sentezlenmesinde bunu mümkün kılan postulatları düşündüğümde karşıma çıkan ideler, teorik aklın faaliyeti içerisinde haklarında bilgi sahibi olamadığım, vardır diyemediğim iki ide olan, “Ruhun Ölümsüzlüğü” (*Unsterblichkeit*) ve “Tanrı’nın Varlığı” (*Dasein Gottes*) ideleridir. Onlar varsayılmazsa bu sentezleme faaliyeti başarılı olamayacaktır. Oysaki ahlak yasasının ortaya çıkması için zorunlu değillerdi, ahlak yasasını temellendirmek için akıl yeterli olmuştu. Peki, neden PAE.’nin ikinci yarısında onlara gereksinim duyarım?

⁷⁸ Burada ötede iyinin yerini alan ileride iyi fikrine dikkat çekmek isterim.

⁷⁹ Karl Otto-Apel söyleşisinde yer alan Kant alıntısı, “İki Yüzüncü Ölüm Yıldönümünde: İmmanuel Kant ve Kantçılık”, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 507.

Benim bu dünyaya ilişkin deneyimlerim bana göstermektedir ki bu dünya iyinin egemenliğinde bir dünya değil. Doğada iyi veya kötü olmadığı gibi, toplumsal uzlaşımlarla sağlanan bir ahlaklılık da yok. Demek ki bu dünyaya bakıp düşündüğümde eksik kalan ve içini doldurmakta zorlandığım bir durumla karşı karşıyayım. Ancak “iyi”nin bu dünyayı aşan bir şekilde tamamlanacağını düşünürsem sorun ortadan kalkar. Benim sonsuz ilerleme fikrini kabulüm ancak ruhumun ölümsüzlüğü varsayımıyla olanaklıdır. “Dolayısıyla bu da, ahlak yasasına ayrılmaz bir biçimde bağlı bir şey olarak, saf pratik aklın koyutudur.” (PAE. s. 133/221) Sonsuz ilerleme fikri, erdemle mutluluğun sentezinin olgular dünyasında gerçekleşmesinin mümkün olmayacağı düşüncesinden çıkar. O zaman geriye tek yol kalır; ben bu gerçekleşmeyi bilemesem de onu ilerisi için umabilirim. Ummam için ise çabamın süreklilik içermesi gereklidir, yoksa sonlu varlığım buna engel teşkil eder. Bu koyut, iki dünya arasındaki zamansallık meselesini çözmek üzere sahnededir. Nedensellikler bu sefer zamana tâbi ve zaman dışı oluşları cihetinden karşımıza çıkarlar. Doğal nedensellikte geriye doğru bakılır. Fakat özgür nedenselliğim (Kant’ın hep karşımıza çıkardığı şekliyle tersten bir okumayla) ileriye dönüktür. ‘Ruhun ölümsüzlüğü’ ileriye dönük çabayı anlaşılır kılmak için sisteme dahil edilir. Bu çabanın anlamını kuşatan *Sonsuz Varlık* ise ahlak yasasına uygunluğun tümünü görmesiyle, herkese en yüksek iyiden pay dağıtır. Paydan hakkın olanı almayı düşünmen, mutluluğu düşündüğünde sonucunu düşünmenle ilgilidir. Yani ileriye, öteye, geleceğe ilişkin umut aslında bir pay alma umududur. Bu da payı dağıtacak olanı, *Tanrının Varlığı*’nı koyutlamamı gerektirir. İleriye yönelik bir çabayı düşünmemi canlı tutacak olan, bu çabanın bir karşılığı olacağını ummam ile mümkün olacaktır. İnsanın elinden gelen tek şey ise kendisinin bir noktadan bir noktaya gelişini düşünerek umudunu yitirmemesidir. Yoksa iyi, hemen, şimdi, burada edinilecek değil, beklenmekte olan, gelmekte olan, umulmakta olan bir iyidir. İleri fikrini elde tutmak, bir anlamda sonsuzlukla ilişkilenebilmeyi düşünebilmek için *Ruhun Ölümsüzlüğü* idesi; bunun bir karşılığı olacağını umabilmek, ahlaklılığa uygun olan mutluluğa erişmek, tamamlanmak, birliğe ermek için ise *Tanrının Varlığı* idesi sentezleme faaliyeti içerisinde postulatlar olarak yerlerini alırlar.

İki dünya arasındaki uyumsuzluğun sebebi, insanın dünyaya bağımlı bir varlık olarak, düşünülür dünyanın en yüksek iyisi ile doğayı, sırf kendi pratik ilkeleriyle sürekli uyum içine sokamamasıdır. Ama bunun için çabalar. “Akıl ile doğayı bu şekilde

iki ayrı alana ayırdıktan sonra Kant, aralarında araçlar ve tekabülîyetler üreterek onları yeniden birleştirmeye çalışır.”⁸⁰ Bu çabada uyum ahlaksal niyeti de kapsar. Niyetin bu şekliyle öne çıkışı doğanın ahlaksal niyete uygun nedenselliği ile ilişkilendirildiğinde bir en üst neden gerektirir.

Öyleyse, en yüksek iyi için varsayılması gereken, doğanın en üst nedeni, anlama yetisi ve isteme aracılığıyla doğanın nedeni (bunun sonucu olarak da başlatıcısı) olan bir varlık, yani *Tanrıdır (Gott)*. Sonuç olarak, en yüksek türetilmiş iyinin (en iyi dünyanın) olanağının koyutu, aynı zamanda en yüksek asli bir iyinin gerçekliğinin, yani Tanrının varlığının koyutudur. En yüksek iyiyi geliştirme, bizim için ödevdi; dolayısıyla bu en yüksek iyinin olanaklılığını varsaymak, yalnızca bir hak değil, aynı zamanda ödevle bir gereksinme olarak bağlı olan zorunluluktur. En yüksek iyi de ancak Tanrının varoluşu koşuluyla olabildiğinden, bunun varsayılması ödevle ayrılmaz bir biçimde bağlıdır, yani Tanrının varlığını kabul etmek, ahlaksal bakımdan zorunludur. (*PAE*. 226)

Bu durum nedenselliğimizi istememize bağladığımızda karşımıza çıkan bir en üst neden olarak *Tanrının Varlığı*'nın, el çektirildiği, kıyıya atıldığı mekanik dünya anlayışına yeniden bir sızması şeklinde okunabilir mi? Kant hemen bir şerh düşer. Biliyoruz ki bu tip ideler⁸¹ aşkın değillerdir, kavramını belirleyemediğimiz ya da nesnesi var mı yok mu bilemeyeceğimiz şeylerdir. “Tam tersine bunlar, pratik yetkinliğin ilk örnekleri olarak, ahlaksal davranışın kaçınılmaz yol göstericisi olarak ve aynı zamanda karşılaştırma ölçütü olarak iş görürler.” (*PAE*. s. 138/dipnot) O zaman bir sızma hareketi söz konusu değildir. Sadece varsayımları ile bir karşılaştırma ölçütü

⁸⁰ Pierre Hassner, “Immanuel Kant ‘Ahlak ve Politika İlişkisi’”, s. 83. Hassner’e göre bu yeniden birleştirme çabalarındandır hukuk, tarih ve politika. Akıl ile doğanın birlikte varolma imkânlarının sonucudur, bu alanlar.

⁸¹ Bu ideler için Kant şu açıklamayı yapar: “Anlama yetisi, deneyim edinmek için kategorileri gereksindiği gibi, aynı şekilde akıl da idelerin temelini kendinde taşır. ‘İde’ derken, nesnelere hiçbir deneyimde verilemeyecek olan zorunlu kavramları anlıyorum. Bu kavramlar aklın doğal yapısında, diğerleri ise anlama yetisinin doğal yapısında bulunurlar.” (*Prolegomena*, &40) “İdeler, kendilerine deneyimde hiçbir nesnenin uygunca verilemeyeceği akıl kavramlarıdır. Onlar ne görürler (mekân ve zamanlılar gibi) ne de duygudurlar (mutluluk öğretisinin aradığı gibi), -bunların ikisi de duyarlığa aittir-; oysa ideler, insanın daima yaklaştığı, ama tam olarak hiçbir zaman ulaşamadığı bir yetkinliğin kavramlarıdır.” (*Pragmatik Bakımdan Antropoloji* - Böl. 1,43) Alıntılar için bkz: Uluğ Nutku, “İnsan Felsefesine Yol Gösterici Olarak Kant’ın Aşkın İdeler Çözümlemesi”, *Immanuel Kant*, Muğla Üniversitesi Uluslararası Kant Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Vadi Yayınları, 2006, s. 248.

olarak karşımıza çıkartılırlar. Onlara inanabiliriz, ama onları bilemeyiz. Kant'ın Tanrıyla ilişkisinde Tanrı, gerektiğinde yardıma çağırıldığı, el altında tuttuğu, çözümsüzlüğe çözüm bulmak için yararlandığı; öte yandan ise kendinde bir hakikat içermediğinin altı çizilen olarak kuruludur.

Pratik Aklın Kritiği'nde, özgürlük başta olmak üzere (ki çünkü diğer idelerin düşünülmesi için ilk gereken koyuttur ve diğer idelerin de yardımı sonucu edinilecek olan da odur) *Tanrı ve Ruhun Ölümsüzlüğü* diye adlandırılan “[B]u ideler içkin ve kurucu hale gelirler, çünkü saf pratik aklın zorunlu nesnesini (en yüksek iyiyi) gerçek kılma olanağının temelleridirler.” (PAE. 243) Pratik sahada eyleyebilmem için bu koyutlara/postulatlara ihtiyacım vardır. Söylenildiği gibi kurucu bir işlev edinirler. Kendileri hakkında bilgi üretemez oluşum, teorik aklın sırf düzenleyici ilkeleri olan bu ideleri varsaymama engel değildir. Varsayma gereksinimimin kaynağı şudur:

Evrendeki en yüksek iyiyi bütün varlıkların son amacı olarak kabul etme ve bu iyinin gerçeklik kazanmasının bizim yardımımızla mümkün olduğunu varsayma gereksiniminin kaynağında, ahlaksal güdülerin eksikliği değil, tam tersine bir nesneyi, ahlaksal güdülerle uyum içinde, tek başına kendinde amaç (yani en son ahlaksal amaç) olarak üretebilmemize yarayacak dışsal koşulların eksikliği yatar. Çünkü belli bir amaç olmadan hiçbir irade var olamaz [...] Bütün amaçların toplamı idesi, iradenin, özel bir biçimde, belirlenme nedenidir. Çünkü bu ide esas olarak şuna işaret eder: Eğer dünyada bizi çevreleyen şeylerle ahlaksal ilişkilere giriyorsak, o zaman ahlak yasasına her yerde uymak zorundayız. Ayrıca buna, böylesi ilişkilerin fiili olarak hayata geçmesini sağlamak adına (yani en yüksek amaçlara uygun bir dünya yaratmak için) bütün güçlerimizi seferber etme görevi de eklenmiştir. Böylece insan kendini Tanrının benzeri olarak tasarlayabilir. Tanrısal olan varlık, dışsal bir nesneye, öznel bir gereksinim duymamasına rağmen, onu kendi içine kapanmış bir varlık olarak değil, daha ziyade kendi yetkinliğinin tam bilincinde olan ve bu bilinç sayesinde, en yüksek iyiyi kendisi dışındaki bir evrende üretmeye zorlanan bir varlık olarak tasarlamalıyız. En yüksek varlıkta bulunan bu zorunluluk (ki insanda göreve tekabül eder) bizim tarafımızdan sadece ahlaksal bir gereksinim olarak tasarlanır. (TP. s. 23-24/dipnot)

Bu dipnot Kant'ın yapmak istediklerini göstermesi açısından önemlidir. İrade itibarıyla Tanrı ile koyduğu koşutlukla eylemlerinin sonuçlarını düşünerek eylemesini,

tam yetkinliğinin sonucu olarak her defasında ölümsüzmüşçesine, ama bir son amaca gereksinim duyarak daha iyi için yapan bir insan anlayışıdır karşımızdaki. İnsana Tanrısal bir bakış atfeder. “[İ]nsan ahlak yasasının öznesi, dolayısıyla kendi başına kutsal olanın öznesidir.” (PAE. 237)

Bir açıklama daha yapar Kant; Hıristiyan ahlakı ile koşutluk kurmaya çalışır ve Hıristiyan ahlakının yanlış anlaşıldığı üzerinden kurar bu koşutluğu.

Hıristiyan ahlakı, Tanrının ve onun istemesinin bilgisini bu yasaların temeli değil, bunlara uyulması koşuluyla, yalnızca en yüksek iyiye ulaşmanın temeli yapar. Bu ahlak, yasalara uymanın asıl güdüsünü bile, bunun arzu edilen sonuçlarından değil, yalnızca ödev tasarımıyla görür; nitekim bu sonuçlara layık olma, ödevi sadık bir biçimde gözetmekten başka bir şey değildir. (PAE. 232)

En yüksek iyinin kuruluşunda *Ruhun ölümsüzlüğü* idesi ahlak yasasını yerine getirebilmenin uygun süresini sağlayarak, *Tanrının Varlığı* idesi ise her şeye gücü yeten, en üstün bir istemenin koyutu olarak iş görmeleriyle birlikte bu koyutlar benim istememle bir uyuma girdikleri zaman, en yüksek iyiyi umut (*Hoffnung*) etmeye başlayabilirim. “Ahlak yasası bana, bir dünyada olanaklı en yüksek iyiyi, her türlü davranışımın en son nesnesi yapmamı buyurur. Böyle bir şeyi de ancak istememin, kutsal ve iyilikli bir dünya-yaratıcının istemesiyle uyduğunda gerçekleştirmeyi umabilirim” (PAE. 234) O zaman mutluluk değil, ahlak yasası istememi belirleyen neden olarak öne çıkar ki ahlak “[K]endimizi nasıl mutlu kılacağımız öğretisi değil, mutluluğa nasıl layık olmamız gerektiği öğretisidir.” (PAE. 235) Ahlak yasası farklı bir şekilde mutluluğa bağlanmış olur. Yalnız bu şekilde insana vaz edilmiş bir anlamda, ne kadar çaba gösterirse göstereceğin yine de bir çaba daha gerekeceğidir.⁸² Layık olmak, her daim bir çabayı gerektireceğinden Kant bu çabanın önündeki engellerin de peşindedir. İnsanın önüne çıkan en önemli engelin yine kendisi olduğunu düşünür. Ona göre en önemli engel ben sevgisi (*selbstliebe*), kibirdir. Kendini beğenmenin, kibir (*hybris*)’in

⁸² Alenka Zupancic, *Gerçeğin Etiği* adlı kitabında böyle bir çabaya “‘Ne kadar ileri gitmiş olursan ol, daima bir çaba daha gerekecektir’ mantığıyla öznenin iradesinin ‘sonsuz arındırılması’ konusuyla ilgilidir.” şeklinde yorum getirir ve bu yorumu Sade’den mülhemdir. A. Zupancic, *Gerçeğin Etiği*, çev. Ahmet Süreyya Özcan, Ankara: Epos Yayınları, 2000, s. 30.

zıddı sözcük, Yunancada ölçülülük/öz-denetim (*sophrosyne*)’dir.⁸³ O zaman ahlakı tam da Kant’ın, felsefesi itibarıyla uğraştığı, sınırların belirlenmesi olarak aldığımızda, sınırları belirleme de bir ölçme biçme hareketi olduğundan, ahlakı, ölçülülük olarak tayin etmek zor olmayacaktır. Diğer önüne geçilecek durumlar ise şunu yaparsan bunu kazanırsın mantığı ile hareket eden kazanç esaslı ve mutluluk odaklı düşünme şekilleridir.

Kendisi koyut olmayan, bir yasa olan ahlaklılık ilkesinin istemeyi belirlediğini, ahlak yasasının öznesi olan insan için, koyutların, “pratik bakımdan zorunlu kabuller” olarak işlediğini gördük. Kant’ın teorik akılda belirsiz bıraktığı ideler bir anlam kazanmış oldular. Bu minvalde “teorik akıl için aşkın olan, pratik akılda içkin midir?” sorusuna Kant’ın cevabı evettir, ama “yalnızca pratik bakımdan”. Onların ve kendimizin kendi başına şeyler haliyle ne olduklarının bilgisi mahfuzdur hâlâ, hakkında ne olduklarına dair bilgimiz teorik anlamda genişlemez. Teorik alanda bilgi (*Erkenntnisse*) nesnesi değillerdi, pratik alanda ise düşünme (*Denken*) nesnesi olarak iş gördüler. Böylelikle nasıl oluyor da kategorilerin teorideki duyular üstü kullanımının nesnel gerçekliği yadsınabiliyor da (ki kategoriler hep bir nesneye ihtiyaç duyar) saf pratik aklın nesnelere bakımından bu gerçeklik kabul edilebiliyor bilmesinin çözümü 2. Kritikyle sağlanmış oldu. (*PAE*. s. 5/9) Sadece “onların kavramlarını, istememizin nesnesi olarak en yüksek iyinin pratik kavramında birleştirdik.” (*PAE*. 241) Kant buna rağmen olanaklıklarını, anlama yetisi ile temellendiremeyecek olsak da hakiki kavramlar olduklarına dair inancın baki olduğunu söyler. Çünkü pratik aklın vasıtasıyla teorik akıl bu nesnelere var olduğunu kabul etmek zorunda kalır.

Burada kritik nokta Kant’a göre şunun unutulmamasıdır: “İnsanın doğal yapısı en yüksek iyiye ulaşmak için çaba göstermeye belirlenmişse, onun bilgi yetilerinin ölçüleri de, özellikle bu yetilerin birbiriyle ilişkisi, bu amaca uygun diye kabul edilmelidir.” (*PAE*. 264) Kant’ın tersten bakışı yine iş başındadır. İnsanın doğal yapısı itibarıyla belirlenmişliği yetilerin de bu belirlenmişliğe uyumunu düşündürür. Amaca yönelik çabada birleşen yetilerin uyumu dediğinde iki sahayı birbirine bağlayacak gibi olsa da sistemine zarar verecek olması ihtimaline karşı bu fikrin üzerine gitmez, -doğa

⁸³ Oğuz Arıcı, “Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (*Sôprosûnê*) ve Uyum (*Harmonîa*) Düşüncesi”, (Yüksek Lisans Tezi, İst. Üniv. Sos. Bil. Enstitüsü, 2005) s.16-27. *Hybris* ve *Sophrosyne* kelimelerinin ayrıntılı açıklamaları için a.g.e., s. 16-35.

burada bize üvey evlat muamelesi yapmış- der, geçer. Aklımız nihayetinde ne Tanrıyı kanıtlamamızı sağlar, ne karanlık geleceğin belirsizliğini ortadan kaldırır, buna rağmen içimizdeki ahlak yasası buyurmadan, çıkar gözetmeden, bir beklentisi olmadan sadece istediği saygı itibarıyla “ancak güçsüz gözlerle duyular üstü ülkeyi görebilmemize izin verdiğinden; gerçekten ahlaksal yasaya doğrudan doğruya adanmış niyet ortaya çıkabilir ve akıl sahibi yaratık, yalnızca eylemlerinin değil, kendi kişininin de ahlaksal değerine uygun olan en yüksek iyiden pay almaya layık olabilir.” (PAE. 266)

Teorik aklın sınırları dahilinde dışarıda kalan, bilemeyeceğimiz şeylere benzer şekilde, pratik akılda gelinen nokta da bilinemez olana vurgu içerir. Fakat *Prolegomena*'daki tespitini hatırla tutmak gerekir: “Bu bilinmeyi ben, kendi başına olduğu şekilde gerçi bilmiyorum, ama yine de benim için olduğu şekilde, yani bir parçası olduğum dünyayla ilgisinde biliyorum.” (Pr. 176) Böyle bir belirsizlik içerisinde ama bir parçası olduğum dünyayla ilişkisinde nesnel pratik aklın öznel olarak da nasıl pratik hale getirilebileceği sorunu karşımıza çıkar.

2.5. Pratik Aklın Yolu

Pratik aklın nesnel sahasını inceledik. Koşullarını, koyutlarını, aralarındaki ilişkileri, nesnesini ortaya koyuşundaki akıl yürütmeyi anlamaya çalıştık. Pratik hale gelmesi noktasında bir anlamda pratiğin pratiğinin nasılına geldik. “Pratik ilkeler, altına birçok pratik kuralın girdiği genel bir isteme belirlemesini taşıyan önermelerdir.” (PAE. 36) Kant, pratik bilgide istemenin belirlenme nedenleri ile uğraşır. Yasalara nasıl bağlı kalacağımız sorunu ise meselenin ikinci yarısını oluşturur.

Saf pratik aklın temel yasası şudur: “Öyle eyle ki, senin istemenin maksimi, hep aynı zamanda genel bir yasamanın ilkesi olarak da geçerli olabilsin.” (PAE. 55/37) Çok benzeri bir yasayı Kant, üç yıl önce *Ahlak Metafiziğinin Temelleri*'nde şu şekilde formüle etmiştir: “Öyleyse kesin buyruk bir tek tanedir, hem de şudur: ancak aynı zamanda genel bir yasa olmasını isteyebileceğin maksime göre eylemde bulun.” (AMT.

s. 38/52) Bu eserde geçen diğer buyruklar da “Evrensel Ahlak Yasası” olarak bilinen bu tek buyruktan türetilmişlerdir. *Ahlak Metafiziğinin Temelleri*’nde geçen diğer formüllerde ve burada gördüğümüz “Öyle eyle ki” ifadelerini “Öyle eylemeyi iste ki” şeklinde okumaya tâbi tutmamız gerektiği kanaatindeyim.⁸⁴

Kişinin istemesi şeklindeki ifade, maksimin (*Maxime*) öznel ilke oluşuna, genel ve geçerli olması ise yasanın (*Gesetz*) nesnellğine işaretir ve ikisinin ayrımı bu şekilde vurgulanır. Saf pratik aklın temel yasası itibarıyla yasa koyucu tarafımızdır vurgu: “Saf akıl kendi başına pratiktir ve (insana) ahlak yasası diye adlandırdığımız genel bir yasa verir.” (*PAE*. s. 36/57) Ve “[B]u yasalar ancak istemenin özgürlüğüyle ilgilerinde olanaklıdır; istemenin özgürlüğü varsayıldığında ise, zorunludurlar. Ya da tersine, pratik koyutlar olarak bu yasalar olduğu için, özgürlük zorunludur.” (*PAE*. s. 52/80) Yasa koyucu tarafımıza vurgu Tanrı’nın yerinden edilmesiyle birlikte okunmalıdır. Ama aynı zamanda başkalarına vurgu da karşımızdadır. Genel bir yasamanın ilkesi olarak hareket etmek başkalarını düşünmeyi gerektirir, evrenselliği kurar, aynı zamanda kendi özerkliğimizin de kontrol altına alınması böylelikle sağlanmış olur. Maksimlerin öznel ilkeler oluşu ise onların önemini bertaraf etmez.

[B]elirli bir biçimde yargıda bulunup bulunmamanın keyfi olmadığı, yargıda bulunmayı zorunlu hale getiren gerçek bir ihtiyacın olduğu, ayrıca aklın kendisine bağlı kalındığı, ama yine de bu yargı için zorunlu olan etmenler bakımından bir bilgi eksikliğiyle sınırlı olduğumuz durumda kendisine göre bir yargıda bulunabileceğimiz bir maksime sahip olmak zorunludur; çünkü akıl tatmin edilecektir.”⁸⁵

Alıntı yaptığımız pasajın merkeze aldığı şekliyle, kişinin kendi yönünü tayin etmesi meselesi ile ilişkisi içerisinde; akıl maksimini belirler, yasasını koyar, ödevin kutsallığını her şeyin üzerinde tutarak yaşantısında eyley. Kişi seçme ve eyleme özgürlüğünü, ikisini de kullanmalıdır. Lucien Goldmann’a göre ise Kant insanın

⁸⁴ Lyotard ise *öyle ki* ifadelerinin *-miş gibi* olarak anlaşılması gerektiği izahında bulunur. Ona göre “evrensellik davranış kuralından fiilen çıkarsanamaz.” Jean-François Lyotard, *Coşku*, çev. Emine Sarıkartal, İstanbul: İthaki Yayınları, 2014, s. 50.

⁸⁵ Kant, “Kişinin Düşünerek Yönünü Tayini”-1781, *Düşüncenin Çağrısı*, s. 88.

eylemini esas almaz: “[Y]apmak sorunu eleştirili felsefe için gerçekten engelleri aşmak, gerçekten bütünü gerçekleştirilmesi sorunlarını konusunu çözmek, denemesi anlamına gelmemiştir, yalnızca bireysel yaşamın yönünü bulmak, ödev sorununu çözmek yolunda bir deneme olmuştur.”⁸⁶ Paul Guyer ise eylemi önceler ve seçme ve eyleme özgürlüğünü şöyle formüle eder: “Kendi ereklerini koyma becerisi, açıkça seçme özgürlüğünün uygulanışının temel formudur, seçtiğimiz erekleri gerçekleştirmeye ya da izlemeye yönelik özgür bir yeti, aynı şekilde, açıkça eylem özgürlüğünün temel formudur.”⁸⁷

Yasayı koyduğumuz takdirde eylemde bulunmamızla onu ödev (*Pflicht*) olarak hayatımıza geçiririz: “Bir eylemin yükümlülükten dolayı nesnel zorunluluğuna (da) ödev denir.” (*AMT.* s. 57/86) “Demek ki ödev kavramı, nesnel olarak, eylemin yasaya uygunluğunu ister; öznel olarak, yani maksimleri bakımından ise, -istemenin yasayla belirlenmesinin tek yolu olarak- yasaya saygı ister. Odeve uygun eylemde bulunmuş olma ile ödevden dolayı, yani yasaya saygıdan dolayı eylemde bulunmuş olma bilinci arasındaki fark buna dayanır.” (*PAE.* 145) Ödev dolayısıyla otomatik hareket etme tehlikesinin garantörlüğünü sağlayacak olan saygıdır (*Achtung*): “[E]yleme ahlaksal bir değer verebilen şey ne korku ne de eğilimdir; yalnızca yasaya saygı güdüsüdür.”(*AMT.* s. 58/87) “Ödev, yasaya saygıdan dolayı yapılan eylemin zorunluluğudur.” (*AMT.* s. 15/15) Yasaya tam saygı övgüye değer olmanın yanında en derine işleyen etkiyi de yapmalıdır. Çünkü ahlak yasasına duyulan saygı “[A] *priori* bildiğimiz ve zorunluluğunu doğrudan doğruya kavrayabildiğimiz tek duygudur.” (*PAE.* 130) Ayrıca bu saygı iki taraflıdır, yasaya saygıyla birlikte yasa koyucuya da saygı söz konusudur. Saygının bu şekilde ele alınışı Kant’ın gerçekleştirdiği önemli bir hamledir. Aklımızı özgürleştirmemize engel olan otoritelere saygının yönü değişir, içimdeki ahlak yasasına uyan -ben- saygıya değer olma hakkı kazanır. “Kant bizden, kafası karışık tarihsel özel

⁸⁶ Lucien Goldmann, *Kant Felsefesine Giriş*, çev. Afşar Timuçin, İstanbul: Metis Yayınları, 1983, s. 177-187. Bu düşüncesinde olduğu gibi yine düşünülenin aksine Goldmann için Kant, ben’den biz’e geçiş yapamadığı gibi, ileriye değil şimdiye esas almaktadır. Kant’ın öznesi eylemlerinin dünyayı değiştirmesini hele insanları değiştirmesini hiç beklemez. O eylemez sadece iyi niyette bulunur. Ona göre Kant’ın ben’i “bireyci dünya görüşünün tutsağı olarak, *Universitas* yani gerçek ve somut topluluk açısından değil de *Universitalis* yani evrensellik açısından insanların olası anlaşmasını ve uyumunu kavramayı sürdürmüştür.” Lucien Goldmann, *Kant Felsefesine Giriş*, s. 177-187.

⁸⁷ Paul Guyer, “Kant’ın Ödevler Sistemi”, çev. Ali Kaftan, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 288.

bireylere değil, onların yüreğindeki evrensel akla saygı duymamızı ister.”⁸⁸ Ancak unutulmamalıdır ki “Biz gerçi özgürlük aracılığıyla olabilen, pratik akılla *saygı* duymamız için bize sunulmuş bir ahlâk ülkesinin yasa koyucu üyeleriyiz, ama aynı zamanda uyruguyuz da, başı değil.” (PAE.135)

Yaşamımızı sürdürmek ve anlamlı kılmaktır ödevimiz. Anlamlı kılma, eylemimizin sonuçları ile ilgili değildir. Eylemimizin sonucunda ne elde ettiğimiz değildir Kant’ın merakı. Onun özellikle düşünülür bir varlığın fenomenal alanda etkisinin nasıl ortaya çıktığıyla ilgilendiğini biliyoruz ki bu bizi, eylemlerimizin sonuçlarının ortaya çıktığı mekân olarak kurulan tarih fikrine götürecektir. “Kendimizi, zamanı aşarak değişmeden varlığını sürdüren bir toplumsal dünyanın kamusal ahlak yasasını öneren biri olarak görmeliyiz.”⁸⁹

Yaşamı anlamlı kılan, eğilimlerimizle de ilgili değildir, ödevden dolayı eylememiz istenir: “Ödevden dolayı yapılan bir eylem, ahlaksal değerini, onunla ulaşılabilecek amaçta bulmaz, onu yapmaya karar verdikten maksimde bulur; dolayısıyla bu değer, eylemin nesnesinin gerçekleşmesine değil, arzulama yetisinin bütün nesnelere ne olursa olsun, eylemi oluşturan istemenin yalnızca ilkesine bağlıdır.” (AMT. s. 15/14) Bir eylem ödevden dolayı yapılıyorsa, onda herhangi bir içerikli ilke bulunmadığından, genel olarak istemenin biçimsel ilkesi tarafından belirleniyor demektir. Peki bu biçimsel dizge nedir?

“İsteme için zorlayıcı olduğu ölçüde nesnel bir ilkenin tasarımına emir (*Gebot*) (akıl emri), bu emrin formülüne de buyruk (*imperativ*) denir. Bütün buyruklar bir gerek (*sollen*)le dile getirilirler.” (AMT. s. 29/38) Özgürlük kendi buyruğumuzu kendimizin vermesi bağlamında yani herhangi bir şarta bağlı olmaması, koşulsuz buyruk (*kategorik imperatif*) koyabilmesi itibarıyla nedenselliğini insanda bulduğundan

⁸⁸ Iris Murdoch, *Varoluşçular ve Mistikler*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 263. Murdoch, *Achtung*’un, *YGE*’ndeki yüce kavramı ile ilişkisine yazılarında özel yer ayırır. Sanat için olsun, ahlak için olsun unutulmuş ve öze ilişkin bir kavram olduğuna inandığı *sevgi*’yi yeniden görünür kılmasında bu kavramdan yardım alır. *Saygıyı* şöyle tanımlar: “*Achtung*’ta, duyuşal doğamızın ahlaki bir gereksinimin gerisinde kalmasının acısını ve rasyonel özelliğimizi idrak etmenin sevincini, yani akıl sonsuz gereksinimlerine uymak özgürlüğümüzü hissederiz.” (s. 257) Böylelikle “Özgürlük tarihin üzerine çıkabilme ve akla uygun bir dünyaya uygulayacağımız evrensel bir düzen fikrini yakalayabilme yetimizdir.” (s. 263) Murdoch, Kant’tan hareketle başlar: “Özgürlük, birbirlerinden indirgenemez şekilde farklı bireylerin sonsuza dek uzanabilen imgelemsel anlayışları bağlamında karşı karşıya gelmelerinde yaşanır. Sevgi, bu ötekiliğin imgelemsel kabulü yani buna karşı saygıdır” (s. 265) diyerek kendi felsefesine geçiş yapar.

⁸⁹ John Rawls, “Kant’ın Ahlak Felsefesinin İzlekleri”, çev. Özlem Barın, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 247.

kıymetlidir. Bu buyruklar “Eylemin içeriğiyle ve ondan çıkacak sonuçla ilgili değil, biçimiyle ve onu ortaya çıkaran ilkeyle ilgilidir ve bu özce iyi olan niyettir, ortaya çıkan sonuç ne isterse olsun olabilir. Bu buyruğa ahlaklılık (*der Sittlichkeit*) buyruğu denebilir.” (AMT. s. 33/43)

Ahlak yasasının özgürlükten önce geldiğini tespit etmiştik, şimdi ise istemenin ahlaki olması için gereken kuraldır/biçimdir, dedik. Bu boş biçimdir, *kategorik imperatiftir*.⁹⁰ Boş buyruğun içinden iyiyi çıkaracak olan bizizdir. İçerik, her bir akıl sahibi varlık için farklılaşacağından herkeste ortak olan olarak formalist yapı öne çıkartılır. Yasaya uygunluğun biçiminin önüne içerik geçse gördüğümüz üzere mutluluk arzusu bu içeriği doldurur. “Pratik ilkeler, her türlü öznel amaçlardan soyutlandığından, biçimseldir; temellerinde bu amaçlar, dolayısıyla bazı güdüler bulunduğu anda ise içeriklidirler.” (AMT. s. 45/64) Bu şekildeki formalist tercihi anlamak, *Saf Aklın Kritiği* ile analogi yaptığımızda kolaylaşır. Orada nasıl bilgide her şeyden önce gelen olarak “tasarım” ilan edilmişse aynı şekilde değişmeyen kural/biçim arayışının sonucudur koşulsuz buyruk. Bu arayış hem öznel olanı etkileyen uyarıcıları saf dışı etmek hem de diğer huy (*Beschaffenheit*) ve mizaç (*Temperament*) farklılıklarını bertaraf etmek içindir. “Çünkü herkesin istemesinin nesnesi bir ve aynı değildir, herkesin kendisine özgü isteme nesnesi vardır.” (PAE. s.31) Farklılıkları aşan bir yasanın genelliğinden bahsedilmektedir. Bu yasanın evrenselliği ve zorunluluğu talebi ile saf aklın Kant’ta en belirleyici olan özelliği *a priori* sentetik yargı karşımızdadır yine.⁹¹

Bu boş biçim Kant sonrası eleştirinin merkezi meselelerinden biridir aynı zamanda.⁹² “Buradaki mesele artık dürtülerden ve güdülerden arındırılma meselesi

⁹⁰ Diğer buyruk tipi ise “koşullu buyruk”tur (*hipotetik imperatif*) ve şarta bağlıdır. Kategorik ve hipotetik imperatif ayrımı aynı zamanda pratik aklın iki biçimi olan, saf ve empirik akıl arasındaki ayrımla ilgilidir. John Rawls’ın, ilki için akıl sahibi, makul varlık, ikincisi için ise rasyonel varlık şeklinde kullanımı tartıştığı makalesi için bkz: John Rawls, “Kant’ın Ahlak Felsefesinin İzlekleri”, s. 248. Rawls’a göre “Pratik aklın birliği, akılsal olanın rasyoneli çerçevelemesi ve mutlak bir şekilde kısıtlaması zemininde temellendirilmiştir.” a.g.e., s. 255.

⁹¹ Adorno, *Ahlak Felsefesinin Sorunları*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 82.

⁹² Tartışmalar çok çeşitli, fakat en sert ifadelerden biri olması sebebiyle Nietzsche’den bir örneği alıntılatalım: “Şimdi kategorik buyruk deme bana dostum!(...) Bunu duyunca aklıma ‘kendinde şey’i gizli kapaklı yollardan elde etmiş (...) ve bu yüzden de ‘kategorik buyruk’ kalbine yine gizli gizli sızınca yoldan çıkıp ‘Tanrı’ya, ‘ruh’a, ‘ölümsüzlüğe’ geri dönerek cezalandırılmış ihtiyar Kant geliyor (...) Ne? İçindeki kategorik buyruğa hayran mısın? Ahlaki yargı gücün denen şeyin bu sağlamlığına? ‘Burada herkes benim gibi yargı vermelidir’ şeklindeki ‘koşulsuz hisse’? Bunun yerine kendi bencilliğine hayran

değildir. Çok daha radikaldir: ‘Biçim’ nasıl ‘madde’ olabilir, öznenin evreninde neden olarak nitelenmeyen bir şey, nasıl da birdenbire neden olabilir?’⁹³ Yapılan tartışmalara bir örnektir bu soru ve Kant etiğinin can alıcı noktasıdır. Kant için ise mesele şundan ibarettir:

Kuramdan bağımsız sahih bir *praksisin* olabilmesi için bizatihi insanın istemesinden doğan edim normları ya da kurallar olması gerekir. Bu meşhur “kategorik imperatif”tir. Kant’ın buradaki amacı *praksisin* (ahlaki olan *praksisin*) bağımsızlık ve özerkliğini güvence altına almaktır. Burada önemli olan, özgürlük kavramının temel alınmış olmasıdır.⁹⁴

“Koşulsuz bir buyruk nasıl olanaklıdır?” sorusuna dair cevap vermekte zorlanmaktayızdır: “Ve böylece biz, gerçi ahlak buyruğunun pratik koşulsuz zorunluluğunu kavrayamıyoruz, ama yine de bunun kavranamazlığını kavriyoruz; ilkeler konusunda insan aklının sınırlarına ulaşmaya çaba gösteren bir felsefeden, akla uygun ölçüler içinde bütün beklenebilecek olan da budur.” (AMT. s. 83/128)

Pratik Aklın Kritiği’nin sonlarına doğru Kant, bu zorluğa rağmen şu yolu izlememizi salık verir:

[İ]lkin söz konusu olan, ahlak yasalarına göre yargıda bulunmayı, kendi eylemlerimizi olduğu kadar başkalarının da özgür eylemlerini gözlemlemeyi izleyen doğal bir uğraşı, adeta bir alışkanlık haline getirmek ve onu, önce eylemin nesnel olarak ahlak yasasına uygun olup olmadığını, uygunsa hangisine uygun olduğunu sorarak keskinleştirmektir. (PAE. 285)

ol. Bencilliğinin körlüğüne, küçüklüğüne ve sadeliğine!” Friedrich Nietzsche, *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s. 191.

⁹³ Alenka Zupancic, *Gerçeğin Etiği*, çev. Ahmet Süreyya Özcan, Ankara: Epos Yayınları, 2000, s. 31.

⁹⁴ Manfred Baum, “İki Yüzüncü Ölüm Yıldönümünde: Immanuel Kant ve Kantçılık”, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 498.

Böylelikle yükümlülük için neden veren yasa, yükümlülük yükleyen yasadaki ayırt edilebilir hale gelir. Bir diğer dikkat edilmesi gereken ise eylemin ahlak yasasına göre yapılıp yapılmadığının farkında olmaktır. Ve yine bunun yolu da keskin bir gözlemden geçer. Yargı gücümüzün bu uğraşısı Kant'a göre erdeme ve ahlak yasalarına göre düşünme tarzına bir güzellik biçimi (*Form der Schönheit*) verir. Tasarımlama güçlerimizin uyumu ve bilme yetelerimizin güçlenmesi ile iç özgürlüğü keşfi dolayısıyla, insan tüm baskılardan kurtulur. Böylelikle “Şimdi ödev yasası, ona uymamızın duymamızın sağladığı pozitif değer aracılığıyla, özgürlüğümüzün bilincine kendimize saygımızla (*Achtung für uns selbst*) ulaşmayı kolaylaştırır.” (PAE. 288) Fakat bir de diğer insanlar meselesi vardır. Birey olarak nasıl toplumsallık içinde var olabileceğini çözmek için Kant, bir krallık kurar.

“İnsan Nedir?” sorusuna cevap arayışında, Kant'ın *-Sapere aude!*- buyruğuna, insanın kendini özgürleştirme (*Selbstbefreiung*) süreci içerisinde geldiğimiz nokta itibarıyla geri dönmüş oluyoruz. Böylelikle Kant, aklını kullanma cesaretini gösterdiğinde aklına musallat olan her şeyden kurtulmakla aklını özgürleştirme ve kendine koyduğu ilkelerden hareketle eylemesiyle duyular âleminde de özgürleşen bir insan modeline varmış oldu. Bu varışı izahta Kant şunları söyler:

Ahlâk yasası kutsal (çığnenemez)dır. Gerçi insan pek de kutsal değildir, ama onun kişisinde insanlık onun için kutsal olmalıdır. Yaratılmış dünyada her şeyi insan, isterse ve elindeyse, sırf araç olarak kullanabilir; yalnızca insan ve onunla birlikte her akıl sahibi yaratık, kendi başına amaçtır. Yani o, özgürlüğünün özerkliği sayesinde, kutsal olan ahlâk yasasının öznesidir. İşte bunun için her isteme, hatta her kişinin, kendisine yönelmiş kendi istemesi bile, akıl sahibi varlığın özerkliğiyle uyuşmanın şu koşuluyla sınırlanmıştır: Bu varlığı, etkilenen öznenin istemesinin kendisinden çıkabilecek bir yasaya göre olanaklı olmayan hiçbir amaca bağımlı kılmamak; yani bu varlığı hiçbir zaman yalnızca araç olarak kullanmamak, aynı zamanda kendisini amaç olarak kullanmak. Bu koşulu, haklı olarak, kendi yaratıkları olarak dünyadaki akıl sahibi varlıklar bakımından, Tanrının istemesine bile koyabiliriz; çünkü bu koşul, bu varlıkları kendi başlarına amaç kılan kişiliklerine dayanır. (PAE.156)

Amaçlar krallığına geçmeden evvel “kişilik” kavramına odaklanmalıyız. Bu hususa dikkat çekenlerden Theodor Adorno, her ne kadar Kant’ta kişilik kavramının anlamı daha farklı olsa da “[K]işilik kavramı ilk defa O’nda can alıcı bir etik kategori olarak ortaya çıkar”⁹⁵ der. *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din* adlı eserinde Kant’ın, insanın sabit tabiatında ilki “canlı varlık olarak hayvanlık” diğeri “rasyonel varlık olarak insanlık” ve “sorumlu bir varlık olarak kişilik” ön eğilimleri (*anlage*) şeklinde bir ayrıma gittiğini biliyoruz. Adorno’ya göre Kant’ta kişilik, bir kişiyi oluşturan her şeyin soyut, genel kavramsal birliği gibi bir anlama gelir.

Daha doğrusu, kişilik, eyleyen insanın salt ampirik, salt var olan, doğal bir varlık olarak kişiye değil de, Kantçı teoriyi izleyerek, onun ötesine geçen bütün her şeye karşılık gelen bütün belirleyenlerine atıfta bulunur. Nitekim kişilik, kişinin ampirik-üstü olan ve aynı zamanda her kişi, ya da Kant’ın kendisinin dediği gibi, her rasyonel varlık üzerinde bağlayıcı olması gereken evrenselliği ifade eden bütün yönleri demektir.⁹⁶

Kişilik vurgusu Kant sonrası ahlak anlayışını belirleyici olacaktır. Tartışmalar tikel çıkarlar ile tümel olan arasındaki çatışmada birinin veya diğerrinin öne çıkarılması ile ilgilidir. Bu, Kant etiğinin temel sorunlarından olduğu gibi genel anlamda etiğin de temel sorunudur: “Demek ki burada en baştan beri gerilim ve çelişkilerle ilgili olan bir alanla, yani bireyin çıkar ve mutluluk taleplerini bütün insanlık için bağlayıcı olan nesnel normlarla nasıl bağdaştırmak gerektiği sorusuyla karşılaşılıyor.”⁹⁷ Yeni meselemiz, bireysel özgürlükler ile toplumsal zorunluluklar ve evrensellik

⁹⁵ Adorno, *Ahlak Felsefesinin Sorunları*, s. 22.

⁹⁶ Adorno, *Ahlak Felsefesinin Sorunları*, s. 23. Kişilik, kişinin kendi *ethos*’una göre davranmak olarak alınmaya başlayınca kişi etik normların yerine kendisini koyar. Adorno kendiyile özdeş olmanın doğru hayatı yaşamak için yeterli olduğu fikriyle birlikte kapatılmayan özdeşlik probleminin çözümü için kültür kavramının devreye sokulduğuna işaret eder. “Kendi *ethosumla*, mizacımla uyumlu yaşamam ya da günümüzün şık mı şık tabiriyle kendimi gerçekleştirmem, doğru hayatı yaratmaya yetecektir. Bu da ideolojinin ve yanılısamının daniskasıdır. Üstelik ikinci bir ideolojiyle de el ele gider bu ideoloji: Kültürün ve bireyin kültüre uyum sağlamasının onu inceltip kendi kendini işlemlerini sağlayacağı yanılısamısıyla yani (...)” Bu şekilde düşünmenin sonucunu formüleştirmesi istense şu cevabı vereceğini söyler: “...etiğın, vicdanın vicdan azabı olduğunu söyledim.” A.g.e., s. 21-29.

⁹⁷ Adorno, *Ahlak Felsefesinin Sorunları*, s. 23.

meselesidir.⁹⁸ Örtüşmenin sağlanması için Kant'ın insandan yola çıkışı ve insanlığa yükselişinde karşımıza çıkan kavram *Amaçlar Krallığı*'dır (*Reichs der Zwecke*). “Kendini ve eylemlerini yargılayabilmek için her akıl sahibi varlığın, istemesinin bütün maksimleri aracılığıyla kendini genel yasa koyucu olarak görmesini gerektiren bir akıl sahibi varlık kavramı, ona bağlı olan çok verimli bir kavrama, bir *Amaçlar Krallığı* kavramına götürür.” (AMT. s. 50/74) “İdeal ‘amaçlar âlemi’, ahlak yasaları altında ‘Tanrı halkı’ formunda bu dünyada gerçekleşmelidir. İnsanlar özgürce (zorba bir devlet şeklinde değil) ve evrensel (dini akide ve kutsal metinlerle ilgili geleneklerin sınırladığı kiliseler gibi değil) bir şekilde birleşmelidir.”⁹⁹

Özgürlük ve evrenselliği toplumsal bağlamda birbirine dokuduğu yerdir amaçlar krallığı. Öyle ki kendi kendini yöneten özgür akıllı varlıkların bir araya gelişlerinde birbirlerini amaç olarak gözetmeleri sayesinde irade gösterdikleri her ne ise ona bir sınır çizgisi çekilmiş olur. Birbirleri ile bağlantı kurarak bütün oluşturmaları için de zemindir aynı zamanda; “Krallık derken ise, çeşitli akıl sahibi varlıkların, ortak yasalar aracılığıyla kurulan sistematik birliğini anlıyorum.” (AMT. s. 51/75) der. Çünkü biliyoruz ki özgürce seçme yetisi insanın yanlış seçim yapmasına, eğilimlerinin peşinden gitmesine sebeptir. Rastlantısal ilişkiler içinde değil de diğerlerini gözeterek eylediklerinde, hem kendilerine hem de başkalarına duydukları saygı örtüşür. Bu saygı bir yandan kendimize ve kendimiz üzerinden tüm insanlığa attığımız kutsallıkla da ilgilidir. Çünkü “böyle olmalı” deyişinde içerilen gizli anlam şudur: “İnsan kutsallıktan ziyadesiyle uzaktır, fakat kendi şahsındaki insanlığı kutsal bilmelidir.”¹⁰⁰ Öte yandan başkalarına akli yetelerimizi geliştirmek için de ihtiyacımız vardır. İnsanların doğal, biyolojik yapıları itibarıyla eşitliğinden değil insan olmaya layık olmaları üzerinden eşitliğinden bahsetmekteyizdir artık. “Kant hep şunu belirler: Birçok özerk monad karşılıklı ilişkileri aralarından birinin varlığında içerilmiş olmadıkça bir dünya oluşturamayacaklardır.”¹⁰¹ Böyle bir krallığın altında insanların kanun koyuculukları bazında da eşitlendiğini, birinin diğerine üstünlüğü kalmadığını da biliyoruz.

⁹⁸ Tüm bu tartışmaların ardında dönemin burjuva bireyini ve toplumunu hatırlamak gerekir.

⁹⁹ Wood, *Kant*, s. 42.

¹⁰⁰ Ernst Bloch, *Umut İlkesi*, Cilt II, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 213.

¹⁰¹ Goldmann, *Kant Felsefesine Giriş*, s. 155.

Kant'ın bu dizgesi içerisinde yanlış yapıldığında eylemin sonucuna bakılmaz, yanlış yapanın koyduğu maksimine bakılır. Davranışın altında yatan ilke gerek öznel gerekse evrensel anlamda yeterli ve değerli midir, ahlak yasasına uygun mudur diye sorulur. Yani sorgulamada zemin araştırması öne çıkar. Zeminin sağlam oluşu insanın kendine de çevresine de yalan söylemesine engeldir. Zemin dediğimizde ahlaki olanın zemini biliyoruz ki “akıl”dır. Geldiğimiz noktada “Kendinde amaç olarak akli doğanın değeri, kategorik emirler için bir akli zemin sağlamak olduğundan, bu değer akli varlıklara ilişkin muhtemel şeylere bağlı olamaz [...] Kant, [...] akli doğayı ‘insanlık’ olarak adlandırır.”¹⁰² Yoksa Kant'ın insanı kutsal görmediğini, kutsallığa erişimini ertelediğini hatta onun kötülüğe meyilli olduğuna inandığını hatırlayalım.¹⁰³ “Adeta insanlığın kendisine kök salmış bir ahlaki kötülük eğilimi vardır, ama bununla neticede, ondan daima insanın kendisini sorumlu tutmamız gerekir.” (SASDD. 28;33) *Salt Akılın Sınırları İçinde Din* adlı eserinde ele aldığı meşhur Radikal Kötülük (*radical Böse*) tabiri kötülüğün aşırılığına ya da derinliğine değil, kötülüğün banallığına, istencin yozlaşmasına işaret eder.¹⁰⁴ İstencin yozlaşması da kökenden bozulmaya götürür.

“İnsanda iyiye yönelişin yanında bir de kötüye eğilim vardır.”¹⁰⁵ Kant, kötülüğe meyil sebebiyle ahlak yasasına bağlanmanın güç olacağını bildiği için ahlak yasasını koşulsuz bir buyruk olarak tesis eder, bir emir kipiyle kullanmakta beis görmez, amaçlar krallığını gardiyan olarak diker ve tehlikeyi, iyi isteme iradesi içinde çözümlenmek için çok uğraşır. Kötülük meselesini o zamana kadar yapılan şeklienden tamamen uzaklaşarak teorik değil pratik saha içerisinde çözümlenmeye çalışır. İyi veya kötü değildir, seçimlerimiz ve eylemlerimizde kendimize koyduğumuz maksimizle iyi veya kötü oluruz. Böylelikle “Kantçı etiğin ortaya çıkışıyla birlikte kötülük soyut metafizik bir

¹⁰² Wood, *Kant*, s.178.

¹⁰³ *Eğilim (Hang)* ve *tabiat (Gesinnung)* üzerine yazdıklarında Richard Bernstein, Kant'ın kötülüğe eğilimden bahsettiği halde iyiliğe eğilim tabirini kullanmadığına dikkat çeker ve Kant'ta bunun açıklamasının bulunmadığını söyler. Kant eğilimi şöyle tarif eder: “Eğilimden, insan genelde ona eğilimli olduğu sürece, bir yatkınlık olasılığının öznel zeminini anlıyorum”(SASDD. 23-4;2). *Will-Willkür, Hang-Gesinnung-Anlage* (öneğilim) ayrımlarının Kant'ın kötülük meselesini ele alışındaki önemlerine dikkat çektiği kısımlar için bkz. Richard Bernstein, *Radikal Kötülük*, çev. Nil Erdoğan ve Filiz Deniztekin, İstanbul: Varlık Yayınları, 2010, s. 21-62.

¹⁰⁴ Hannah Arendt'in *Kötülüğün Sıradanlığı* tabiri de aynı izlekten yola çıkar ama bağlamı farklı kurar: “Radikal kötülük tüm insanların eşit derecede gereksiz bir hal aldığı bir sistemle (totalitarizm) bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır.” Hannah Arendt'in *Origins of Totalitarianism* adlı eserinden yapılan alıntı için bkz. Richard Bernstein, *Radikal Kötülük*, s. 32, 258.

¹⁰⁵ Goldmann, *Kant Felsefesine Giriş*, s. 152.

muhasabe meselesi olmaktan çıkıp insan pratiği ve yargısına ilişkin bir meseleye dönüşür.”¹⁰⁶

İnsanın sırtına yüklediği yük o kadar ağırdır ki ne yaparsa yapsın *Sisyphos* gibi, en yükseğe ulaşmak hiçbir zaman mümkün olmayacaktır, ancak yaklaşabilir. Belki yaklaşması, belki de gerçekleştirme umudu, ama asıl kendine koyduğu “taşımalsın!” buyruğu yeniden kayayı kaldırmak için *Sisyphos*’a güç verir. Koyduğu ve uyduğu yasa, ödev, buyruk, maksim hemen şimdi yaptığı eyleme, şu ana ilişkin olsa da insanın kötüye meyilli olması ile ilerideki, uzaktaki en yüksek iyiyi kendine amaç olarak koyması arasındaki mesafe kapatılamayacak bir mesafedir. Bu yüzden bir yandan derdi bu mesafedir. Çünkü mesafe ne kadar yakınsa hedefe hemen ulaşmak için hileye başvurma ve yaklaşmanın getirdiği kendini büyük görme; ne kadar uzaksa pes etme ve uzaklaşmanın getirdiği kendini hor görme ihtimali vardır. Mesafenin doğru ayarlanması ile ne çok yakından ne de çok uzaktan görmenin yanlışlarına düşülmeyecektir. Ama asıl yanlışlık Slavoj Žižek’e göre tam da mesafeyi ayarlama yetkisi kendisine verilen öznenin bakış açısından kaynaklıdır: “...saf biçim olarak ahlaki yasanın imkânsız içeriğinin bizatihi ‘diyabolik kötü’ olduğunu iddia eder”, “Diyabolik kötü İyinin bir başka adıdır; kendinde şey kavramı açısından bu ikisi ayırt edilemezdir; farklılık tamamen formeldir ve yalnızca algılayan öznenin bakış açısı ile ilgilidir.”¹⁰⁷

Bu bakış açısı duyuyüstüne yükselme hareketi ile mi ilgilidir? Şüphesiz paradoks ne kadar yükselirse yükselsin aynı ufuk içinde “kendini” göremeyecek olmasıdır. O zaman tüm bütünlüğü içinde görme ve kavrama olanağı kalktığında hep bir şey eksik kalacaktır. Özne merkezli bir düşünümün hayati paradoksudur bu. Kant’ın ifade ettiği gibi böyle bir bakış ancak tanrısal olabilir. Çünkü gözlemcinin perspektifi kendisini dışarıda bırakmaya mahkûmdur. Fakat yine geri dönecek olursak yaklaşmak ona göre mümkündür yoksa duyuyüstüne yükselmekten bahsedemezdi. Hem kendi eylemlerine yukarıdan bir bakışla onlara dair kontrol mekanizmasını işletmek, hem de asıl önemli olan bu eylemlerin diğerleriyle uyumlu olmaları noktasında gözlemlenebileceği bir

¹⁰⁶ Richard Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, çev. Barış Özkul, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 112. Yine Kearney’e göre burada yaptığı çözümlemeye rağmen Kant’ın meselenin anlaşılabilirliğine dair verdiği isimdir, Radikal Kötü.

¹⁰⁷ Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, s. 121-124. Richard Kearney, Žižek’in *The Plauge of Phantasies* adlı eserinden yaptığı alıntıya şu yorumunu ekler: “Kant aslında iyi ile kötüyü ayıran sınırı askıya almanın bir tür ahlakdışı nihilizmi kucaklamak olduğunu anlamış gibidir.”

amaçlar krallığı zemini üzerinde gerekli irtifayı edinmek. Ben ve başkası zemini üzerinden yükseldiğinde (belki bu ayrımın ortadan kalktığına da bir ima vardır ki genel kanı Kant felsefesinde öteki meselesinin merkezi olmadığıdır) gereken irtifaya ulaşıldığında bir öz-denetim mekanizması işlemeye başlayacaktır. Peter Singer'ın yorumu da bu yöndedir:

Etik ve aklın ikisi de kendi belirlenmiş bakış açımızdan yukarıya yükselip bizim kişisel kimliğimizin -bize tesadüf eden rolün- önemli olduğu bir perspektife sahip olmamızı gerektirir. Bu yüzden, akıl bizden evrenselleştirilebilir yargılara göre hareket etmemizi, bu ölçüde de etik hareket etmemizi gerektirir.¹⁰⁸

Bir anlamda yükselme hareketi ile perspektifi genişletme alt düzeyde, duyular dünyasında oyalanmaya engeldir. Böyle bir yönelme özellikle bilinçlilik halini getireceğinden bu bilinçlilik ahlaki eylemler üzerinde düşünmeyi ve daha iyiye doğru hareketi de sağlar. Burada bakışın genişletilmesi Kant'ın ısrarla kaçındığı kibirliliği kıran mı, artıran mı bir sonuca yol açmakta tartışmalıdır. Doğrusal düzeyde ulaşılamayacak olan iyiye yönelmenin yerini, düzlemler arası bir geçişle yükselme ve daha geniş bir bakışın getirdiği tatmin alır. Deneyim nesnellerimizle kategoriler arasındaki farklı düzlemlere ait olmalarından kaynaklı geçişsizliği aşmak için *Saf Aklın Kritiği*'nde karşımıza *şematizm* çıkartılmıştı.¹⁰⁹ Pratik alanda ise bir yanda eylemin ampirik gerçekliği diğer yanda *a priori* bir özgürlük yasamız varken bu ikiliği aşmanın yolu *şematizm* formülüne benzer şekilde yukarıda da bahsi geçen *ahlak yasasının tipi, kategorik buyruğun biçimi, model* olur. İnsan kendisine ve diğerlerine “şunu yapmalısın” veya “bunu yapmamalısın” diyerek beyanda bulunan değil, diğerlerini de gözeterek içeriğini her dem yeni oluşturabildiği bir şablona sahiptir artık. Amaçlar krallığı diye bir olgu sonuçta yoktur. Tüm eğilimlerini bir kenara bırakmış özneler de. Yapmak değil yapabileceğinin bilincinde olmaktır insan olmak. Fakat gerçek özgürlüğün olmadığı bir dünyada, Tanrı'nın ve sonsuzluğun gerçekliğinden de

¹⁰⁸ Peter Singer, *Pratik Etik*, çev. Nedim Çatlı, İstanbul: İthaki Yayınları, 2015, s. 416. Yazar devamında bu fikre ne kadar itibar edilip edilemeyeceğini tartışır.

¹⁰⁹ Zupancic şematizmle ilgili olarak transendental şemanın rolünün doğrusal bir geçiş için değil sıçrama hareketi için gereken bir mekân yaratmak için olduğunu söyler. Şema “...kategorilerin tezahüre uygulanmasının koordinatlarını belirleyen şeydir.” Zupancic, *Gerçeğin Etiği*, s. 182.

bahsedemediğimiz varmış gibi yaptığımız bir dünyada, istemeyi daima canlı tutacak, yapabileceklerinin bilincini, ödevin kutsallığını her şeyin üzerinde tutmak için olguların vermediği umudu verecek olan nedir? Olması gerekenlerin dünyasından edinilmiş bir gözlükle, olup bitenlerin değerlendirildiği, yargılandığı bu yeni bakış için ihtiyaç duyulan, umut verici örnekler üçüncü kritiğin konusunu oluşturur. Umut, iki dünyanın üst üste bindiği, uyuma dair örneklerle -güzel- ile ilgilidir. Ama bunun dışında çok sert uyumsuzluk durumları ile de karşılaşılır. Özgürlüğün ve evrenselliğin söz konusu olduğu her durumda Kant'ın ne birinden ne de diğerdinden vazgeçemeyişinin ikisini de sıkı sıkıya akla bağlamasının sebebi olan bu durum saygıyla önünde eğildiğimiz -yüce- ile ilgilidir. Akıl cevap veremediği sorularla çıkmaza girdiği kadar, cevap veremediği, müdrikesini açacak şekilde doğanın kaotik durumlarıyla da karşı karşıya kalır. Düşünsel alanda girdiği çıkmazların ötesinde deneyimlediği böyle durumlar karşısında teorik akıl, pratik akıl ayrımı yeterli olmaz. Böyle bir durumda ayırım değil bir birleştirme faaliyeti gerekecektir. *Yargı gücü* de bu minvalde devreye girecektir.

İlk iki kritiğin üzerinden 3. Kritiğe yol alışımızda müdrike, bana nesnelere mekanik bir nedenselliğe tâbi olarak sundu; akıl, ideaların belirlenimi ile bir nesneyi bana olması gereken olarak sunuyor; yargı ise duysal alanda mekanik nedenselliğe sahip olanı sanki bir olması gerekenmişçesine bir *telosa* sahipmişçesine sunar, ikisini birbirine bağlar. Yargı gücü üzerinden bu bağlama hareketi üçüncü kritiğin esasını oluşturur. Sanattaki ve doğadaki yapıtlar üzerinden hayal gücü yetimin de yeniden öne çıkışıyla¹¹⁰ yetiler arası bağlantı sağlanır ve ileriye dönük umudun modelleri olan, olanı ve olması gerekeni birlikte tecrübe ettiğim -güzel- tartışmaya açılır. Güzelin iyinin sembolü olmasının ne anlama geldiği de bu minvalde anlaşılmalı çalışılacaktır.

Geldiğimiz nokta itibarıyla tartışmaların nasıl ikilikler üzerinden yürütüldüğünü gördük. Duyulur ve düşünülürlerin dünyası arasındaki geçişsizliği aşma, tikel olanı evrensel olana bağlama, ben ve diğerleri arasında kurulacak ilişkiyi dengeleme, eğilimlerim ve özgürlüğüm arasında gidip gelişlerim, idelerin pratik eylemim için varsayılmaları, teorik bilgide ise farklı ele alınışları, eylemin hemen şimdi gerçekleşmesi ile en iyinin hiçbir zaman ulaşamayacak bir uzaklıkta konumlandırılması, bir tarafta doğru eylemin bilinci diğer tarafta eylemin kendisi,

¹¹⁰ Birinci Kritikte önemli bir işleve sahip olan ama İkinci Kritikte karşımıza çıkmayan hayal gücü yetisi üçüncü kritikte merkeze yerleşir.

yasaların biçimselliği ile içeriği gibi meseleler etrafında döndük. En son bu ikilikleri aşabilecek bir yükselme hareketiyle bitirdik. Gelecek bölümde bu ikilikleri aşma gayreti devam edecek.

Bugün Kant'ın etkileri sürmekte. Badiou, "Günümüzdeki 'etiğe dönüş'te kelime bariz olarak bulanık biçimde, ama Hegel'den (karar etiğinden) çok Kant'a (yargılama etiği) yakın olduğuna kuşku bırakmayacak bir biçimde kullanılmaktadır." der ve "Bu haliyle etiğin aslında saf bir nihilizmle, düşüncenin kendisini inkar etme tehdidiyle aynı kapıya çıktığını"¹¹¹ düşünür. Kant yol açtıkları ile hâlâ merkezdedir.

[Çağdaş felsefede] Ahlak sadece eyleme yol gösteren bir etken olarak algılanır. Ahlakın ne olmanın iyi olacağından ziyade sadece ne yapmanın doğru olacağı konusuyla ilgilendiği düşünülür. Benzer şekilde, ahlak teorisinin görevi, iyi hayatın tabiatından ziyade, sorumlulukların muhtevasını belirlemek şeklinde tanımlanır. Bir başka ifadeyle, ahlak ne yapmamız gerektiğiyle ilgilenir.¹¹²

Bu minvalde ise iyi fikrine yer olmadığı gibi niteliksel farklılıklarımız da hiçbir işe yaramazlar. Taylor'un tespiti önemlidir: "İhtiyacımız olan tek şey eylem tanımlarıdır."¹¹³

Günümüzde etik alanındaki tartışmalar şu soruların etrafında döner: Biçim nasıl yasa olabilir? Ödev ahlakı için kötü ne anlam ifade eder? Soyut evrensellik fikri nasıl ele alınmalıdır? Ahlaki olan kime göre ve neye göre belirlenecektir? Kötülük iyiliğin simetrisi midir? Yasalar, kurumlar tarafından belirlenir olunca, özerklik nosyonumuz nerede ve ne yapmaktadır? Günümüzde en iyi nedir? Hâlihazırda ödevim ne? Olan ve olması gerekenin örtüşmesini umarak ne kadar devam edilebilir? Umudun bir kendi kendimi kandırma olup olmadığını bilebilir miyim? Umut için gereken çaba ile fail olan

¹¹¹ Alain Badiou, *Etik*, s. 18. Badiou'nun önerisi ise *Hakikatler Etiği*'dir: "*Hakikatler Etiği* ne dünyayı bir yasanın soyut hakimiyetine tâbi tutmayı, ne de dışsal ve radikal bir kötüye karşı mücadele etmeyi amaçlar. Tam tersine hakikatlere gösterdiği *sadakat* yoluyla, kötüyü savuşturmaya çabalar." s. 92. Burada Badiou'nun hakikatler vurgusuna dikkat etmelidir. Ona göre artık tek bir hakikat evreninde değil, hakikatler evreninde yaşamaktayızdır.

¹¹² Charles Taylor, *Benliğin Kaynakları*, çevirenler: Selma Aygül Baş ve Bilal Baş, İstanbul: Küre Yayınları, 2008, s. 132.

¹¹³ Taylor, *Benliğin Kaynakları*, s. 133.

bir ben anlayışı hâlâ sürmekte midir? Postulatların düşünülür alandan da çekildiği bir dünyada etik neyi kendine baz almaktadır ya da almakta mıdır? Gelinek noktada “neden ahlaklı olmalıyım?” sorusuna cevap vermek mümkün müdür? Adorno da kendimize şu soruyu sormamızı salık verir: “Ölçüsüzce genişleyen deneyim dünyasında ve bu deneyim dünyasının bize dayattığı sonsuzca dal budak salan toplumsallaşma süreçlerinde, özgürlük imkânı öyle asgari bir düzeye indirgenmiştir ki, kendi kendimize gayet ciddi bir biçimde ahlaki kategorilerimiz için bir yer kalıp kalmadığını sorabiliriz ve sormalıyız.”¹¹⁴

Kant’ın varlığını borçlu olduğum bir şey olmamasına yönelik çabasının bizi getirdiği, o günden bugüne kadar karşımıza çıkan bu sorular, çok uzun bir liste oluşturmaktadır ve onları tek tek ele almak mümkün değildir. Bu sorular, iyi etrafında dönen tartışmaların karmaşıklığını ve de iyinin bir şekilde içerdiği muğlaklığı gösterdikleri için alt alta sıralandılar. Böylelikle güzelin iyinin sembolü olması bahsine geçtiğimizde arka plandaki bu tartışmaları hatırlamak günümüz itibarıyla meseleleri düşünürken bize fayda sağlayacak.

İki soru ile başlamıştık; İlki pratik aklın faaliyeti neticesi özgür irademle numenal alanda tesis ettiğim nesnenin, zorunlulukların olduğu, mekanik yasaların işlediği fenomenal bir evrende sorun yaratmadan değişikliklere yol açıp açamayacağı, ikincisi ise özgür bir birey olarak nasıl toplumsallık içinde var olunabildiği idi. Aynı soruların *Yargı Gücünün Kritiği*’nde ele alınması devam edecek. Bu güzergâhı kaybetmeden güzel bahsine geçebiliriz.

¹¹⁴ Adorno, *Ahlak Felsefesinin Sorunları*, s. 99.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KANT'IN ESTETİK DÜŞÜNCESİNDE “GÜZEL”

Bu bölüm itibarıyla yine Kant'ın kavramlara kendine has anlamlar vermesinin izini sürecek ve son kritiklerle yapmak istediklerine daha yakından bakacağız. Bunun için önce *YGE.*'nin diğer kritikler arasındaki yerini gözden geçirecek, sonrasında bu kritiğin odağını oluşturan yargı gücünden kastına ve özel olarak yargı gücünün topografik zeminine bakacak, ardından güzel ve yüce bahislerine geçerek, Kant'ın bu kavramları ele alışını yakından analiz edeceğiz. Yüce ile ilişkisi içinde kültüre, tarihe ve ilerleme fikrine, ardından bunların “insan nedir?” sorusuyla ilişkisine değineceğiz. Bugünün insan tanımlarının alt zemininde yer alan Kantçı etkiyi görünür kılmaya çalışacağız. Tezimizin odağını oluşturan “Güzel iyinin sembolüdür” ifadesi üzerine yorumumuz üzerinden böyle bir ilişkilendirme biçiminin sonuçları ise bizi “Kavramsal Sanat ve Kant” başlıklı tezimizin son bölümüne taşıyacak.

Ama evvela Kant'ın bir önceki kritiğin sonunda zikrettiği yıldızlı gökyüzünde ne gördüğüne yakından bakalım ve bu pasajı 3. Kritiğe geçiş vasıtası kılalım.

Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin son sözünde pek meşhur olan şu cümlesini kurar: “İki şey, üzerlerine sık sık eğilip ısrarla düşünülürse, insanın ruhsal yapısını hep yeni, hep artan bir hayranlık ve korkunç saygıyla¹¹⁵ dolduruyor: Üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlâk yasası.” (*PAE.* 289)

PAE.'ndeki bu pasajda öncelikle dikkatimizi çeken, dışındaki evrenle içindeki evrenin onda yarattığı hayranlık ve huşunun, bu kritik boyunca düz ve oldukça kuru anlatımın rövanşını almak istercesine bir coşku ifadesi olarak karşımıza çıkmasıdır. Gayet döngüsel bir şekilde kurabildiği ahlak yasasının tesisi boyunca görülmeyen bu

¹¹⁵ *PAE.* s.174 ve 175 'de “saygı”ya karşılık gelecek şekilde Kant iki kelime kullanır. İlki burada geçtiği şekliyle *Ehrfurcht* “korkunç saygı” şeklinde çevrilmiştir. Ayrıca huşu ve derin saygı önerileri de getirilebilir. Yine sonsöz itibarıyla *PAE.* s. 291'de geçen *achtung* “saygı” diye çevrilmiştir. Daha önce ahlak yasası itibarıyla geçen ve de yüce bahsinde geçecek olan saygı bu ikincisidir.

duygulanımın ardında ne olabilir? Bu ifadenin devamında karanlıklarda gizlenmiş sanılan ama gözümüzün önünde olmalarıyla varoluşumun bilincine doğrudan doğruya bağlılıkları üzerinden ikisi de tüm uzaklıklarına rağmen bende -iki ayağı da sımsıkı yere basan bende- düşümlenirler. Yıldızlı gökyüzü bulunduğum yerden sonsuzluğa doğru genişlerken, ikincisi benliğimde başlar ve yine gerçek sonsuzluğu olan, ama yalnızca anlama yetisince fark edilebilen bir dünyayı bana sonsuza kadar açar. İki sonsuzluğu ise birbirine zıtlıkları itibarıyla konumlandırır. İlki benim sayısız dünyaların çokluğu görünümü içinde, rastlantısal bir bağıntı içinde “hayvansal bir yaratık olarak önemimi adeta yok eder”, diğeri ise genel ve zorunlu bir bağıntı içinde “düşünen bir varlık olarak değerimi, kişiliğim aracılığıyla, sonsuza dek arttırır”. İlki negatif, diğeri pozitif bir sonsuzluğu düşündürür. Ayrım benim doğal durum içinde kendimi bulduğum yer ile ahlak yasasının vasıtasıyla kendimi konumlandığı yer arasındaki bir farka işaret eder. Bulduğum yer, sistem içinde hayvansal bir yaratık olma durumu ise, kendi iç evrenimle temas ettiğimde gördüğüm ise duyular dünyasından bağımsız ve sonsuza uzanan bir tarafımın olduğunu fark etmemle kendi kendimi keşiftir, beni ben yapan tarafımdır. Mevzu, “iyi” etrafında üzerinde önemle durduğumuz iki dünyanın vatandaşı olma durumuna bir açıklık kazandırmasıyla ele aldığımız kritiğin son sayfalarında yer almakta ve daha sonra gelecek olan 3. Kritik için bir yer açma vazifesi de görmüş olmaktadır.

3. Kritiğin özellikle yüce bahsinde ise negatif ve pozitif sonsuzluk olarak adlandırdığımız bu ikilemden vazgeçtiğini ve de bu ikisinin sonsuza yönelimimde birleşerek yine benim kendi benliğimdeki sonsuzlukla temasımda bir araya geldikleri ve onu bir araya gelmeleri itibarıyla katladıkları, olumsuz olan tınının bertaraf edildiği, pozitif sonsuzluğun öne çıkarıldığı görülür. 2. Kritikte var olan Kant’ın olumsuz tımsı, ahlak tecrübesine dair değeri insanın kendinden menkul kıldığı için hiçbir ampirik tecrübeye geçit vermek istememesinden kaynaklıdır. 3. Kritik itibarıyla ise -ben-, yıldızlı gökyüzü olmasa da doğanın yüceliği karşısında yetilerimin yetersizliğine rağmen kendimdeki sonsuzlukla temas ederim ve bir genişlemeye giderim. Bu genişlemeye eşlik eden doğada karşılaştığım bir sonsuzluk değil de hayal gücümün bana kendimi göstermesidir. Doğada yaşadığım tecrübe, benim iç yaşantımdaki tecrübemle bir “rezonans”a girer. Geçiş yapacağımız *Kritik* itibarıyla “rezonans” tabiri önerebileceğimiz kavramlar arasındadır. Çünkü duyulur alan ile duyuyüstü, yaşam

alanım ile düşünülürler dünyam arasında Pratik Aklın ahlak yasasını tesisi için yapılan ayırımın bir anlamda kapatılması gerekince Kant'ın yapabildiği güzellik ve yüce tecrübesi karşısında bu rezonansı beklemenin ötesine geçemeyecektir. Kurmak istediği köprü kalıcı veya sağlam olmaktan uzaktır. Ancak umabileceği; iki dünya arasında güzelin kısa devre yaparak, yücenin ise bir çarpma etkisi ile bu rezonansı başlatması ve sonsuz çabanın sebep olacağı bedbinliği önleyerek, ileriye yönelik bir itkiyi kalıcı kılabilmesidir.

Diğer elimizde tutmamız gereken kavram ise “mesafe”dir. Kant, felsefesini inşa ederken insan aklını yetilerimiz ve onların işlemleri itibarıyla parçalara ayırıp sınırlarını tesise çalışırken, parçalar arası ilişkiler ağının sonsuzluğuyla da karşılaştığında bu ilişkiler ağı içerisinde hem bir özne hem de bir nesne olarak kendimi araştırma nesnesi yaptığım yerde kendime de bir mesafe almam gerekmiştir. *PAE*.’nin sonsözünde karşılaşılan hayranlığın uyarıcı olabileceği ama alınacak mesafeye odaklanmanın önemine ilişkin uyarı görülür. Dünyaya bakmanın geldiği yeri astrolojide, ahlakın geliştirilmesinin geldiği yerin de yobazlıkta ya da boş inançlarda nihayetlenmesine eseflenir. Ama Kant'ın kendisinin de bu mesafeyi korumada güçlük çektiğini söylemek mümkündür. Yıldızlı gökyüzüne bakıştaki hayranlık, eskiden Tanrının yaratımının mucizesine tanıklık etmenin getirdiği bir hayranlık iken, bilimsel gelişmelerle birlikte insanlık boyunca üzerimizi örten gök kubbenin nasıl yeni keşiflere gebe olduğunu görmenin hayranlığı ile yer değiştirir. Dünyaya bakışın bilimin de ilerlemesiyle aramıza koyduğu mesafeyi göstermesi açısından yıldızlara bakışın hayranlığı, bilimsel keşiflerin hayranlığına dönüşürken, ahlakın geliştirilmesi için konan yasalarla kendi ahlak yasası arasına giren mesafe ise insanı aklını kullanma cesaretinden mahrum eder. İki türlü uzaklıktır karşılaşılan. Atılan adımların mesafe katetmişliğinin getirdiği sarhoşluğun eşlik ettiği bakışında -içime ve dışıma bakışında- sağlamam gereken mesafeli bir bakış gereklidir bana. Öyle ki bu bakış Kant için öznelliğim içinde yitip gitmeme engel olacak, kendime duyduğum saygı ile nesnel bakışımın garantörü olacak gözükmektedir. Aslında bu mesafeli tavır bizim tecrübemizi aşan bir varlık alanını varsaymaksızın bütün bu deneyimleri açıklayabilmemizle ilişkilidir.

3.1. Diğer Kritikler İtibarıyla Yargı Gücünün Eleştirisi

Kant'ın eleştirel felsefesini konu edinenlerce üç kritik arasında bir hiyerarşi kurulmaya çalışılır: Kant'ın Bilgi'yi öncelikli kıldığını söyleyenler ilk kritiği; “metafiziğe yer açmak için bilginin koşullarını belirlemiştir, zaten pratik akıllı teorik akla önclemiştir” diyenler ikinci kritiği; “tüm kritiklerin temelinde mesele insanın yargı verme gücüdür ve bu temeldir” diyenler üçüncü kritiği ilk sıraya oturturlar. Bu şekilde kestirmeden yaptığımız ayrımların çok daha ayrıntılı şekilde ele alındığını unutmamalıyız. Bir de şu unutulmamalı ki son kritiğinde yeni meselelerin ele alınmasından çok, sistemini kapatmaya, bunun için kritikler arası bağlantıların daha sıkı dokunmasına, her bir parçanın tam yerini bulması için özel bir gayrete girdiği görülmektedir. Ernst Cassirer'e göre yargı gücü teorik ve pratik akıl arasında geçişliliği sağlayan ve de birliği tesis etmek için birbirine bağlayan bir arabulucu, arakesit gibidir.¹¹⁶ Çünkü hem teorik hem de pratik temel yargılardan farklı olan yeni bir yargı alanı söz konusudur: “Sanat alanı ile organik doğa formları alanı, bu nedenle ancak, mekanik nedensellik ve ahlaksal gereklilikten başka olan bir dünyayı gösterirler...”¹¹⁷ Deleuze için ise yargı gücü diğer kritiklerin temelini oluşturur: “O, diğer iki Eleştirinin varsaydığı zemin olarak yetiler arasındaki özgür bir uzlaşmayı keşfeder.”¹¹⁸ Allen W. Wood ise Kant'ın bu eleştiriye neden yazdığını açıklamamanın kolay olmadığını, beyan ettiği amacının muğlaklığını dikkat çekici bulur: “[S]öz konusu soruna çözüm teşkil ettiği addedilen şeyin tam olarak ne olduğu, hatta sorunun kendisinin ne olduğu o günden bugüne kadar Kant araştırmacıları arasında yoğun bir tartışma konusu teşkil etmiştir.”¹¹⁹ der ve kendi fikrini söylememeyi yeğlediğini ekler.

Diğer yandan Kant'ın *Salt Akılın Eleştirisi* üzerine Leonard Karl Reinhold'la arasındaki mektuplaşmalardan öğreniyoruz ki *Yargı Gücünün Eleştirisi* yerine kitabının

¹¹⁶ Cassirer, *Kant'ın Yaşamı*, s. 360.

¹¹⁷ Cassirer, *Kant'ın Yaşamı*, s. 378.

¹¹⁸ Gilles Deleuze, *İssız Ada ve Diğer Metinler*, çevirenler: Ferhat Taylan ve Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009, s. 94.

¹¹⁹ Wood, *Kant*, s.192.

adını ilk *Beğenin Eleştirisi* olarak düşünmüştür. 28 Aralık 1787 tarihli mektubundan şunları okuruz:

Şimdi beğenin eleştirisi üzerine çalışıyorum ve şimdiye kadar gözlemlenenlerden farklı, yeni bir tür *a priori* ilkeler keşfettim. Çünkü zihnin üç yetisi vardır: bilişsel yeti, hoşlanma ve hoşlanmama yetisi ve arzulama yetisi. *Salt Aklın Eleştirisi*'nde bunların ilkiyle ilgili *a priori* ilkeler, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ise üçüncüsü için *a priori* ilkeler bulmuştum. İkincisi için de bunları bulmayı denedim ve bu tip ilkeler bulmanın imkânsız olduğuna inanmama rağmen, insan zihninin daha önce bahsedilen yetilerinin analizi bir sistematiklik keşfetmeme imkân verdi. Hayrete düşürücü ve mümkünse keşfe çıkılacak bol bol malzeme, hayatımın sonuna kadar bana yetecek malzeme sağladı. Bu sistematiklik beni, her biri kendi *a priori* ilkelerine sahip, numaralandırılabilen ve onlara dayandırılacak bilginin kesin olarak sınırlandırılabilceği, felsefenin üç kısmını tanımaya giden yola soktu: teorik felsefe, teleoloji ve pratik felsefe ki bunların ikincisi kesinlikle belirlemenin *a priori* temellerinde en az zengin olanıdır. Paskalya'ya kadar bu konuda bir el yazmasını, yayınlamayı olmasa da tamamlamayı umuyorum; başlığı "Beğenin Eleştirisi" olacak.¹²⁰

Vurgusu *a priori* ilkeleri bulamayacak olsa da keşfettiği sistematikliğedir ve 3. Kritik bunun üzerine olacaktır. Bu sistematiklik hem benim dünyayı temsilimde işime yarayacak, hem de bütünlük ve birlik arayışında ulvi bir gücün varlığına olan gereksinimimi ortadan kaldıracaktır. "Doğal fenomenleri gruplamak ve kavramak için ilkeler aramak, en azından doğanın tasarlanmışçasına bir düzen taşıdığına inanmaktan pek farklı değildir. Yine de burada, bu tasarımı yapan bir fail bulunduğu yolunda bir ima yoktur."¹²¹ Uyum, düzen, birlik, tamlık gibi yönelimde bulunduğum kavramlar yine Kantçı hamleyle benim dünyaya bakışımıdaki sistematiklik üzerinden ele alınacaktır. Bu sistematiklik dünyayı gözlemlediğimde keşfettiğim de bir sistematikliktir.

¹²⁰ "Yargı Gücünün Eleştirisi'ni Müjdeleyen Seçilmiş Kant-Reinhold Mektupları", çev. Gamze Keskin, *Arke-Logos* 3 (Bahar 2017), s. 70-71. Alıntılanan yer, Immanuel Kant, *Correspondence*, Tr. and Ed. Arnulf Zweig. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

¹²¹ Eva Schaper, "Beğeni, Yücelik ve Deha", çev. Ali Kaftan, *Cogito* 41-42 (2005): 157.

“Estetik-olan hiçbir şekilde bilgi verici değildir, fakat estetik-olanda akılsal-olan’ın biçiminden ve yapısından bir şeyler vardır, bu yüzden estetik-olan, bizi bir yasanın tüm otoritesiyle birleştirir, fakat daha duygulanımsal, daha sezgisel bir düzeyde.”¹²² Böylelikle yaşam dünyam ve zihin dünyam estetik yargı sayesinde birbiri ile sıkı sıkıya korele olacaktır. Estetik olanın yani duysal olanın biçim ve yapı itibarıyla akılsal-olanla benzerliği bunu sağlar. Yargının birlik verici özelliği sayesinde özne-nesne, parça-bütün, öznel-evrensel şeklinde diyalektik gerilimlerin de huzura ereceği bir viraj alış söz konusudur. Ve tabii başkalarıyla sağlayacağım korelasyon da bu sayede gerçekleşecektir. Bu da şu anlama gelir, demek ki Kantçı söylemde estetik, spesifik anlamda sanata ilişkin bir araştırma alanı değildir, ya da iddia edildiği gibi estetiğe ve tabii sanata, diğer alanlar arasında özerkliğini kazandırmakla da ilgili değildir. Estetik benim dünyayla ilişkiyi daha doğru kurabilmemin ötesinde yani ilişki odaklı değil de uzlaşma dair beklentimi gidermesi üzerinden öne çıkmaktadır. Estetiğin/duyulur olanın bilgisinin bana sağlayacağı katkı bu minvaldedir.

Duyulur olanın bilgisi ile ilk uğraşan Baumgarten, *Aesthetica*’sını Kant’tan kırk yıl önce yazar. Baumgarten güzelliği mükemmelliğin duyulur yoldan kavranması olarak ele alır. Ona göre “sanatın amacı, bir bütünü parçaları arasındaki düzenli ilişki olarak tanımlanan güzelliği üretmektir” ve bu şekilde bir tanım Hume’u yankılar: “Güzellik, parçaların öyle bir şekilde bir araya gelip düzenlenmesidir ki...”¹²³ Kesişen yönlerine rağmen Kant’a göre Baumgarten’ın “güzeli rasyonel ilkelerle ele alma” çabası “boş bir çaba”dır ve “bir güzel bilimi” olamaz.¹²⁴

Luc Ferry “duyulur alanın -duyulur veya fenomenal dünyanın- teorisini sunmaları dolayısıyla Baumgarten’ın *Aesthetica*’sı (1750) ile Lambert’in *Fenomenolojisi*’nin (1760) Aydınlanma hümanizminin ortaya çıkışının en sağlam işaretleri”¹²⁵ olarak okunabileceğini söyler: “Beğeni kavramıyla ortaya çıkan şey modern hümanizmdir ve bu olgu Rönesans dünyasının tarihe gömülmesiyle

¹²² Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010, s. 110.

¹²³ Anthony Kenny, *Modern Dünyada Felsefe*, çev. Burcu Doğan, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 255.

¹²⁴ Schaper, “Beğeni, Yücelik ve Deha”, s. 158.

¹²⁵ Luc Ferry, *Homo Esteticus*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012, s. 86.

eşzamanlıdır.”¹²⁶ Kant da beğeni kavramının potansiyelini görür. Yalnız O beğeni yargısı verirken yargıda içerilen potansiyelin farkına varır. Odağı tikel yargılardan tümele geçiş olur. Odağın değişmesi ile “Beğeni Eleştirisi” yerine “Yargı Gücünün Eleştirisi” şeklinde başlık atmayı yeğler, beğeni yerine yargı gücüne odaklanmayı seçer ve kendinden önce yapılmış olan hataları düzelteceğini söyler.

3.1.1. Yargı Gücü/*Urteilstkraft* Yetisi Bir Köprü müdür?

1790 tarihli *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin önsözünde yargı yetisini anlık¹²⁷ ve us arasında orta terim olarak ilan eden Kant, bu yeti itibarıyla üç başlığın ele alınacağını bildirir. Bu başlıklar: 1) Yargı yetisinin de *a priori* ilkeler taşıyıp taşımadığı, 2) Bunların oluşturucu mu/kurucu mu (*konstitutiv*) yoksa düzenleyici mi (*regulativ*) oldukları; 3) Bilgi yetisi ile istek yetisi arasındaki orta terim olarak haz ve hazzsızlık duygusuna *a priori* bir kural verip vermediklerinin belirlenmesidir. Yargı yetisinin kendisine özgü ilkesi ise doğadaki ya da sanattaki Güzeli ve Yüceyi ilgilendiren yargılarda bulunacaktır. Asıl soru ise estetik yargıların mümkün olup olmadığıdır. Bunun mümkün olup olmadığı sorusuna cevap bulması duyulur dünya ve düşünülür dünya ayırımına da çözüm sunacaktır.

Kant, *YGE.*'ni, bir önceki kritikte ahlak yasasının tesisi için bölünen, duyulur ve düşünülür dünyanın arasında açılan uçurumun üzerine atılmış bir köprü olarak gördüğünü söyler. Bu köprü estetik deneyimden geçer. Ve bu köprü aslında özgürlüğün kurtarılması adına atılır. Kurtarıcı olarak ise hayal gücüne merkezi bir yer verilir. Bu sayede daha önce çözüme kavuşturulmaya çalışılan öznellik, evrensellik, özgürlük, nedensellik, zorunluluk gibi kavramlar yeni baştan ele alınarak birbirini dışarda bırakmayacak şekilde sistemde yerlerini bulurlar. Bu bütünlüğü sağlamak için beğeni,

¹²⁶ Ferry, *Homo Esteticus*, s. 26.

¹²⁷ *Yargı Yetisinin Eleştirisi* için Aziz Yardımlı'nın çevirisinden yararlandığımızdan bu çeviriye itibar edecek ama gerekli gördüğümüzde veya alıntılara bağlı olarak başka önerilere de yer vereceğiz.

ereksellik ve *sensus communis* sisteme dâhil edilir. Aralarındaki ilişkiler açıklanmaya çalışılır.

Kant felsefesi ilişkiler ağı üzerine kuruludur. O zaman bu kritik itibarıyla sorduğumuz “neyi umabileceğim” sorusundan sonra gelen “insan nedir”’e dair cevabımız bu ilişkiler ağını kurabilme kapasitesine ve becerisine sahip olan insan cevabına varıyor. Kapasiteye dair *SAE.*, beceriye dair ise *YGE.* öne çıkar. Neyin etrafında bu sistemin oluşturulduğu bahsinde ise bizim kanımıza göre *PAE.* merkezde yer alıyor. *YGE.* insanlık türünü birbirine bağlayan ortaklığın/evrenselin nasıl sağlanacağını becerisinin peşindedir. Bu evrensellik başkalarıyla ilişki biçimimiz üzerinden bir arada yaşamamızı sağlayacağı için önemli ve diğer kritiklerle de ilişkiyi sağlayan bir son halkadır. Özgürlüğümüzü yitirmeden başkalarıyla bir arada yaşama, yine kendi kuracağımız tarih ve kültürümüzle olanaklı olacaktır.

Hegel de Kant’ın kurmaya çalıştığı sistematik birlik için sarf ettiği gayretin farkındadır.

Kantçı felsefe bu birlik noktasına duyulan gereksinimi yalnızca hissetmekle kalmamış, aynı zamanda onu açık bir biçimde kabul etmiş ve zihnimizin önüne getirmiştir. Genel olarak Kant, kendi kendisiyle bağıntılı akılsallığı, özgürlüğü; kendi kendisini özünde özgür olarak bulan ve bilen öz bilinci, hem aklın hem de istemenin temeli olarak aldı. Modern zamanlarda felsefenin dönüm noktası olmuş olan kendinde aklın mutlaklığının bu kabul edilişi, bu mutlak hareket noktası, onaylanmak zorundadır ve hatta Kant’ın felsefesinin yetersiz olduğunu bildirsek bile ondaki bu özellik yadsınmamalıdır.¹²⁸

Madem tanrısal bakışa ulaşamayız, madem tüm bilgiyi kuşatamayız, madem düşünülür ve duyulur ayrımına mahkûmuz, o zaman ayağımızı bastığımız zeminden hareket etmeli, kendinde aklın mutlaklığından hareketle, insanlık türü için, yaşanacak bu dünyanın daha iyisine çabalamalısınız. *Summum bonum* etrafında bir araya gelmiş insanlık ideali için gereken umudu bize verecek olan, *YGE.*’nin ana meselesidir. Bir

¹²⁸ Georg Wilhelm F. Hegel, *Estetik*, çev.: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi, 1994, s. 56.

şekilde doğal zorunluluk ve özgür nedensellik arasında yarılmış insanın gelecek ufku üzerinden birleştirilmesi çabası olarak okumak mümkündür bu kritiği. Daha iyi için bize umudu verecek olan anlamında güzel karşımıza çıkar.

Aşkınsal ilkelere göre tikel yasaları içindeki doğanın insan yargı yetisi için kavranabilirliğine doğru ve tikel deneyimlerin onun bir dizgesi içerisinde birleştirilmesine doğru öznel bir erekselliğini varsaymak için iyi bir nedenimiz vardır; bu genel olarak doğanın birçok ürünü açısından olanaklı olarak beklenebilir ki, bunlar, sanki bütünüyle özel olarak bizim yargı yetimiz için oraya koyulmuşlar gibi, bu yetiye uygun özgül biçimler kapsarlar; bu biçimler türülükleri ve birlikleri yoluyla anlığın kuvvetlerini (ki bu yetinin kullanımında oyundadırlar) bir bakıma güçlendirmeye ve sürdürmeye hizmet ederler ve onlara bu yüzden *güzel* biçimler adı verilir.” (YGE. s. 237)

Bir anlamda güzel, hem bir sınır hem de bir geçiş figürüdür. İki alan arasında geçişin umudu olan güzel, bu geçişi sağlar mı sağlamaz mı mevzuu yerini, anlığın yetilerini harekete geçirmek suretiyle güçlendirdiği için sınırlarını genişletmiş, duyulur üstüne yükselmiş bir düşünceye sebep olması yönünden sağladığı hizmete bırakır.

İlk iki kritiğin de temel meselesi olan sınır mevzuunda ilki sınırların bilinmesi, ikincisi alan itibarıyla sınırsızken, sınırların genişletilmesi bu kritikte, ancak herkeste ortak olan ideler vasıtasıyla örtüşme yaşadığımız güzellikle sağlanmaya çalışılır. Bu doğal güzellik olduğu kadar -ki yaratıcısı tanrıdır-, sanat güzellikleridir de. Hayal gücü ve yaratıcılığın devreye girmesiyle deha da önem kazanır. Çünkü deha tüm ayrımlar arasında ustalıkla yani sahip olduğu beceri ile ilişkileri doğru kurmayı bilebilen olarak karşımıza çıkacak. Gerek doğanın gerekse dehanın ürettiği güzellik bize, idelerin izleri üzerinden duyulur ve düşünülür alanın örtüşeceği bir güne dair umut verecek. Güzel üzerinde sağlanan bir mutabakat değil de ereksel sona yönünü dönenlerin bu dönüşleri itibarıyla sağlanan bir mutabakat, tüm farklılıklara rağmen.

Ereksel sona yönünü dönenler dediğimizde YGE. 'nin ihmal edilmemesi gereken ikinci bölümüne de değinmek gerekir. Çünkü estetik yargı teleolojik yargı yetisi ile ilişki içindedir.

3.1.2. Estetik Yargı Yetisinin Teleolojik Yargı Yetisi ile İlişkisi

Yargı Gücünün Eleştirisi iki alt bölüme ayrılır, biz güzeli konu edindiği ilk kısma odaklanacağız. Diğer yandan Yargı Gücünün yerini tespiti çalışıyoruz madem, kitabın ikinci yarısını oluşturan “Teleolojik Yargı Yetisinin Eleştirisi” bölümü ile ilişkisi içinde neler diyebiliriz? *YGE.*’nin estetik ve erekbilimsel yargı yetilerinin eleştirilerine bölümlenişinde ilkinde doğanın biçimsel erekselliğini haz ya da hazsızlık duygusu yoluyla yargılamayı, diğerinde onun olgusal erekselliğini anlık ve us yoluyla yargılamayı anlatır. (*YGE.* s. 44) “Öyleyse estetik yargı yetisi şeyleri kavramlara göre değil ama bir kurala göre yargılayan tikel bir yetidir. Teleolojik yargı yetisi özel bir yeti değil, ama yalnızca genel olarak derin-düşünsel yargı yetisidir; ...” (*YGE.* s. 46) İlki “nesnesinin bilgisine hiçbir katkıda bulunamaz, bu yüzden yalnızca yargılayan öznenin eleştirisine ve onun bilme yetilerine ait sayılmalıdır.” Diğerinde araştırılan ise “bizim tabiat bilgimizin prensiplerinin kritik bir tartışılmasının yapıldığı, bir tabiat felsefesidir”¹²⁹ Mesele tabiatın insan araştırmalarına açıklığı ile ilgilidir. Estetik yargı gücü ile teleolojik yargının ortaklığı buradan gelir. İlkinde estetik yargı ile ilgili standartlar meselesini çözümlenme uğraşısı ile toplumsallığa geçiş için yol bulacak, diğerinde ise tabiatı bilmenin gayelilik merkezinde ele alınışından Tanrının ancak bir ide olarak yaratıcı ve kuşatıcı hükmünün bertaraf edilmesine geçecektir. İki bölümün de kendi araştırma alanları itibarıyla ahlaki sonuçlarının ne olduğuna yer verilir. Teleolojik yargıyı ve estetik yargıyı (ereksellik bağlamında) aynı bağlamda ele alması kitabın yazılma nedenini de daha iyi anlamamızı sağlar. Cassirer’e göre Kant’ın yapmak istediği doğadaki ereksellikleri içinde nesnelere varoluş koşullarını ortaya koymak için onların doğasına yönelmek değildir.

Tersine onun saptamak istediği şey, bir şeyin erekli olduğu, onun bir iç form tarafından şekillendirilmiş (biçim almış) bulunduğu hakkında yargı verdiğimizde bilgimizin aldığı özel yöndür. İşte soru konusu yapılan, yalnız ve yalnız, böyle bir yargının haklılığı ve objektif geçerliğidir.

¹²⁹ Heimsoeth, *Kant’ın Felsefesi*, s. 165.

Teleolojik ve estetik problemin birlikli bir ‘yargı gücünün eleştirisi’ bakımından ne şekilde ele alınmış olduğu, açıklık ve temelini işte burada bulur.¹³⁰

Cassirer ayrıca 18. yy terminolojisinde “ereklilik” kavramının çok daha geniş anlamda kullanıldığına dikkat çeker: “Bu yüzyıl bu kavramda, bir çokluk halindeki parçaları birliğe sokmadaki uygunluğun genel ifadesini bulur ve bu uygunluğun hangi sebeplere dayandığını ve hangi kaynaklardan çıktığını sorar.”¹³¹

Kant, bunun için sadece evrenin sistemine yöneltmez bakışını; o, bakışını, kavramların sistematiğine yöneltir, bizim hangi şekillerde bu düzenlemeleri yaptığımızın izini sürer. Düzenlilik, bütünsellik ve evrensellik kavramlarından rahatlıkla, bir Tanrının yarattığı olarak evren ve onun ahengi fikrine geçmek ve *SAE*. itibarıyla öngördüğü *Schein*’a kapılmak kaçınılmazdır. Oysaki Kant’ta “Tanrı bütün şeyleri kucaklayan kavram değil de ‘şeylerin iç olasılığının temeli’ diye belirlenir.”¹³² Yani tüm bu şeyler Tanrının kanıtı olmak yerine tüm bu şeylerin temelinde yatan bir ide olarak Tanrı fikrine geçiş söz konusudur. Böyle bir Tanrı fikrinin gerekliliği şundandır: “Biz tabiata, ancak refleksiyonlu bir yargılama ile bir gayeye göre düzenlenmiş bir bütünlük idesi ile yaklaşabiliriz.”¹³³ Biz reflektif bir yargı türü olan teleolojik yargı gücünün sağladığı bu bütünlük idesi ile de birbirinden ayrı varlık alanlarını bir araya getiririz:

Bilince yalnızca dünyayı gitgide daha fazla anlaşılır hale getirmeyi değil, fakat kendi içinde daha tutarlı ve sistematik bir bütünlük içinde organize olma yeteneğini de yükleyerek, onu yönlendiren ve uyandıran şey de aslında bu fikirdir. Kutsalın geri çekilişi böylelikle bilgi teorisi düzeyinde Tanrı fikrinin dünyevileştirilmesi yoluyla tezahür eder. Estetik alanın düşünülür dünya karşısında sahip olduğu özerkliği keşfetmeye Kant’ı

¹³⁰ Cassirer, *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi*, s. 376.

¹³¹ Cassirer, *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi*, s. 380.

¹³² Goldman, *Kant Felsefesine Giriş*, s. 86.

¹³³ Heimsoeth, *Kant’ın Felsefesi*, s. 188.

iten şey, yani duyular alanına yeniden değer kazandırılması, işte böyle bir dünyevileşme temeli üzerine yerleştirilmelidir.¹³⁴

Kant için, verilen herhangi bir iyi yargısında (ki bu güzel için de geçerli olacak) bir *telosa* istinaden pay alma gibi bir durumun olmadığını biliyoruz. Geldiğimiz nokta itibarıyla doğada herhangi bir hiyerarşik düzenlemenin var olduğunu da söyleyemiyoruz, ancak öyleymiş gibi bakıyoruz. Tek yapabildiğimiz etrafımıza baktığımızda her şeyi sınıflandırarak görmektir; “Bu demektir ki, ereklilik, doğanın rastlantısal/olumsal oluşumları içinde bulunacak olan bir şey değildir; tersine o, saf görünüm ve saf kavramın zorunlu bağıntıları içinde bulunur.”¹³⁵ Sistem içerisinde görür ki sınıflandırmalarımız her defasında yeniden ve yeniden inşa edilebilir olmalarıyla geleceğe gayet açık bir yapı arz eder. Bilimsel araştırmalar da bunun kanıtıdır. Tarih düşüncesinde de merkezi fikir bu olacaktır, yani insanlığın ilerlediği düşüncesi.¹³⁶ İnsanın doğa halinden, kendi kendisine yasasını koyan, aklını tüm kısıtlamalardan kurtarmış hür bir varlık haline doğru ilerleyişi. Daha doğrusu öyleymişçesine bakmak ve hareket etmek suretiyle kendisine ebedi barışa doğru bir yön tayin etmesi. Bu fikir bir önceki kritiği *PAE*. itibarıyla insanların geleceğe açık oluşlarıyla da gayet örtüşür. Orada özellikle altını çizdiğimiz “sonsuz çaba” da bununla ilgilidir ve başka bir kitabında da aynı vurgu devam eder:

Ancak kilisesel inançtan evrensel akıl dinine ve dolayısıyla yeryüzündeki bir (ilahî) etik devlete sürekli geçiş ilkesi, bu devletin fiili kuruluşu bizden halen sonsuz uzaklıkta olsa da bir kez genelleşip tutunma noktası buldu mu, ‘Tanrı’nın Krallığı bize geliyor’ demek için iyi bir sebebimiz var demektir. Çünkü söz konusu ilke böyle bir mükemmelliğe yönelik sürekli bir yaklaşımın temelini içerdiğinden, onun içinde, tıpkı kendi

¹³⁴ Ferry, *Homo Esteticus*, s. 108

¹³⁵ Cassirer, *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi*, s. 382.

¹³⁶ Lucien Goldman’a göre tarih felsefesi din felsefesinin yerini almıştır. “Tanrı, yetkin bir toplum özleminin ülküsel anlatımından başka bir şey değildir artık”. Goldman, *Kant Felsefesine Giriş*, s. 98.

kendine büyüyen ve zamanı gelince çoğalan tohum gibi, bir gün dünyayı aydınlatacak ve kendisine hükmedecek olan (görünmez) bütün yatar.¹³⁷

En yüksek iyiye doğru ilerleme çabası, ama sadece umut ederek. Bu arada aydınlanma ile ilişkiyi ve kurulanın burjuva ahlakı olduğunu da hatırlarsak geçmişe referansın bırakılması burjuvanın olmayan geleneğini aşmasına yönelik de bir hamle olarak okunabilir; çünkü öncesi olmayan burjuva kendini geçmişiyle değil ancak geleceğiyle kurabilir: ortak ülkü, ideal vs. ile.

Gayelilik bu minvalde ne anlama gelir diye sorduğumuzda, usun koşulsuz doğru yönelimi bir anlamda doğanın erekselliği düşüncesi ile örtüştürülmek istenir. İnsan bir erek varmışçasına hareket eder ve erek doğaya bizim yüklediğimiz bir şey olur. İptal etmek yerine olan-olması gereken ayırımında, olması gerekenler sayesinde kendimize kurallar vermemizden yararlanılır. Ben madem dünyayı kendime bir düzene sahipmişçesine düzenleyip sunmaktayım, o zaman Kant insanın bunu niye yaptığına yönelir. İnsana bu düzenlenişlerde bir haz duygusunun eşlik etmesini önemser: "...salt görgül yasalar altında böyle dizgesel bir birlik ile karşılaşmaktan sevinç duyarız..." (YGE. s. 34) Yargı amacına ulaştığı için değil de bir anlamda aradığı düzenliliği bulmasından kaynaklı bir hazdır bu. Haz da melekelerin uyumu ile ilgili olduğundan, Kant, yargımıza eşlik eden bu duygudan beğeni, estetik, güzel ve yüce bahislerine geçer. Fakat bu bahislere geçmeden evvel yargı gücünün topografik zeminini çıkarır.

3.1.3. Yargı Gücünün Topografik Zemini

Giriş bölümünde Kant, felsefeyi kuramsal ve pratik felsefe olarak ikiye ayırdığında kavramların özgül olarak ayrı olacağından bahisle iki tür kavram belirler: *Doğa kavramları* ve *Özgürlük kavramları*. Felsefesi bu minvalde doğa felsefesi olarak kuramsal bölüm ile ahlak felsefesi olarak pratik bölüm olarak ikiye ayrılır. Bu ikiye

¹³⁷ İmmanuel Kant, *Saf Aklın Sınırları Dâhilinde Din*, çev. Suat Başar Çağlan, Konya: Literatürk, 2012, s. 153.

ayrımın farklı alan üzerinden iş görmelerinden bahisle Kant, Bölge/*Feld*, Toprak/*Boden*, Alan/*Gebiet* kavramlarına başvurur:

Kavramların, nesnelere ile bağıntılı oldukları ölçüde, bu nesnelere bir bilgisinin olanaklı olup olmadığına bakılmaksızın kendi bölgeleri vardır ki, yalnızca nesnelere genel olarak bilme yetimiz ile taşıdığı ilişkiye göre belirlenir. Bu bölgenin orada bizim için bilginin olanaklı olduğu bölümü bu kavramlar ve gerekli bilme yetisi için bir topraktır. Toprağın bunların orada yasamacı oldukları bölümü bu kavramların ve onlara uygun bilme yetisinin egemenlik alanıdır. Deneyim kavramları öyleyse topraklarını hiç kuşkusuz tüm duyu nesnelere toplamı olarak doğada bulurlar; bir egemenlik alanları değil ama yalnızca yerleşim alanları vardır; çünkü yasal olarak üretilmelerine karşın yasamacı değildirler, ama üzerlerinde temellendirilen kurallar görgül dolayısıyla olumsaldır. (*YGE*. s. 21-22)

“Bölge”, “Toprak” ve “Alan”; Kant bunları, birbirlerine göre konumlarını belirlemek için metafor olarak kullanmaktadır. Aslında yaptığı *SAE*.’nde tesis ettiği bilginin imkân koşullarını yeniden gözden geçirmektir. Ortaya çıktıkları zemin üzerinden bir tasnife gider. Kavramların nesnelere bağıntılarına nispetle bilgiyi olanaklı kılmasalar da bir bölgeye; bilginin olanaklı olduğu bölüm itibarıyla da bir toprağa sahip oldukları ve bu toprağın yasamacı bölümünün ise egemenlik alanı olarak adlandırıldığı görülür. Deneyim kavramları ise yasamacı olmasalar da yasal olarak üretilmelerinden yerleşme alanlarına sahiptirler. Bu şekilde topografik açıklamalara yönelen, ayağını bu dünyaya sabitleyen Kant, doğa kavramları yoluyla yasamanın anlak yoluyla (ki, çünkü anlama yetisi ampirik olanla sınırlıdır), özgürlük kavramı yoluyla yasamanın ise us yoluyla gerçekleştirildiğini (ki, çünkü akıl, koşulsuz olanın alanındadır, ampirik olanla sınırlı değildir) aynı deneyim toprağını paylaştıkları halde birbirlerine zarar vermeksizin iki ayrı yasama uygulayabildiklerinden bahisle bu yetilere sahip öznedeki bunların çelişkiye düşmeksizin düşünülmesini tekrarlar (tekrarlar çünkü bu ilk *SAE*.’nde 3. antinomi aşamasında tanıtılır).

Kant, devamında dünyadaki etkileri bağlamında birbirlerini sürekli sınırlamakta olan bu iki egemenlik alanının tek bir alan oluşturamamalarının sebebini şurada görür: Biz şeylerin kendileriyle doğrudan temas etmiyoruz, hep görünün ve anlama yetisinin

saf kavramları üzerinden temsiller olarak onları deneyimliyoruz, özgürlük ise bir kendinde şeyi düşünüyor ama görüde bir karşılığı yok. Öyleyse;

[İ]kisinden hiçbiri nesnesinin kendinde şey olarak kuramsal bir bilgisini sağlayamaz; bu sonucusu duyulur üstü bir şey olacaktır ki, ideasının tüm o deneyim nesnelere olanığının temeli yapılmasının zorunlu olmasına karşın, kendisi hiçbir zaman bir bilgiye yükseltilemez ve genişletilemez.

Öyleyse bütün bilme yetimiz için sınırsız ama ayrıca erişilemez bir bölge, yani duyulur üstünün bölgesi vardır ki, orada kendimiz için hiçbir toprak bulamayız. (YGE. s. 23)

Çünkü o bölge ile deneyimimiz bulunmamaktadır. Böylece yatay düzlemde bir araya gelemekten değil, dikey düzlemde bir kesişememe ve örtüşememeden kaynaklı, düzlemler arası bir ayrım/aranlık vardır. Kant bu ölçüsüz ayrıma uçurum/*Kluft* der. Bu iki alan “[D]uyulur üstünü görüngülerden ayıran büyük uçurum yoluyla bütünüyle yalıtılmışlardır. Özgürlük kavramı doğanın kuramsal bilgisi açısından hiçbir şey belirlemez; doğa kavramı benzer olarak kılışsal özgürlük yasaları açısından hiçbir şey belirlemez ve bu düzeye dek bir alandan ötekine köprü kurmak olanaksızdır.” (s. 46) Sanki iki ayrı dünya vardır ve birinciden ikinciye geçiş olanaklı gözükmemektedir. Oysa Kant’ın tüm gayreti ikincinin birinci üzerinde etki sağlamasıdır: “[E]tkisinin dünyada yer alması gerekir; hiç kuşkusuz neden sözcüğü duyulur üstüne ilişkin olarak kullanıldığında yalnızca zemini imler [...] Etki özgürlük kavramına göre son erektir ki, bunun var olması gerekir, bunun olanağının koşulu doğada (insan öznesinin doğasında) varsayılır.”, “[Y]ani özgürlük kavramının kendi yasaları tarafından saptanan ereği duyulur dünyada edimsel kılması gerekir; ve buna göre doğa öyle bir yolda düşünülmelidir ki, biçiminin yasaya uygunluğu en azından onda özgürlük yasalarına göre ortaya çıkarılacak ereğin olanağı ile bağdaşmalıdır.”¹³⁸ (YGE. s. 24)

¹³⁸ Kant’ın bu kritik itibarıyla da asıl meselesinin özgürlük olduğuna işaret eden John Rundell şunları söyler: “...burada Kant özgürlüğün çifte teminatının peşindedir. Yaratma ve yargılama özgürlüğüne sahip bir özne inşa etmek istemektedir. Bu noktada estetik, bu çifte teminatın hem önerildiği hem de üretildiği paradigma haline gelir.” John Rundell, “Yaratıcılık ve Yargı: Akıl ve Tahayyül Gücü üzerine Kant”,

Ve hemen akabinde Kant şöyle bir başlık atar: “Felsefenin İki Bölümünü Bir Bütüne Birleştirmenin Bir Aracı Olarak Yargı Yetisinin Eleştirisi”. Kant’ın bu kritik itibarıyla yapmak istediği bu birleştirme işini yeniden düşünmek olacaktır. Bu uçurum üzerine bir köprü inşa etmek suretiyle ayrımlarının sonucu ortaya çıkan yarılmanın rehabilite edilmesini sağlamaya çalışır. Anlakta belirsiz kalan ve us yoluyla belirlenim kazanana yargı yetisi belirlenebilirlik sağlar “[V]e böylece yargı yetisi doğa kavramı alanından özgürlük kavramı alanına geçişi olanaklı kılar.” (YGE. s.48)

Kant’ta bu uçurum esastır. Agnes Heller de özgürlük ve doğa arasındaki farkın söylemsel değil mutlak olduğuna işaret edenlerdendir:

[K]ayıtsız şartsız özsel bir fark. Ahlakta kişi, aşkınlıkla bağlantılıdır; bilgide her şey içkindir ve içkin kalır. Kişi aşkınlığa pratik olarak bağlanır, içkinliğe ise teorik. Eğer insan bu tabloyu değiştirir ve iki söylemi (teorik ve pratik) birden tartışmaya başlarsa ahlak aşkınlıkla dolaysız ilişkisini kaybeder ve böylece bir tür bilgiye indirgenmiş ve dönüştürülmüş olur.¹³⁹

Kant üzerine tartışmalar bu uçuruma sebep olan mı yoksa var olan uçurumu kapatmaya çalışan mı olduğu ekseninde döner. Kant, kendisinden önce rasyonalistlerin ya da ampiristlerin yaptıkları hataların ayrımın varlığını kabul etmemelerinden, tek bir zeminin varlığına inanmalarından kaynaklandığını düşünür. Kant’a göre bu uçurum kabul edilir ve iki yönlü bakış sağlanırsa işte o zaman yapılan yanlışlıklardan

Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık, G. Robinson & J. Roundal, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 144.

¹³⁹ Agnes Heller, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*, s. 79. Heller meseleyi merkez meselesi olarak görür. Ona göre *katégorik buyruk* sadece bir vasıttan ibaret değil, aynı zamanda bir merkez de sunmaktaydı. Kant’ta bilgi merkezsiz bırakılmış ama ahlak bariz şekilde merkez sahibi yapılmıştır. Heller bu merkez olmasa ahlakın tepeden tırnağa yasadan ibaret kalacağını söyler. “Kişinin merkezi onun duruş noktasına benzemez; ‘benim merkezim’ benim sorumluluğum demektir.” Bakış açısıyla ise merkezim ötekinin merkezi olur. Ve günümüzün sorununu merkezsizleştirme çabasında görür. Agnes Heller, “Günlük Hayatın Temel Etiği”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*, G. Robinson & J. Roundal, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 76-99. İyilikten yana seçimin varoluşsal olduğunu ekleyen Heller, ahlak hakkında sorulan soruların içkin bilişsel sorular olduğunu, bunun da iyiliğin şartları hakkında olduğu için iyiliğin kendisinin ne olduğu sorusunun kaçırıldığına işaret eder.

kurtulunur. Nesnenin böyle bir çifte bakışa tâbi tutulmasını bilme konusu itibarıyla tezahürler, düşünme konusu itibarıyla ise kendinde şeyler ayrımı sağlamaktadır:

[B]ir anlama yetisi dünyası (*Verstandeswelt*) kavramı, aklın, kendini pratik olarak düşünmek için, görünüşlerin dışından almak zorunda kaldığı bir bakış açısıdır (*Standpunkt*), ki bu, duyusallığın etkilemesi insan için belirleyici olsaydı, olanaksız olurdu [...]. Bu düşünce [...] doğa mekanizması ve duyular dünyasınınkinden farklı bir düzen ve yasama ideasını birlikte getirir ve düşünülür bir dünya, yani kendi başına şeyler olarak akıl sahibi varlıklar bütünü kavramını zorunlu kılar. (*AMT*, AA 04: 458)

Yeniden yargı yetisinin orta terim oluşuna dönecek olursak, Kant bu şekilde sahip olduğu değil de sayesinde var olduğum bu yeti için “kendi egemenlik alanı olarak hiçbir nesnel bölge bulunmasa bile, gene de herhangi bir toprağı olabilir ve bu onun için tam olarak yalnızca bu ilkenin geçerli olabildiği belli bir yapı taşıyabilir.” (*YGE*, s. 25) der. Yargı yetisi nasıl bilme yetilerinden anlık ve us arasında bir orta terimse, yetiler itibarıyla da yargı gücüne karşılık gelecek şekilde haz ve hazzsızlık duygusu, bilme ve istek yetilerinin ortasında yer alır. Yine sırasıyla uygulanma alanları sanat, doğa ve özgürlük iken, her bir alana ait *a priori* ilkeleri ise yine sırasıyla ereksellik, yasallık ve son erektir.

Yargı yetisinin ayrıntılı tanımına geçmeden önce orta terim olmasına yönelik farklı bir izah ve benzetmeyi literatüre kazandıran Jean-François Lyotard’ın görüşlerine yer verelim. Lyotard *Çoşku* kitabında, kendine ait bir nesnesi bulunmayan yargı fakültesini betimlemek için -takımada- benzetmesinden yararlanır. Bu figür Kant’ın alan/*feld* adını verdiği şeydir: “Takımadayı oluşturan her bir ada, kendi kurallarına göre nesnelere belirleyen, yani bir sahaya veya bölgeye sahip olan bir fakülteye karşılık gelir. Yargılama fakültesi ise belli bir adada hüküm sürmez, tüm adaların içinde yüzdüğü ortamın fakültesidir, onun etkinliğini bir adadan diğerine düzenlenen seferler gibi düşünmek gerekir.”¹⁴⁰ Bölgeler arası geçişler yapmakla kalmaz, bunların

¹⁴⁰ Lyotard, *Çoşku*, s. 6-7.

meşruiyetinin geçerli olduğu sınırları da çizer. Fakülteler arası geçişler yaparken yargılama fakültesinin işi sunum yapmaktır.¹⁴¹

Lyotard'ın anlatımı dilsel bir düzlemde açıklama getirir. Genelde günümüz düşüncesinin ele alışı bu çerçevedir. Yargı verenden bağımsız analitik önermeler çerçevesinde dil odaklı yaklaşımlar esastır. Oysaki Kant'ta yargı veren Ben'e odaklanılır. Yalçın Koç'un şu ifadeleri aydınlatıcıdır:

Nesneyi anlamak açısından baktığımızda Kant'taki temel ontolojik unsur yargıdır. Yargının mekânı insan düşüncesidir. Yargı insan düşüncesinin bir fiildir. Bir dilsel entite değildir. Dile ait bir unsur değildir. Ve nesne ile kavram yargı içinde ortaya çıkar. Yargıdan bağımsız ve kavramdan söz etmek mümkün değildir. Önce yargıyı ortaya çıkarmalıdır ki bu birliğin ve bütünlüğün içinde nesneye ve kavrama bakabilelim. Yani bütünün unsurlara önceliği vardır.¹⁴²

Koç, yargının ortaya çıkabilmesinde Kant'ın yararlandığı üçlü sentezi de şu şekilde sıralar:

1- Tezahürün içsel formda yakalanması ve kendisine bir bütünlük verilmesi; 2- Bu içsel (zaman) formda yakalanan ve kendisine bütünlük verilen unsurların muhayyilede yeniden üretilmesi, resmedilmesi ve yeniden bütünlük verilmesi; 3- Bu resmedilen ve kendisine bütünlük verilen şeyin zaman formunda akıp kaybolmaması için bilincine varılmasıdır. Kendiliğinden gerçekleşen bu üçlü sentez ortaya çıktığında tezahür düşüncede yakalanmış, düşünülmüş, tezahür yargı içinde belirlenmiş oluyor¹⁴³

¹⁴¹ Lyotard, *Coşku*, s. 44-45. Lyotard 3. Kritikğin giriş bölümünde ortaya konan sorunun heterojen cümleler arasında geçişler bulma sorunu olduğuna dair bir tespit bulunur. Ve O'na göre yargılama fakültesi her an her yerde olabildiğinden geçiş yapabilme gücü bulunur. Bunu da cümle ailelerinin her birine karşılık gelen nesnenin sunulma kipinin belirlenmesi ile sağlar. Cümle ailelerinin her birinin bir ada olmasıyla da oluşan bir *takımadadan* bahseder. Yargılama fakültesi seferler düzenleyen bir armatör ya da amiral olarak, adalardan birinde bulunmuş ve bu adayı geçerli kılabilcek bir görüymüş gibi yapan şeyleri diğer bir adaya sunar. Ortamı (feld) denizdir, yani geçişi, gidiş/gelişi sağlayan bir serbest alandır. "Ortamın fakültesidir o". Her ailenin kendi adasındaki otoritesini kuran da odur. (*Coşku*, s. 44-45) Lyotard böylelikle bize kritikler arasında bir hiyerarşi bulunmadığının da izahını yapmış olur.

¹⁴² Yalçın Koç, "Kant ile Frege Karşılaştırması", s. 52.

¹⁴³ Yalçın Koç, "Kant ile Frege Karşılaştırması", s. 50.

Bu şekilde haritası çıkarılan yargının bizi ilgilendiren kısmıyla estetik yargılar peki nasıl bir deneyimin sonucudur?

3.2. Estetik Yargı Yetisi ve Deneyim-Tecrübe/*Erfahrung*

Estetik yargı bir estetik tecrübenin/deneyimin sonucudur. Bu tecrübeyi Kant *Erfahrung* kelimesi¹⁴⁴ ile karşılar. Almandada aynı anlama gelen bir diğer kelime *Erlebnis*'dir ve İngilizcede deneyim ya da tecrübe dediğimizde ikisi de *experience* kelimesi ile karşılanır. Martin Jay, Almandadaki kullanımları açısından farklılık gösteren kelimelerden *Erlebnis*'in daha çok *Leben*: yaşam ile ilişkisinde yaşanan deneyim olarak çevrildiğini ve *Erfahrung* göre daha dolaysız, düşünüm-öncesi ve kişisel bir deneyim çeşidini ifade ettiğini söyler. *Erfahrung* ise Kantçı anlamda dışsal, duyuşal izlenimler hakkındaki bilişsel hükümlerle ilişkilidir ve *Fahrt*: yolculuk kökeni itibarıyla da ilerleyen bir hareketi ifade eder, bu minvalde bellek ile deneyim arasında bir bağ kurar. Ayrıca daha kamusal ve kolektif bir niteliktedir.¹⁴⁵ Richard J. Bernstein'da kelimeler arası farka dair şu katkıyı sağlar: "... *Erfahrung*, *Erlebnis*'in artırdığı subjektivist yankıya sahip değildir. *Erfahrung pathos* ile *praxis*'in diyalektik oyununu içerir."¹⁴⁶ Kant'ın ikinci kelimeyi *Erfahrung*'u sahiplenmesi de bu tanımlar ışığında gayet anlaşılırdır. İlerleyen hareket, kamusal ve kolektif içerimler dünya yurttaşlığına doğru gidişatta önemlidir. Kant kişisel bir deneyimi incelemeyi. Epistemolojik düzlemde kalmak ister. Onun için ortak duyum ve uyum esası önemlidir ki estetik yargı zaten bu yönü itibarıyla öne çıkar. Bir anlamda deneyim, güzelin karşısında, olan ve olması gereken birlikteliğinin bende yarattığı deneyim üzerine düşünmenin deneyimidir ve bu deneyim kişisel oluşuyla değil, bir duygudaşlığın zemini olmasıyla önemlidir.

¹⁴⁴ Bu kelime bir önceki bölümde incelediğimiz *PAE*. boyunca İoanni Kuçuradi tarafından deney olarak çevrilmiştir. *YGE*. 'nde Aziz Yardımlı ise deneyim şeklinde çevirmeyi tercih etmiştir.

¹⁴⁵ Martin Jay, *Deneyim Şarkıları*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 27-31. Jay, 132. sayfada *erlebnis* kavramı için şu eklemeyi yapar: "*Erlebnis*, düşünüm-öncesi dolaysızlığı, sezgisel bütüncülüğü ve duygunun yoğunluğunu akla getirir."

¹⁴⁶ Richard J. Bernstein, *Objektivizmin ve Rölativizmin Ötesi: Bilim, Hermenoytik ve Praxis*, çev. Feridun Yılmaz, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009, s. 182, dipnot: 17.

Kant tecrübenin/deneyimin karmaşık bir süreç olduğunun farkındadır ve ilk kritikten itibaren bu meseleyle ilgilidir: "...tüm bilgimizin deneyim ile başlamasına karşın, bundan tümünün de deneyimden doğduğu sonucu çıkmaz. Çünkü pekala olabilir ki deneyim bilgimizin kendisi bile izlenimler yoluyla aldıklarımızın ve kendi bilgi yetimizin kendi içinden sağladıklarının bir bileşimidir" (SAE. s. 38)¹⁴⁷ Bu da gördüğümüz üzere *transandantal* bir yöntemi gerektirmiş ve 1. Kritiğin konusunu oluşturmuştu. 2. Kritik ise duyuusal tecrübe alanını aşan bir iç tecrübe alanına yönelmişti. 3. Kritiğe geldiğimizde ise doğada ve sanatta karşılaştığımız ampirik nesnelere yargımıza zemin teşkil etseler de bu zemin değildir mesele; mesele, deneyimlenen değil deneyimleyenler olduğu için yapılması gereken "her algı ve yargıya nüfuz eden biçimsel yönlerini açığa çıkarmaktır."¹⁴⁸ Tecrübe pasif değil, gayet aktif bir şekilde zihnin bir inşasıdır. Açığa çıkarılacak olan düşünümeye dayalı bu insanın biçimsel organizasyonudur.

YGE.'nin önsözünde Kant, yargı yetisini, "tikeli evrensel altında kapsanıyor olarak düşünme yetisi" olarak tanımlar. Ve iki tür yargı verme biçiminden bahseder. "Eğer evrensel verili ise, o zaman tikeli onun altına alan yargı yetisi belirleyicidir (*bestimmend*). Ama eğer yalnızca tikel verili ise, ve onun için evrenseli bulması gerekiyorsa, o zaman yargı yetisi salt derin-düşünendir (*reflektierend*)." (*YGE.* s. 28) Düşünme genel olarak yargıda bulunmakla aynıdır. Özelde ise bu kritikte reflektif yargı öne çıkar.¹⁴⁹

Reflektif düşünce şeklinde kelimeyi orijinal haliyle kullanmayı yeğliyoruz. Kelimeye, salt derin düşünme, derin düşünüm, düşünümsel, yansıtıcı veya tefekküre dayalı düşünce şeklinde anlamlar verilse de ve özellikle tefekkür üzerinden ele alma

¹⁴⁷ *Saf Aklın Eleştirisinde* deneyim/tecrübe, ilk faaliyet olması ile öne çıkar: "Tüm bilgimizin deneyim ile başladığı konusunda hiçbir kuşku olamaz; çünkü bilgi yetisi eğer duyularımızı uyararak bir yandan kendiliğinden tasarımlar yaratan, öte yandan bunları karşılaştırmak ve bağlayarak ya da ayırarak duyuusal izlenimlerin ham gerecini nesnelere deneyim denilen bir bilgisine işlemek için anlak etkinliğimizi devime geçiren nesnelere yoluyla olmasaydı başka hangi yolla uygulamaya geçirilebilirdi?" *SAE.* 37.

¹⁴⁸ Jay, *Deneyim Şarkıları*, s. 104.

¹⁴⁹ Bu iki yargı türü arasındaki ayrımı, belirleyici yargıların işlevini açıklayıcı, reflektif yargıları ise yorumlayıcı işlevleri itibarıyla hermeneutik bir çerçeveye oturtan Makkreel, ilkinin bilimsel olup saf, aşkın bir ego ile, ikincisini ise "dünyada konumlanmış ve orada kendi yönünü bulmak zorunda olan insan egoları" ile ilişkilendirir. Makkreel'in görüşleri için bkz: Rudolf A. Makkreel, "Kant ile Heidegger Arasındaki Mesafeyi Aşmak", *Heidegger*, ed. Özgür Aktok ve Metin Bal, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010, s. 325-326.

çalışmaları çoğunlukta olsa da kavramdan nesneye değil de nesneden kavrama geri dönüşü en iyi kavramın orijinali vermektedir. Ek olarak biz burada Kant'ın reflektif düşünceden kastını kendi ve doğa üzerine düşünmesini birbirine yansıtmasıyla doğayı bir düzenlilik içinde kendine sunması olarak anlıyoruz. Bu düşünüş biçimini ileride Hegel de devralacaktır.

Düşüncenin içerisinden geçtiği ve dolaylımsız bilince ve mevcut duyguya karşıt bir öte olarak en başta kurduğu şey, duyu-üstü dünyanın derinliğidir; kendisini, duyusal gerçeklik ve sonluluk diye adlandırılan burada ve şimdiden kurtaran, entelektüel düşünümün özgürlüğüdür.¹⁵⁰

Bu şekildeki bir reflektif düşünce sayesinde ayrımlar üstü bir bakış yakalanır, duyulur üstüne yükselinilir ve böylece uçurum önemini yitirir.

Kant, estetik yargı dediğinde reflektif yargı gücünü kasteder. Estetik düşüncesine asıl hüviyetini bu düşünüş biçimi kazandırır. Luc Ferry, Kantçı konumun özgünlüğünü düşünüm kavramından aldığını ve bu kitapta kullanım şeklinin SAE.'nden farklı olmadığını söyleyerek beş aşamalı entelektüel bir faaliyet oluşunu şu şekilde açıklar:

1) Öncelikle düşünüm tikelden evrensel doğrudur, 2) Genel ya da evrensel olan düşünüm faaliyetinden önce değildir, ancak ondan sonra ve onunla birlikte gelir (belirleyici yargıdan farkı budur), 3) Genel olan düşünüm faaliyeti öncesinde, kavram yahut belirli yasa şeklinde verili olmadığından, lokomotif görevi gören yahut Kant'ın deyişiyle düşünüm ilke olan belirsiz bir bekleyiş ufku vardır: Seçilen örnekte bu ilke sınıf mantığı içerisinde sunulmuştur; gerçeğin sınıflandırılmaya elverişli olduğu ve böylelikle mantığa uyacağı yolundaki beklenti, bir umuttur. Demek ki evrensel olan bir kavram olarak değil, bir İde sıfatıyla, yani düşünüm için düzenleyici ilke olarak vardır. 4) Bu işlem gerçeğin, bizim onu tâbi kıldığımız değil de, yalnızca tâbi olduğumuz mantıksal rasyonalitenin buyruklarına uyup uymamasının tamamen olumsal olduğunu zımnen varsayar[...] 5) Düşünüm faaliyeti böylelikle

¹⁵⁰ Hegel, *Estetik*, s. 8.

ereksellik kavramına gönderen ve Kant'ın estetik diyeceği bir tatminin kaynağı olarak çıkar: Metafiziğin yapı sökümü ve ontolojik savlamadan sonra, gerçek, rasyonellik gereği açısından radikal şekilde olumsal olarak ortaya çıktığı içindir ki, düşünüm öznesi gerçeğin bu beklentilere uyduğunu gördüğünde zevk alabilir.¹⁵¹

Doğanın erekselliği ile kendi erekselliğinin uyumu gerçekleştiği için sanki tam da öyle olmasını düşündüğü şeyle karşılaşmanın getirdiği bir tatmindir bu:

Saf Aklın işlemlerinde biz, bir tikeli bir tümel yasa kavramı altına sokarız, böylelikle de tikelin özgüllüğünü genelin altına kaydırırız; pratik aklın işlemlerinde ise, tikeli tümel bir maksime bağlı kılarız. Bununla birlikte bir estetik yargılamada, şeyin dolaylı biçimine ilişkin sezgimizden koparılamayacak bir yasalı bütünselliğe yönelik tuhaf bir duygu buluruz.¹⁵²

Kant bu duygunun üzerine giderek daha ayrıntılı inceler. Fakat önce, düşünülür olanın ve duyulur olanın bu şekilde birbirine bağlanmasında, tikelden evrensele yükselebilmek için deneyimden ödünç alamayacağı bir ilkeye gereksinir. Doğaya olmasa da kendine yasa veren bu ilke “doğanın erekselliği/amaçlılığı”dır. “Doğanın erekselliği öyleyse *a priori* tikel bir kavramdır ki, kökenini yalnızca derin-düşünen yargı yetisinde (*reflektierende*) taşır.” (*YGE*. s. 29) Bu ilke doğayla bilme yetim arasındaki uyumu bulduğum ilkedir.

“Doğanın erekselliği/amaçlılığı/gayeliliği” kavramı teorik alanın yasaya uygunluğundan, pratik alanın nihai amaca geçişini mümkün kılan kavram olarak öne çıkar: “Çünkü doğanın amaçlılığı kavramı ile ancak, doğada ve doğanın yasaları ile uygunluk içinde gerçekleştirilebilecek nihai amacın imkânını biliriz.”¹⁵³ Nihai amacın imkânını bilmek de bizim olması gerekenler skalamıza açıklık getirecektir. Bu konuda Hegel'in Kant üzerine şu tespiti aydınlatıcıdır:

¹⁵¹ Ferry, *Homo Esteticus*, s. 118.

¹⁵² Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, s. 123.

¹⁵³ Taylan Altuğ, *Kant Estetiği*, İstanbul: Payel Yayınları, 2007, s. 36.

PAE.'ndeki özgürlük kavramında, amacın yerine getirilmesi salt bir olması gerekenin ötesine geçemez, ama canlı şeylere ilişkin teleolojik yargı gücünde, Kant canlı organizmayı şu şekilde görme noktasına ulaşır ki, burada kavram, tümel olan, tikel de içerir ve bir amaç olarak, tikel ve dışsal olanı, organların düzenini, dışarıdan değil içeriden belirler; o şekilde ki tikel olan kendiliğinden amaca karşılık gelir. Yine de bir kez daha, böyle bir yargı gücüyle nesnenin nesnel doğasının bilindiği varsayılmaz; ifade edilen bütün şey öznel bir düşünüm tarzıdır.¹⁵⁴

Öznel düşünüm tarzımızın doğayla birleşme noktasıdır amaç/gaye kavramı: “Gaye kavramının manası, organların canlının bütünü içinde, fonksiyonları bakımından, birbirlerine göre olmaları; aralarında bir dayanışmanın bulunmasıdır.”¹⁵⁵ Bu bir gayeye uygunluk anlamında, yani tabiatın gayesinin peşine düşmek anlamında ele alınmaz Kant'ta. Bu karışıklığı ve iç içeliği anlayabilmemiz gerçekleştirdiğimiz reflektif yargı gücümüzün sayesinde ve peşine düşülmesi gereken bu yargıda içeriden belirlemenin nasıl gerçekleştiği ve ne sonuçlara yol açtığıdır. Kant öncelikle bir reflektif yargının iki şekilde cereyan ettiğini söyler ve *YGE.*'nin iki ana başlığı da buna nispetlidir; estetik yargılar ve teleolojik yargılar.

Estetik hükümler, nesnelere (görüde verili olmaları bakımından) mevcudiyeti ile değil, mevcut şeyler olarak verili olsun veya olmasınlar, muhayyiledeki hissi temsilleriyle ilgilenir. Hüküm verme, muhayyilede verili olanı, altına yerleştireceği kavramlara bağlayan şeydir: Belirleyici hükümlerde kavram verili olana uygulanırken, yansıtıcı (*reflektif*) hükümlerde verili olan için bir kavram aranır. İki durumda da gerekli olan, görü veya muhayyile temsilleri ile kavramsal temsiller arasında, şu veya bu türden bir eşleşme ya da ahenktir ki, bu da netice itibarıyla muhayyile ile müdrake arasında ahenkli bir işleyiş olmasına bağlıdır.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Hegel, *Estetik*, s. 57.

¹⁵⁵ Heimsoeth, *Kant'ın Felsefesi*, s. 165.

¹⁵⁶ Wood, *Kant*, s. 196.

Kant güzel tecrübesini bu şekilde anlama yetisi ve hayal gücü yetisinin ilişkileri üzerinden temellendirmiş olur. “Yargıya estetik denmesinin biricik nedeni belirlenim zemininin bir kavram değil, ama salt duyumsanabildiği ölçüde anlığın yetilerinin oyunundaki uyumun duygusu olmasıdır.” (YGE. s. 82) Yetiler arasında bulduğum uyum dediğimde uyumun öznel temeli vurgulanmış olur ve her şey öznedeki temelini bulur. Bunun ise estetik tarihinde daha evvel yeri yoktur. “Malum olduğu üzere, Kant’a göre bir şeyin güzelliği, o şeyin mahiyetiyle alakadar olmayıp, kendisinin dışında, mahiyeti ne olursa olsun, o şey yüzünden, murakabe edenin muhayyilesiyle müdrikesi arasında husule gelen serbest oyundur.”¹⁵⁷ Kant’ın estetik tarihini başlatan ve hâlâ etkisi devam eden olarak görülmesine sebep de bu şekilde öznel temellendirilmiştir.

Yetiler arasında gerçekleşen serbest oyunun neticesi yaşadığım bu ahenk ve uyum haz duygusu/*Gefühl der Lust* ile ilişkilidir. Haz ise “Bir tasarımdaki öznel yan, hiçbir biçimde bir bilgi parçası olamayan şey, onunla bağlı olan haz ya da hazzıdır.” (YGE. s.39) Benim temsilimde bana eşlik eden haz ya da hazzıdır duyguları nesnenin kendisine ait olmasalar da benim nesneyle temasına eşlik ederler. Tercihlerimi güzel olandan yana koyarım, çirkin olandan kaçınırım, bu ise hayatımın spesifik bir alanına ait değil tamamına yayılan bir yönelimdir, çünkü yaşantımı ona göre düzenlerim. Bu minvalde nesnenin bilgisini de öncelerler. Ereksellik de bendeki haz duygusuna bitişiktir.

Estetik yargılar iki türdür: Birincisi bir duyu beğenisine bağlı olarak verdiğim, kişisel yargım olan hoş ile ilgili iken, diğeri reflektif beğenime bağlı olarak verdiğim genel-geçer bir yargı olma özelliği taşıyan güzel ile ilgilidir. Biz ampirik olan ilkinde değil, ikincisine saf beğeni yargılarına eğileceğiz:

Eğer bir nesnenin biçimi onun üzerine yalnızca derin-düşünmede, böyle bir nesnenin tasarımındaki bir hazzın zemini olarak yargılanırsa, tasarımı bu haz ile zorunlu olarak, dolayısıyla yalnızca bu biçimi ayımsayan özne için değil ama genel olarak yargılayan her varlık için bağlı olarak yargılanır. Nesneye o zaman *güzel (Schön)* denir; ve böyle bir haz yoluyla yargıda bulunma yetisine *beğeni (geschmack)* denir. (YGE. s. 41)

¹⁵⁷ Charles Lalo, *Estetik*, çev. Burhan Toprak, Ankara: Hece Yayınları, 2004, s. 13.

Haz veya hazzsızlık duygusu hem ereksellik için, hem de estetik deneyimde bize eşlik eder. Haz, güzelin tecrübesinde yaşanır. Yalnız Kant, kişinin temsiline eşlik eden haz duygusunun, her varlığı bağlaması koşulunu gerçekleştirdiği zaman o nesnenin güzel olmasından bahseder. Güzel, nesnenin mahiyeti icabı değil onu yargı yetisine konu edinenlerin temsillerine eşlik eden haz duygusunun ortak oluşuna bağlıdır. Bu şekilde bir beğeni herkesle aynı yargıda bulunmanın da hazzına dönüşür.

3.3. Beğeni Yargısı/*Geschmacksurteil* ve *Sensus Communis*

Beğeni, estetik yargının haz duygusu eşlik eden, reflektif düşünme ile gerçekleşen adıdır, güzeli yargılama yetisidir. Beğenin ne'liğine ilişkin son dönem filozoflarından John Dewey'in tanımını ödünc alalım:

Beğeni eğer kelimeyi en doğru anlamında kullanırsak, beğenme ve hoşlanmaların gerçek değerinin zeka ile değerlendirilmesine dayanan kümülatif bir birikimin getirdiği deneyimin bir sonucudur. Bir kimse kendisini hoşlanma ve arzu etme yargısına vardığı şeylerde açığa vurduğu kadar başka hiçbir şeyde açığa vurmaz. Bu tarz yargılar, itki, şans, kör alışkanlık ve bencil çıkar gibi inancı belirleyen şeylere karşı tek alternatifi oluştururlar. Estetik olarak takdire şayan, entellektüel olarak kabul edilebilir ve moral olarak da onaylanabilir olan iyi işlenmiş ve etkili bir karar ya da beğenin oluşumu, deneyim tarafından insanlara yüklenen en üstün ödevdir.¹⁵⁸

Kant'ın da sahipleneceği ve tabii Kant'ın mirası bir tanımdır karşımızdaki. Daha iyi bir yargının üstlenilen bir görev haline dönüşmesi söz konusudur. Ve bu, kümülatif bir birikimin getirdiği deneyim sonucu gerçekleşecektir. Dewey'in zeka ile kurduğu ilişki de Kant'ın zekayı mutluluğun yollarını düşünmek şeklindeki tanımına bizi

¹⁵⁸ Richard J. Bernstein, *Objektivizmin ve Rölativizmin Ötesi*, s. 309. Alıntılanan yer: John Dewey, "The Quest for Certainty" (New York: Minton, Balch, 1929), s. 262.

götürür. Diğer yandan beğeni yargısı kendini açığa vurma anlamında ne kadar bireyselse, takdire şayan olmak, kabul edilebilir ve onaylanabilir olma başkalarını gerektirir. Issız bir adada (*YGE*. s. 164) böyle bir yargıda bulunulmaz. Bernstein da Kant'ı aynı şekilde okur: “Kant yargıyı beğeni üzerine temellendirmede özellikle çok nettir ki, burada beğeni ayırt edici bir anlama sahiptir ve ‘özel duygular’ şeklinde tanımlanmaz. Aksine, beğeni bir çeşit *sensus communis*’tir: bu bir ‘cemaat duygusudur’, bizi insan cemaatine ait kılan bir duygudur.” Yani “Yargıda bulunulurken, bir insan cemaatinin üyesi olarak yargıda bulunulur.”¹⁵⁹

Beğeni üzerine verdiğimiz yargı *sensus communis* üzerine bir yargıdır. Hannah Arendt, bu yetiyi insanları hayvanlardan ve tanrılardan ayıran yeti olarak görür. “İnsanın insanlığıdır”¹⁶⁰ der. Herkeste ortak olan duyu anlamındadır. Herkeste ortak olmasının önemini Kant iletilirliğinde bulur. Çünkü evrenselliğini iletilirliğinden alır. İletilebilirlik/*Mitteilbarkeit* başkalarını gerektirir. “Ne var ki düşüncelerimizi kendilerine ilettiğimiz, kendi düşüncelerini de bize ileten başkalarıyla birlikteymiş gibi düşünmeseydik ne kadar düşünür ve ne ölçüde doğru düşünürdük!”¹⁶¹ Bu şekilde düşünme başkalarını dikkate almayı lüzumlu kılar.

Sensus communis bir ortak duyu/*Gemeinsinn* ideası olmasıyla iletilirliğin gerçekleşme zeminidir: “[K]endi derin-düşünme ediminde tüm başka insanların tasarım yolunu düşüncede dikkate alır, öyle ki bir bakıma yargısını toplu insan-usu ile karşılaştırılsın ve bu yolla kolayca nesnel diye alınabilen öznel kişisel koşullardan doğan yanılısamanın yargı üzerinde zararlı bir etkide bulunması önlenebilsin.” (*YGE*. s. 160) Bu da sırasıyla şu şekilde gerçekleşir: 1) Kendi için düşünmek; 2) Başka her birinin yerinde düşünmek; 3) Her zaman uyumlu olarak düşünmek. Böylelikle sırasıyla önyargısız, genişletilmiş ve tutarlı düşünmenin yolu sağlanmış olur. (*YGE*. s. 161)

¹⁵⁹ Bernstein, *Objektivizmin ve Rölativizmin Ötesi*, s. 308-309. Bilindiği üzere Kant'ın estetik yargı, beğeni yargısı üzerine olan yaklaşımları Hannah Arendt için politik felsefeye imkân şeklinde okunmaktadır. Bernstein'ın alıntılıdığı şekliyle Arendt'in şu tespiti çarpıcıdır: “Kant'ın dediğine göre, yargı ‘her bir yargılayan kişi’ için geçerlidir, ama cümledeki vurgu ‘yargılayan’ kavramı üzerinedir; yani yargı, yargılamayanlar için ya da yargı nesnelere ortaya çıktığı kamu alanının üyesi olmayanlar için geçerli değildir.” A.g.e., s. 308.

¹⁶⁰ Hannah Arendt, “Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Notlar”, çev. Yasemin Tezgiden, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 370.

¹⁶¹ Kant, “Kişinin Düşünerek Yönünü Tayini-1781”, *Düşüncenin Çağrısı*, s. 99.

İkili bakış açısıyla sağlanan üçüncü bir bakış açısı edinilmesiyle karşı karşıyayızdır: “Böylece kendi yargılarıma başkalarının bakış açısından tarafsız olarak bakarak, daha önceki öngörülerim hakkında üçüncü bir bakış açısı geliştirmemin mümkün olabileceği umudunu besliyorum.”¹⁶² 1771’de yazdığı bu satırlardan daha erken -1766- tarihli bir diğer eserinde, *Bir Bilicinin Düşleri’nde* Kant, bu bakış açılarına dair şunları söyler:

[İ]nsan ortak duyusuna yalnızca kendi durduğum noktadan bakardım; şimdiyse kendimi, kendi dışındaki başka birinin aklına yerleştiriyor ve şahsi yargılarımı en esrarlı sebepleriyle birlikte başkalarının bakış açısından gözlemliyorum. Her iki gözlemin karşılaştırılmasının belirgin bir paralaksa yol açtığı doğrudur, ama göz yanılgısını önlemenin ve bilginin iktidarı kavramını insan doğasındaki esas yerine koymanın tek yolu da budur.¹⁶³

Buradaki *paralaks* kavramı Kant’ı doğru okumak için anahtar kavramlardan biridir.¹⁶⁴ Kopernik devrimiyle de, iki dünya vatandaşı düşüncesi ile de yakından ilgilidir. Duyusal olan ve düşünsel olan üzerine ikili bakış yani hazla ilgili olanla, ahlaki olanın üst üste gelişi de bu sayededir. Yalnız biz, estetik yargı temelinde, *sensus*

¹⁶² Hannah Arendt, “Kant’ın Siyaset Felsefesi Üzerine Notlar”, çev. Yasemin Tezgiden, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 342. Alıntılanan yer, Kant, “Marcus Herz’e Mektup, 7 Haziran 1771”, *Selected Pre-Critical Writings*, (New York: Barnes & Noble, 1968) s. 108.

¹⁶³ Karatani, *Transkriptik*, s. 76. Biz Karatani’nin kitabındaki Erkan Ünal tercümesini tercih ettik. Aynı pasajın diğer bir tercümesi ise şu şekildedir: “Evvelce insanlığın aklıselimini yalnızca kendi aklımın bakış açısından görüyordum: şimdiyse kendimi benim dışımda bana yabancı olan bir aklın yerine koyuyor ve en gizli sebepleri – saiklarıyla beraber yargılarıma, başkalarının bakış açısından bakıyorum. Bu iki müşahedenin mukayesesi bariz muvazilikler ortaya çıkarmakla birlikte, insanın kendisini göz yanılısamasına karşı koruması ve kavramları, insanın doğasının bilme yetisi açısından buldukları gerçek yerlerine oturtması için de araçtır.” İmmanuel Kant, *Bir Bilicinin Düşleri*, çev. Ali Nalbant, Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları, s.198.

¹⁶⁴ Slovaj Zizek, *Paralaks* başlıklı yapıtında Kant’ın bu kavramı üzerinden gider, ama onu kapatılmayan bir açıklık ve fark üzerinden tanımlayarak, ne gibi imkânlar içerdiğine eğilir. Kantçı uğrakta paralaksın standart tanımını vererek işe başlar: “[B]ir nesnenin, gözlem konumunda yeni bir görüş hattını ortaya çıkaracak bir değişim olması sonucunda görünüşte yer değiştirmesi (bir arka plana göre konumun kayması). Burada eklenmesi gereken felsefi bükme, elbette, gözlenen farkın basitçe ‘özel’ olmadığıdır, çünkü ‘orada’ var olan nesne iki farklı duruştan, bakış açısından görülmektedir.” Slavoj Zizek, *Paralaks*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore Yayınları, 2014, s. 17. Zizek kavramı Karatani’den ödünç aldığını söyler.

communis'in de gerektirdiği şekliyle burada, bu dünyanın kabuğunda gerçekleşecek reflektif yargının bütünlük arayışında, çifte bakışın imkânlarına eğileceğiz.

Beğeni yargısı özelinde merkezi olanın benim bakış açım olduğu unutulmamalıdır. “Görünüşlerin dışından” ya da “başkalarının bakış açısından” bir bakış kendi iç gözlemimden bir bakışı zaptı rapt altına alan bir bakıştır. Kant yorumcularını hayli uğraştıran tek bir perspektif mi veya iki perspektifli bir bakış mı yoksa üçüncü bir noktadan bakışa mı işaret edilmiştir, şeklindeki yorumlardan farklı olarak Kojin Karatani *paralaks* tabirine ilişkin şu açılımı getirir: “Kant burada, insan şeylere sadece kendi bakış açısından değil, başkalarının bakış açısından da bakmalıdır şeklindeki basmakalıp sözü etmiyor. Aslında tam tersini söylüyor. Eğer kişinin öznel bir bakışı yanlışsa, başkalarının nesnel perspektifi, yani bakış açısı da ancak bir göz yanılması olabilir.”¹⁶⁵ Kant’ın ifadesindeki “göz yanılması” deyişine odaklanır. Ona göre öznel ve de nesnel bakış açısı arasındaki belirgin kayma ve yanlışlığı hesaba katma Kantçı düşüncenin anlaşılması için önemlidir. Konumlanmalar arasındaki yarıklık hesaba katılmalıdır.

Hannah Arendt ise böyle bir bakış açısının içerdiği tarafsızlık kısmına eğilir. Kant’tan şu örneği verir: “Kendi bakış açısını mikroskopik boyuttan genel bir bakış açısına genişletip, anlaşılabilir her bakış açısına böyle bakarak, her birinde elde edilen gözlemleri ötekiler aracılığıyla doğrulayabilirsin.”¹⁶⁶ Zihnin genişlemesi tarafsızlık içeren bir gözlemlerle bu şekilde sağlanmış olur yani başka her birinin yerine düşünerek. Bu şekilde düşünmek de imgelem sayesinde: “Geniş bir zihniyetle düşünmek, insanın kendi imgelemine yolculuk etme konusunda eğitmesi demektir [...] Kişinin düşüncesinin erişim alanı ne kadar geniş olursa düşünmesi de o kadar ‘genel’ olacaktır.”¹⁶⁷ Bu da ne kadar farklı düşünce ile karşılaşsak o kadar çok, perspektifimizi ve dolayısıyla düşüncemizi genişletmemizi sağlayacaktır. Bu genişleme de başkaları olmasa da onları varsayarak bakmayı getirecektir. Arendt’e göre: “Burada olan şudur: Fiiliyatta ‘Ben’ olmadan ama kimliğimi/tamlığımı da yitirmeden (var)olmak ve

¹⁶⁵ Karatani, *Transkritik*, s. 25.

¹⁶⁶ Hannah Arendt, “Kant’ın Siyaset Felsefesi Üzerine Notlar”, çev. Yasemin Tezgiden, *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 342. Alıntılanan yer: İmmuel Kant, “Marcus Herz’e mektup, 21 Şubat 1772”, *Philosophical Correspondence 1759-99*, University of Chicago Press, 1967, s. 73.

¹⁶⁷ Arendt, “Kant’ın Siyaset Felsefesi Üzerine Notlar”, s. 343. (Çevirmen 62 no’lu dipnotunda Arendt’in tümel yerine genel ifadesini kullandığı bilgisini paylaşır.)

düşünmek.”¹⁶⁸ Arendt tarafsızlık ve genişletilmiş düşüncenin getirdiği imkânı, politik yargı imkânı olarak görür.

Başka her birinin yerine düşünmek bir başkasının olduğu yerden düşünebilmeyi gerektirir. Pratik Aklın maksimleri de bunu gerektiriyordu. Bu şekilde düşünme önyargısız ve genişletilmiş bir düşünce olmasıyla evrensel bakışı yakalamamızı sağlar. Yalnız üçüncü bir bakış açısı sabitlik içermez. İkili bakış arasında bir salınım içerir. Bir de unutulmamalı ki yargının ve beğenin temelinde ötekine yönelmişlik vurgulansa da bu yönelme, empatik bir yönelim değil, kendi düşüncesini her türlü yanılmayı hesaba katarak doğrulayabilme ve böylelikle doğru yargılayabilme ile ilgilidir. Ve tabii doğru bir mesafelenme ile de.

Rudolf A. Makkreel de genişleme mevzuuna eğilir. Kıyas üzerinden meseleyi ele alır. Diğerlerinin olanaklı yargılarını hesaba katarak düşünmek kıyaslamayı getirecektir: “Bu benim, kendi bakış açımı sadece bir diğerinin mevcut perspektifi konusunda değil, aynı zamanda ikimizin de konumlarının değerlendirilebileceği olanaklı görüşlerle ilişkili olarak konumlandırmamı gerektirir.”¹⁶⁹ Olanaklılık başkaları olsa da olmasa da farklı düşüncelerin varsayılmasıyla ilgilidir.

Öznel bakışın garantörlüğünü yapan üçüncü bir bakış açısının edinilmesinin ardından gereken bu bakış açılarının birleşeceği bir ufuktur. Ben burada ufuğu umut ilkesi bağlamında kullanmaktayım. Yönünü daha iyisi için dönenlerin ufku. Değişen bakış açıları olduğu kadar ufuktur da. Biliyoruz ki sonluluğu içindeki insan için sonsuz uğraşısında ufuk, hem ulaşılamayan, hem de her daim amaçlar krallığının tayini ile yeniden belirlenen olarak belirsiz ve değişkendir. Ufkun sağlanması için ise önce iletilebilirlik lazımdır. İletilebilirlik üzerinden bir düşünüm bizi beğeni üzerine yeni bir tanıma ulaştırır: “Giderek beğeni verili bir tasarımdaki duygumuzu bir kavramın aracılığı olmaksızın evrensel olarak iletilebilir kılan şeyi yargılama yetisi olarak bile tanımlanabilir.” (YGE. s. 162) Görüldüğü üzere beğeni üzerine düşünüm gittikçe genişler: Evvela nesnenin tasarımında salt öznel olan ve nesne ile değil, özne ile bağıntısına karar veren estetik yapı ve bu estetik yapının benim yetilerim arasındaki uyumu ortaya çıkarması ile dolaysızca duyduğum haz ve bu şekilde haz duygumun eşlik

¹⁶⁸ Hannah Arendt, *Geçmiş ile Gelecek Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996, s. 290.

¹⁶⁹ Makkreel, “Kant ile Heidegger Arasındaki Mesafeyi Aşmak”, s. 327.

ettiği beğeni yargımın ampirik temelli ve tekil bir yargı olmasıyla öznel bir zemine dayanmasına rağmen öznelliğini zaptı rapt altına alan üçüncü bir bakış açısı geliştirme ile sanki nesnelmiş gibi iletilebilirliği üzerinden salt derin-düşünmemin getirdiği haz üzerine evrensellik ve zorunluluk talebinde bulunmam. Tam da mesele “*sentetik a priori* yargılar nasıl mümkündür?” sorusu ile ilgilidir. Ve bu soru şöyle de koyulabilir: “Yalnızca birinin bir nesnedeki kendi haz duygusundan çıkarak ve onun kavramından bağımsız olarak, bu hazzın aynı nesnenin başka her öznedeki tasarımına bağlı olduğu ve bunu başkalarının anlaşmasını beklemeksizin *a priori* yaptığı yargısı nasıl olanaklıdır?” (YGE. s. 154) Bu şekildeki ikilemler beğeni antinomisi başlığı altında yeniden değerlendirilir. Önergeler şunlardır:

1. Herkesin kendi beğenisi vardır. (Tamamen öznel bir yargıdır.)
2. Beğeni üzerine tartışılmaz. (Tamamen nesnel bir yargıdır.)

Beğeni üzerine çekişme olabilir. Nerede çekişme varsa uzlaşım için bir umut da vardır. (YGE. s. 213) Bu aşamaların ardından Kant antinomiye şöyle formüle eder:

Öyleyse beğeni ilkesi açısından aşağıdaki antinomi kendini gösterir:

- 1- Sav: Beğeni yargısı kavramlar üzerine dayanmaz; yoksa üzerinde tartışmaya izin verir.
- 2- Karşısav: Beğeni yargısı kavramlar üzerine dayanır; çünkü yoksa türülülüğüne karşın üzerinde çekişmek bile söz konusu olamaz. (YGE. s. 214)

Bu ilkeler her beğeni yargısının temelinde yatar. Bu çatışmayı ortadan kaldırmanın yolu “[N]esne ile ilişkilendirdiğimiz kavramın estetik yargının her iki düzgüsünde de aynı anlamda alınmadığını göstermektir.” (YGE. s. 214) Kavrama ilişkin iki farklı anlamdan kastı şudur: “[T]ez tarafında, bir kavramdan, idrak yetisinin bilimsel kuralı anlaşılır; antitez tarafında kavramla kastettiğimiz yalnızca aklın belirlenmemiş bir idesidir.”¹⁷⁰ İki dünya vatandaşı olmanın sağladığı bir çözümdür bu. Tikel öznelliği aşmak, diğer insanlarla paylaştığımız ortak ideler sayesinde olacaktır.

¹⁷⁰ Ferry, *Homo Esteticus*, s. 69.

Savlar arası tartışma veya çekişme, yine dönüp dolaşıp iletilebilirlik ve böylelikle öznelarasılık düşüncesinin merkeziliğindedir. Kant, tartışmanın olduğu yerde uzlaşma imkânının da olacağını söyler. Güzelin analitiğinde ele aldığımız şekliyle güzel üzerine bir yargıda bulunduğumuzda bu yargımız ne kadar öznel olursa olsun talep ettiğimiz evrensellik için bulunması gereken nesnel zemin için yargımız herhangi bir kavram ile bağıntılı olmalıdır. Aradığımız, duyusal ve duyulur üstü kavramlardan temelini us'ta bulan, belirlenemeyen türden duyulur üstü bir kavramdır. Bu tür yargıların herkes için zorunlu bir genişlemesini talep ettiğimizde zorunlu olarak bir kavram zeminde yatıyor olmalıdır. Sezgisel/görüşel olmayan, onunla nesneyi bilemediğimiz ve bizi hiçbir tanıtlamaya götürmeyen, belirsiz bir kavram (yani görüngülerin duyulur üstü dayanağının kavramı). Bu zemin duyulur (yani görüngü/*gegenstand*) nesnenin zeminidir ve onda yatan duyulur üstünün salt arı us kavramıdır. Böyle bir bakış açısı olmadan beğeni yargısının evrensel geçerlik istemi kurtarılamaz. “Burada sergilenen ve dengelenen antinomi beğenin salt derin-düşünen estetik yargı yetisi olarak *doğru* kavramını temel alır; ve görünüşe göre çatışan iki ilke birbirleri ile her ikisinin de doğru olabileceği zemininde uzlaşırlar ki yeterlidir. “(YGE. s. 216) Bu şekilde farklı zeminlerde ele alınışlarıyla kaldırılan antinomi bizi duyusalın ötesine bakmaya zorlamış olur “... ve duyulur üstünde tüm *a priori* yetilerimizin birleşme noktasını aramaya zorlar; çünkü usu kendi ile uyumlu kılmak için geriye başka hiçbir yol kalmaz.” (YGE. s. 217) Böylece bir güzel yargısı “yalnızca estetik olarak nesnenin imgelem yetisindeki tasarımının öznedeki genel olarak yargı yetisinin özsel ilkeleri ile anlaşılmasına bağlanabilir” (YGE. s. 223) İmgelem yetisinin tasarımının yargı yetisinin özsel ilkeleri ile anlaşılması form üzerinden olacaktır. “Çünkü böyle bir yargılamada önemli olan şey doğanın ne olduğu ya da bizim için erek olarak ne olduğu değil, ama onu nasıl aldığımızdır.” (YGE. s. 227) Onu her bir bireyin alış şekli de tüm insanların tasarım gücünü hesaba katmayla ilgilidir.

3.4. Güzel ve Form

Kant'ta hazzın zemini nesnenin biçimindedir. Nesnenin formu üzerine düşünümle ortaya çıkan bir hazdır. Ve bu haz kavramsızdır, yalnız reflektiftir, *a priori* geçerlik isteminde bulunmaz ama herkes için geçerli olma isteminde bulunur. Herkes için geçerli olma istemi tekil bir deneyim yargısının genel geçerlilik talebini dile getirir ki *PAE.* için de bu sağlanmaya çalışılmaktaydı. Kant'ın bu keşfinin üzerinde ısrarla duruşu aslında bir önceki kritikte halledemediği evrensellik meselesini de çözmesini sağlayacaktır. Beğeniye dair "...bu özel haz alma veya almama durumunu normatif bir şey olarak değerlendiriyoruz. Sanki böyle değerlendirdiğimizde, güzel bir nesneden haz almak belirli bir manada doğruymuş, haz almamak yanlışmış gibi."¹⁷¹ Tekil bir deneyim yargısının mesela gülün güzel olduğunun söylenmesinin -ki tamamen öznel bir duygu olmasına ve tamamen gülün formu ile ilgili olmasına rağmen- hemen akabinde başkalarının da aynı fikirde olması beklentisi bize hazzın belirlenim zeminini gösterir. Kant'ta haz, nesneden, nesnenin mükemmelliğinden kaynaklı değil tamamen özne ile ilişkilidir ama kendine nesnel bir zemin arar. Kant, *PAE.*'nde kuramadığı öznelliği ve evrenselliği güzel yargılarındaki bu zemin üzerinden kurmanın yolunu bulmuş olur. Bunu sağlamanın koşulu derin düşünmeden gelen hazza alıcılık, yine derin düşünen yargı yetisi ile ilişki içinde sadece nesnelere erekselliğini değil öznenin erekselliğini de belirtmesidir. "[G]üzeli değerlendirmek, onun içinde, finalite formunu bulmak ya da bilme yetelerimize uyacak biçimde tasarlanmış olma görüntüsünü görmektir."¹⁷² Güzel bir nesnenin biçimi yetelerimiz arasında bir oyun başlatır ve bu formdaki yasallık ile ilgilidir. "Doğanın biçimlerinin görünüşteki yasallığı, en azından Doğa'da insan özgürlüğünün uyumlu olarak işleyen amaçlar olmasını telkin eder."¹⁷³ Bu da bizi ahlaki alanla bağlantılandırır. O zaman estetik yargı bir beğeni yargısı olarak yalnızca güzel ile bağlantılı değil, tinsel bir duygudan kaynaklı yüce ile de bağlantılı olacaktır.

Böylelikle güzel ve yücenin estetik deneyimi ile bizler iki dünyanın birliğinin deneyimini yaşarız. Bu deneyimlerle "Uyumları bu hazzın zeminini kapsayan bilme

¹⁷¹ Wood, *Kant*, s. 195.

¹⁷² Schaper, "Beğeni, Yücelik ve Deha", s. 164.

¹⁷³ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, s. 122.

yetilerinin oyununda kendiliğindenlik sözü edilen kavramı [=doğanın erekselliği] sonuçlarında doğa kavramının alanı ve özgürlük kavramının alanı arasındaki dolaylı kılıcı halka olmaya uygun kılar; aynı zamanda anlığın ahlaksal duygu için duyarlılığını geliştirir.” (YGE. s. 49) Tezimiz itibarıyla önemli olan ahlaksal duygu için duyarlılığı geliştirme potansiyelini nasıl gerçekleştirdiklerini anlamak için güzelin ve yücenin daha ayrıntılı incelemesine geçelim.

3.4.1. Momentler İtibarıyla Güzel

Öncelikle güzelin analitiğine yer veren Kant, kategoriler üzerinden çözümlemeye girişir. Bir anlamda güzelin tecrübesinde bir araya gelen anlama ve hayal gücü yetilerinden ilki üzerine eğilir. Kategoriler analitik kavrayış cihetleri olarak yargı vermesinde öznenin sahip olduğu saf kavramlardır ve tecrübe nesnelere zorunlu olarak uygulanırlar. Burada beğeni tecrübesinin parçalarının analizine girişen Kant, nesnel anlamda bu temellendirmeyi yapar ve bu bölüm itibarıyla asıl temellendirmesinin zeminine koyacağı *estetik ideadan* bahsetmez.

Güzeli yargılama yetisi olarak beğenin niteliğine, niceliğine, ilişki ve kipliğine göre tek tek momentleri üzerinde durur. Beğeni, bilgi ile ilgisi içinde nesneyle değil, haz ve hazzsızlık duygusu içinde öznenin kendi kendisini duyumsaması ile ilgili olunca bu beğeni yargıları doğrudan estetik yargılar olur. Ve bu yargılar bu minvalde öznenin yaşam duygusu /*Lebensgefühl* ile ilgilidirler ki yargı yetisini temellendirirler.

Tezimiz itibarıyla da kıymetli bir noktayı yakalamış bulunuyoruz. Güzele dair beğeni yargılarımız bizim haz duygumuzu arttırmalarıyla *yaşam duygumuz* üzerinde olumlu etkide bulunurlar. Bu artış ereksellik ile bağıntı içinde ve tam da kavram önerimiz minvalinde “rezonans” etkisi yaratırlar. Çünkü her bir estetik yargı yaşam duygumuzu artırır ama Kant’ın istediği bunun sürekli kılınmasıdır. Bunun sürekli kılınması, bizim ahlakiliğimiz için, hedefimizdeki en üstün iyi için gereken sonsuz çabamıza motivasyonunu verecek olandır. Bir motivasyon kaynağı oluşuna yol alışımızda güzelin analizine devam edelim.

1. Güzel, çıkarsız bir hoşlanmanın nesnesidir. “Bir nesnenin varoluşunun tasarımı ile bağılandığımız hoşlanmaya çıkar denir.” (YGE. s. 54) Bu da bir istek yetisiyle bağıntı taşıdığından, *nitelik* momentinde -o nesnenin varoluşuna ilgisiz olsam da ondan hoşlanır mıyım?- sorusuna cevap aranır. Böylelikle çıkardan/ilgiden bağımsız bir hoşlanma ile nesneden bağımsız şekilde “bu tasarımdan kendi içimde yaptığım şey ile ilgilenirim.” (YGE. s.55) Yani estetik nitelik nesnede değil seyreden üzerindeki etkidir. Kavramın ikili anlamına da dikkat çekmek gerekir. Çıkar kavramını karşılayan kelime Kant’ta *interesse*’dir. *Interesse* çıkarın yanı sıra ilgi anlamını da içerir.

Duyusal ve çıkar gözetken, tamamen öznel yargılarımızı Kant, “hoş/*angenehm*” olarak adlandırır. Bu tip duygular bize nesnenin tasarımı vermez. Kant burada şu örneği verir, “Çayrıkların yeşil rengi, bir duyu nesnesinin algısı olarak, nesnel duyuma aittir; bunun hoşluğu ise öznel duyuma aittir ki, bununla hiçbir nesne tasarımlanmaz; duyguya aittir ki, bununla nesne hoşlanma (ki onun bir bilgisi değildir) nesnesi olarak görülür.” (YGE. s. 57) Biz bu öznel duyumla/duyguyla estetik haz duyarız. Güzel ile iyi, kavramsız oluşlarıyla benzerdir ama hoş, bir ilgi içerir. Öznenin ilgisine yönelik bir nesneden duyulan hazdır bu. Baştaki ayırmada ifadesini bulduğu şekliyle öznel duyuma değil genel anlamda duyuma ilişkindir.

“Us aracılığıyla salt kavram yoluyla hoş giden iyidir” (YGE. s. 57) Bir şeyi iyi bulmada o şeyin ne tür bir şey olması gerektiğini bilmeliyim ama güzel de bu gereksizdir. (YGE. s. 58) “Güzelden hoşlanma bir nesne üzerine olan ve herhangi bir kavrama götüren derin-düşünmeye bağlı olmalıdır ve böylece bütünüyle duyum üzerine olan hoş olandan ayrılır.” Hoş ve iyi, istek yetisi ile bağıntı içinde çıkar bağlamında birleşirler. Güzele ilişkin beğeni yargısı ise yalnızca seyredicidir (*kontemplativ*). Bu yüzden nesnenin karşısında kayıtsızdır. Haz ve hazzsızlık duygusunun üç değişik ilişkisinde “bir insana doyum verene Hoş (*Angenehme*), yalnızca haz verene Güzel (*Shöne*), değerli olana (onaylanana) onun tarafından nesnel bir değer verilene İyi (*Gute*)” denir. Bu üç tür arasında “güzeli beğenme, çıkarsız ve özgür biricik tek hoşlanmadır.” (YGE. s. 61) Bu üç tür yine sırasıyla; eğilim, kayra, saygı ile bağıntılıdır.

Bu bölümden çıkan sonuç “Beğeni, bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir.” (YGE. s. 62)

2. Güzel, kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir. *Nicelik* momentinde mesele, güzelden duyulan hazzın kavramsızlığını belirlediğimiz bir aşamada nasıl herkes için geçerli olmayı talep ettiği ekseninde döner. Güzel hakkında bu iki momentten hareketle, öznenin bir çıkarıyla ilişkili olmadığından dolayı herhangi bir eğilime dayanmadığı, özgürce duyumsandığı, herkesçe paylaşılacağını varsaydığı, kavramlardan doğmadığı, tamamen çıkarısız olduğu, nesnelere üzerine dayanmadığı ve öznel bir evrenselliğe sahip olduğu şeklinde çıkarımlar yapabiliriz.

Kant hoş ile beğeniye birbirinden ayırdığı için “herkesin beğenisi kendisine” kabulünü bertaraf eder. Böylece güzel, başkalarından onay bekleyen olarak diğerinden ayrılır. Öznel bir tümelliktir söz konusu olan. Evrensel olmayı güzel üzerine alır ki bu yargı toplumculuk ile bağıntılı bir yargıdır. İyi olan ile ilgili yargılar da herkes için geçerli olma isteminde bulunur. Ama iyi, evrensel bir hoşlanma nesnesi olarak bir kavram yoluyla temsil edilir ki bu yönden diğerlerinden farklıdır.

Biz bir güzelin yargısı yoluyla bir nesneden hoşlanmayı herkese yüklediğimizde bunlar genel geçer yargılardır. Mantıksal nicelik açısından ise tüm beğeni yargıları tekil yargılardır. Bir güle “güzel” dediğimde bu yargılar birçok tekil yargının karşılaştırılması ile derin düşünmem ile verdiğim “güller genel olarak güzeldirler” yargısına yol açmışsa, bu ikincisi, estetik olan üzerine kurulu mantıksal bir yargı olarak bildirilmiş olur. Aynı iyi üzerine olan yargılar gibi: “İyi üzerine yargılar, gerçi onlar da bir nesneden hoşlanmayı belirleseler de, yalnızca estetik değil, mantıksal evrensellik taşırlar; çünkü nesne açısından onun bilgisi olarak ve böylece herkes için geçerlidirler.” (YGE. s. 67)

Kant şuna da dikkat çeker; bir şeyin güzelliğini önerme yoluyla başkalarına kabul ettiremeyiz, insanlar mutlaka kendi gözleriyle görmek isterler. Sanki ondan hoşlanma duyuma bağlı imiş gibi. Gene de nesneye güzel denirse o zaman evrensel bir sesle konuştuğumuza inanırız. Evrensel ses ise bir ideadır. O zaman böyle bir sesin varlığı ile ilişki içinde şunun araştırılması gerekir; beğeni yargısında haz duygusu nesnesinin yargılanmasından önce mi yoksa sonra mı gelir? “Bu sorunun çözümü beğenin eleştirisine anahtardır ve öyleyse tüm dikkate değerdir.” (YGE. s. 68) Haz önce gelirse bir çelişki doğar, sonra gelirse evrensel olarak iletilemez. O zaman burada “tasarım yoluyla işe karışan bilme yetilerinin özgür bir oyun içinde” olduğu bir yargı önce gelmelidir. “Bir nesnenin onunla verildiği ve böylece onunla genel olarak bir bilgi olacağı bir tasarım, sezginin çoklusunun bileşimi için imgelem yetisini ve tasarımları

birleştiren kavramın birliği için anlağı gerektirir.” (YGE. s. 69) Yargının önce gelmesi ve onda hoşlanmanın gerçekleşmesi bu yetiler arasındaki oyun sebebiyledir. Yargının önceliği PAE.’ndeki ahlak yasasının iyi niyeti öncesine benzer. Şayet Kant bu öncelikleri kurmazsa duyguların önceliğini kabul etmek zorunda kalacaktır ki yapmak istediği en son şey budur. Çünkü Kant şeylere ilgi/çıkar ile yaklaştığımız farkında olduğundan bu şekilde iştahla yönelimin bertaraf edilmesini önemseydiğinden ahlak yasası olsun, estetik yargı olsun, onların muhafızlığına güvenir.

Evrensel iletilirlik, kavram varsayılmadan sağlanmak istendiğinden iki yetinin arasındaki ansal, yasadışı yasalılığa sahip bir özgür oyundan başka bir şey olamaz. İletirlik açısından duyduğumuz haz toplumsallığına bağlıdır. Yani önce biri sonra diğeri şeklinde değil de ikisi karşılıklı bir oyun içinde birbirini gerektirmesi durumudur söz konusu olan. Kant’ı bireycilikle suçlayanlar için Wood, bu momentin önemli içerimler barındırdığına vurgu yapar: “Kantçı öğretinin bu noktası, Kant felsefesini hissetme ile müdrake arasındaki kesin ikilikler üzerine inşa edilmiş kabul edenlerin, insan bilgisi ve fail olarak insan anlayışını bireyci olarak değerlendirenlerin yanlış yolda olduklarını gösterecek bir noktadır.”¹⁷⁴ Buradan şuna varmak mümkündür, nasıl Kant’a göre “Güzellik öznenin duygusu ile bağıntı olmaksızın kendi için hiçbir şeydir.” (YGE. s. 70), aynı şekilde bir başkası olmadan da bu güzellik hiçbir şeydir.

Bu bölümden çıkan sonuç: “Güzel olan, kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir.” (YGE. s. 72)

3. Güzel, bir nesnenin erekselliğinin biçimidir. Moment itibarıyla kurulacak ilişki amaçlılık/ereksellik ile yetilerimiz arasındaki ilişkidir. Her erek bir çıkar taşıdığı için hoşlanmanın zemininde bir erek, hiçbir özel erek yatamaz. Önceden belirlenmiş bir amaca uygun düştüğünü gördüğümüz için güzel yargısında bulunmayız. Ereksellik formaldır: “Beğeni yargısının zeminini oluşturan şey hiçbir erek olmaksızın bir nesnenin tasarımındaki ereksellikten ve böylece bilincinde olduğumuz sürece bize bir nesnenin onunla verildiği tasarımdaki salt ereksellik biçiminden başka hiçbir şey olamaz.” (YGE. s. 74) Nesnenin tasarımındaki erekselliğin ve bizde tasarıma eşlik eden erekselliğin üst üste gelişinden kaynaklı biçimselliğe vurgu, beğeni yargısını vereceğim tüm öznelere de ortaklığımı sağlayacak olandır.

¹⁷⁴ Wood, *Kant*, s. 198.

Kant'a yüklenen formalizm aslında içerikle karşıtlık içinde bir formalizm değildir. Kant için içeriğin çekiciliğine kapılma riskidir esas olan. "Üzerinde çekicilik ve heyecanın hiçbir etki taşımadıkları ve öyleyse belirlenim zemini olarak yalnızca erekselliği alan bir beğeni yargısı bir arı beğeni yargısıdır." (YGE. s. 76) Çünkü güzelin seyrinde yaşanan çekicilik ve heyecan güzel yargısına zarar verir. Çekicilik bir gösteriş ögesi olmasıyla verir zararını, heyecan ise yaşam gücünü engellemesi ile olumsuz addedilir. Kant'a göre çekicilik ve heyecan gereksinimi barbarcadır ve bunlardan bağımsızlık gerekir. Çünkü çekicilik kapılıp gitmeye sebep oluşu, heyecan ise yaşam gücüne engel oluşuyla güzelliğe ait olamazlar.

Diğer yandan eksiksizlik kavramından da bağımsızlık gerekir. Eksiksizlik idealite ile ilişkisinden dolayı Kant için uzak durulması gerekendir. Baumgarten güzelliği eksiksizlik ile bağlantılandığı için Kant tarafından eleştirilir. Çünkü eksiksizlik düşüncesi için onun nasıl bir şey olacağı en baştan düşünülür. Burada ayrıca güzel ve iyi karşılaştırmasına giden Kant ikisinin farkını ortaya koyar; amaçsız amaçlı/ereksiz ereksel (*Zweckmasigkeit ohne Zweck*) güzel, "iyinin tasarımından bütünüyle bağımsızdır, çünkü iyi nesnel bir erekselliği, nesnenin belirli bir erek ile bağıntısını varsayar." (YGE. s. 80)

Belli bir kavramın koşulu altındaki yargı ile verilen güzel kararı da saf beğeni yargısı değildir. Saf beğeni yargısı için özgür güzellik gerekir. Özgür güzellik "nesnenin ne olması gerektiği konusunda hiçbir kavramı varsaymaz." (YGE. s. 83) Hoş ve iyinin güzellik ile birleşmesi de onun saflığına zarar verir.

Sonuç: "Güzellik, bir nesnenin erekselliğinin biçimidir, ama ancak bu bir ereğin tasarımı olmaksızın kendinde algılandığı sürece." (YGE. s. 91)

4. Güzel kavramsız olarak zorunlu bir hoşlanmanın nesnesi olarak bilinendir. *Kiplik* momentinde her bir tasarımın haz ile bağlı olması en azından olanaklı iken, güzelin hoşlanma ile zorunlu bağıntısı olduğu düşünülür. Ve bu zorunluluk tikel türdendir. Kuramsal veya pratik bir zorunluluk değil, bu "zorunluluğa yalnızca örneknel denebilir, herkesin bildiremediğimiz bir evrensel kuralın örneği olarak görülen bir yargıya onayının bir zorunluluğudur." (YGE. s. 92) Herkesten onay bekler ve herkesin güzel olduğunu bildirmesi gerektiğinde direktir. Bu zorunluluk koşulu bir *ortak duyunun* (*sensus communis/Gemeinsinn*) ideasıdır. Yani bir ortak duyunun varsayımı altında beğeni yargısı ortaya konulabilir. Daha önce de geçtiği şekliyle kendimizi başkasının

yerine koymaktan bahsedilir. Yalnız burada başkasının yerine kendini koyarak düşünme, empati yapma anlamında değil, başkaları var-mış gibi yaparak, kendimizi sınırlamalardan özgürleştirme ile sağladığımız duyulur alanın üstüne yükselmenin getirdiği bütüne yönelik, tümel bir bakışla ilgilidir, Kant'ın “başka her birinin yerine düşünmek” diye tarif ettiği “genişletilmiş düşünce” ile düşünmedir.

“Bilgiler ve yargılar, onlara eşlik eden kanı ile birlikte, evrensel olarak iletmeye izin vermelidirler; çünkü yoksa nesne ile aralarında hiçbir anlaşma olmaz ve toplu olarak yalnızca tasarım yetilerinin öznel bir oyunu olurlardı.” (YGE. s. 94) İletilebilirlik bir ortak duyuyu varsayar. Ve bu duyguya dayalıdır, kavramlara değil. Yalnız kişisel bir duygu değil ortak bir duygu zemininde ele almalıyız ki evrensellik iddiasında bulunabilelim. Ve bunu “yargım herkesle anlaşmalıdır” diye değil, “anlaşması gerekir” şeklinde ifade ederim. Bu yüzden örneksel bir geçerlilik yüklenir ki herkes için kural yapılabilsin. Böylece hem öznel, hem de evrenseldir.

Sonuç: “Güzel olan herhangi bir kavram olmaksızın zorunlu bir hoşlanmanın nesnesi olarak bilinendir”.

Momentler itibarıyla güzelin açıklaması bu şekildedir. Peki hayal gücü ile ilişkisi içinde güzel için neler diyebiliriz?

3.4.2. Hayal Gücü/Einbildungskraft İtibarıyla Güzel

Anlama yetisinin momentleri üzerinden güzele dair yargıda bulunmanın analizini gerçekleştirdik. Momentler itibarıyla gerçekleştirdiği analizin neticesinde Kant, her şeyin beğeni yargısına doğru aktığını söyler ve şu tanımı verir: “[B]u bir nesneyi imgelem yetisinin özgür yasallığı ile bağıntı içinde yargılama yetisidir.” (YGE. s. 96) Bu yasallık yasadışı bir yasallıktır ve imgelem yetisinin anlama yetisi ile öznel bir anlaşması sonucudur. Özgürlük imgelemden, yasallık ise anlama yetisinden gelir.

Yasallık hayal gücü ile dengeye kavuşur. Yoksa tüm katı kurallılık beğeniye aykırıdır, bakışımızın onun üzerinde oyalanması uzun sürmez, bilgi veya pratik bir ereği taşımadıkça usandırır. “Buna karşın imgelem yetisinin onunla kendiliğinden ve amaçlı

olarak oynayabildiği şey bizim için her zaman yenidir ve ona bakmaktan bıkmayız.” (YGE. s. 99) Burada önemli olan “güzel nesnelere, nesnelere güzel görünüşünden ayırdedilmelidir.” (YGE. s. 100) noktasıdır. Kant’ın verdiği örnek, bir ateşin veya akıntının dalgalarının değişen şekillerinin güzelliğidir. Bunların ikisi de güzellikler değildir. Yine de imgelem yetisinin özgür oyununu sürdürürler. *Oyun*, dıştan gelen bir zorunluluğa tâbi olmadan kendi iç kuralları itibarıyla oynanmasıyla burada önemli bir motif oluşturur. Özgürlüğünü hayal gücünden, iç yasalılığını ise anlama yetisinden alarak karşılıklı bir ilişkinin sonucu yakalanan oyunun ritmine kendine bırakmaya benzer bir ahenktir sözü edilen.

Hayal gücü bir sentez yetisidir. Bir şekilde duyu verilerin temsillerini, düşünsel olanla birleştirir. İlk kritikte de önemli bir işleve sahip olan hayal gücü, alımlayıcı değildir, çünkü tezahürleri değil, temsilleri bir araya getirir, bu yüzden yorumlayıcıdır. Bu yorumlamada şemalardan yararlanır. “Gerçekte arı duyu kavramlarımızın temelinde nesnelere imgeleri değil ama şemalar yatar.” (SAE. A 141/B 180) Şematizm, duyu verileri ile anlama yetisinin kategorileri arasında bir etkinliktir ve Kant bu etkinliği “gizli bir kudret” olarak anar. Belirsizliğini teslim eder: “Genelde bireşim/sentez, bundan sonra göreceğimiz gibi, yalnızca imgelem yetisinin, ruhun kör ama gene de vazgeçilmez bir işlevinin ürünüdür ki, onsuz ne olursa olsun hiçbir bilgimiz olamaz ve buna karşın onun ancak seyrek olarak bilincindeyizdir.” (SAE. A 78/B 104) Bu bireşim/sentez, hayal gücünün şemalar vasıtasıyla gerçekleştirdiği bir işlemdir. Yalnız şema da hayal gücünün karanlığındadır: “Anlaşımımızın görüngüler ve bunların saf biçimleri açısından bu şematizmi, insan ruhunun derinliklerine gizlenmiş bir sanattır.” (SAE. A 141/B 180)¹⁷⁵

Kant’la birlikte hayal gücü “[A]klın ötekisi olmaktan çıkarak ‘insan ruhunun vazgeçilmez bir boyutu’ haline gelir, kudret ve kabiliyet olarak diğer yetilere eşittir.”¹⁷⁶ Fakat enteresandır ki bahsettiği bu kuvvetten Kant geri adım atar.

¹⁷⁵ Kaufman, *İnsanı Anlamak*, s.102: “Kant uzmanları henüz ‘şema’nın tam olarak ne olabileceği konusunu tartışmayı sürdürmektedirler, ama burada bu arı kovanını karıştırmanın hiçbir gereği yoktur.”

¹⁷⁶ John Rundell, “Yaratıcılık ve Yargı: Akıl ve Tahayyül Gücü üzerine Kant”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*, ed. G. Robinson & J. Roundal, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 128.

Kant bir uçurumla karşı karşıya gelmiştir, yuvarlanmak üzere olduğu bu uçurumda onu kaos ve belirsizlik beklemektedir. Hemen sağlam bir toprağa, kesinlik zeminine çekilir. Böylece tahayyül gücünün (hayal gücünün), özellikle de onun sentezleme gücünün doğa ve rolünü –onu anlayış gücüne bağlayarak– güvenlik altına almıştır.¹⁷⁷

Anlama yetisi bu minvalde oyunun kurallarını belirleyen ya da sınırlarını tayin eden olarak devrededir.

Kant'ın hayal gücüne yüklediği bu görev düşünmenin merkezinde yer almasıyla önemlidir: İlk kritikte “bilgimizin asli kaynağının belirlenmesinde ilk dikkat edilmesi gereken” (SAE. A 78/B 103) yeti olarak önemine değinilmesiyle en baştan hakkı teslim edilmişti:

Öyleyse, insan ruhunun temel bir yetisi olarak arı bir imgelem yetimiz vardır ki, tüm *a priori* bilginin temelinde yatar. Onun aracılığıyla bir yanda sezginin çoklusunu öte yanda arı tamalgının zorunlu bilgisinin koşulları ile bağıntı içine getiririz. İki uç, eş deyişle duyarlık ve anlak, imgelem yetisinin bu aşkınsal işlevi aracılığıyla zorunlu olarak bağlanmalıdırlar. (SAE. A 125)

SAE.'nde görü ve kavram arasında geçişliliği sağlayan bir ara kavram olan şemanın önemi, saf kavramlar olan kategoriler ile duyulur zemine tâbi saf görülerin, farklı zeminlere ait olmalarından kaynaklı boyut farkını ortadan kaldırmak içindir. “Muhayyilenin iki yeti arasında bağ kurabilmesinin nedeni ürünlerinin diğer iki yetiye uygunluğudur. Kalıp ve suretler kural işlevi görmeleri bakımından kavramlarla, zamansal olmaları bakımından hisle benzeşirler.”¹⁷⁸ Böylelikle hayal gücü şematizmin iki alan arasında işlem görmesi ile “[İ]drakin saf kavramlarıyla hissedilir görü mütetekabillerini birbirine bağlayarak bütün bir gerçekliği adeta ör[er]”¹⁷⁹ Kant'ın

¹⁷⁷ Rundell, “Yaratıcılık ve Yargı”, s. 139.

¹⁷⁸ Aliye Kovanlıkaya, “Tezahürleri Sahiden Bilebilir miyiz?”, s. 53.

¹⁷⁹ Oğuz Haşlakoğlu, “Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi”, *Mavi Atlas* 3 (2014): 81.

uçurumunu aşacak yegâne yeti olarak gözükmektedir. “Kalıplar ve kavramlar, zihinsel yetilerimizin gerektiği gibi uygulanabilmesini yöneten kurallardır. Kavram, farklı temsilleri bir ortak temsil altında bir araya getirme kuralıdır. Kalıp, bir kavramın örneklerini hissi görüde görüntülemek veya örneklerin bilincine varma kuralıdır.”¹⁸⁰ Wood’un şema için kullandığı “hissi görüde görüntülemek” şeklindeki ifadesi yaygın olmasına rağmen farklı yaklaşımlar da vardır.¹⁸¹

Tüm belirsizliği içinde hayal gücünün, *SAE*.’nde bilginin oluşturulmasında şemalardan yararlanmasına benzer şekilde bu sefer *YGE*.’nde, güzelin, idelerin duysal hale getirilmesinde sembol/simgeden yararlandığı görülür: “Kavram, hiçbir görünümün yeterli olamayacağı bir akıl ideası ise, kavrama içerik doğrudan değil, ancak analogi yoluyla sağlanabilir. Bunun sayesinde gerçekleştirdiği temsil de “simge” adını alır.” Sembol/simge, şemanın işlemini taklid eder. “Simge, bir şeye bir yüklem, yüklem o şey hakkında harfiyyen doğru olduğu için değil, hatta o şey hakkında harfiyyen doğru olana benzediği için değil, müdrikenin bu görüsel yüklemi düşünürken yaptığı işin, akıl ideasını düşünürken yaptığı işle benzerlik taşıması nedeniyle yüklendiği bir yüklemidir.”¹⁸² Düşüncenin iki aşamasında benzerlik kurulurken amaçlanan bir anlamda düşünceyi görünür kılmaktır/sergilemektir.

Sergileme yetisini Kant, *Darstellung* (İng. *presentation*) kelimesi ile karşılar. Türkçede sunum, timsal, teşhir, tasavvur, tezahür eden ve de sahneleme, sergileme (oyun) gibi karşılıklarına rastlanmaktadır. Aslında *Vorstellung* (İng. *representation*)’un zihinsel temsil olmasının tam tersi şekilde zihinsel değil de ete kemiğe bürünmüş şekilde, duysal bir malzeme üzerinden dış dünyada gösterme, bir anlamda zuhur etme anlamındadır. Sunum yetisi olarak *hypotyposis* görüsel karşılığın aranmasıdır. Şema doğrudan bir sunum olmasına karşılık, sembol bunu dolaylı olarak gerçekleştirir. Şema ve sembol bir anlamda paralaks bakışı sağlama araçlarıdır. Bir boyuttan diğer bir boyutu yakalama faaliyetini gerçekleştiren hayal gücü, bu iki sunum şeklini üretici faaliyeti ile devreye sokmuştur. İdeaların duysal olanla bir teması yoktur. Akıl ancak anlama

¹⁸⁰ Wood, *Kant*, s. 83.

¹⁸¹ Umberto Eco buna karşı çıkanlara bir örnek teşkil eder: “Kant’ın şeması, yaygın kanının aksine, bir tür fotoğrafa, ‘zihinsel bir imge’ye benzemekten çok, Wittgenstein’in *Bild*’ine, yani tasarımı verdiği olgu ile aynı forma sahip olan bir önermeye benzer...” Umberto Eco, “Kant ve Ornitorenk”, çev. Yasemin Tezgiden, Ali Kaftan, *Cogito* 41-42 (2005): 135.

¹⁸² Wood, *Kant*, s. 204.

yetisinden gelen yargılar üzerinden çıkarım yapar. Bu yüzden ancak bir örnek oluş üzerinden gerçekleştirme sağlanır, idealler devreye girer. İdelerin idealler üzerinden sunumları/sergilenmeleri gerçekleşir.

İdea ile ideal ayırımına baktığımızda; İdea bir us kavramını, ideal ise idea için yeterli bir tekil varlığın tasarımını imler. “İdeal, tanım itibarıyla hiçbir görüye sahip olamayacak aklın kavramı için, yani İdea için görü işlevi görebilen bir nesnenin sunulma (*Darstellung*) kipidir.” Lyotard’a göre “İdeal, kritik soruşturmayla varılan teorik veya pratik sonuçla, yargının kusursuzluğu arasındaki mesafeyi ölçmeye yarar.”¹⁸³ Ona göre ideal bir ölçme aracıdır.

Hegel de şu tanımları verir: “[İ]deanın kavramına göre şekillenen gerçeklik olarak İdea, idealdir.”¹⁸⁴ Ve bu tahmin edileceği üzere olması gerekenle ilgilidir. İdeal hangi yargılama zeminine dayanıyorsa da bir us ideası temelde bulunuyor olmalıdır. “[B]u üzerine nesnenin iç olanağının dayandığı ereği belirler.” (*YGE*. s. 88)

Varoluşunun ereğini kendi içinde taşıyan yalnızca insandır ki, kendi için ereklerini us yoluyla belirleyebilir, ya da onları dış algıdan alması gerektiği yerde gene de özsel ve evrensel erekler ile karşılaştırılabilir ve böylece onlarla uyumlarını estetik olarak yargılayabilir; öyleyse dünyadaki tüm nesnelere arasında yalnızca bu insan bir güzellik idealine yeteneklidir, tıpkı onun kişiliğinde insanlığın, Us olarak, eksiksizlik İdealine yetenekli olması gibi. (*YGE*. s. 88)

Güzellik ideali ile eksiksizlik ideali arasında benzerlik kurulur. Daha doğrusu idealler arası değil, bu ideallere insan aklının yetenekli oluşu doğrultusunda bir benzerliktir kurulan. Peki eksiksizlik idealine tam erişim mümkün olmasa da bununla ilgili neden bir yetenek sahibiyizdir dediğimizde “İnsan aklının bir ölçüt olarak kullanması için en yüksek mükemmellik fikrine ihtiyacı vardır ki ona göre saptamalar yapabilsin.”¹⁸⁵ açıklamasına rastlarız Kant’ta. Bir ölçüt olarak, sayelerinde gerçekleşen

¹⁸³ Lyotard, *Coşku*, s. 31.

¹⁸⁴ Hegel, *Estetik*, s. 73.

¹⁸⁵ İmmanuel Kant, “Felsefi Teolojiye Giriş”, çev. Mehmet Sait Reçber, *Felsefe Dünyası* 40 (2004/2): 148.

saptamalarla insanın dünyayı kendisine göre düzenlediğini daha evvel görmüştük. *PAE.*'nde de aynı iştihakla karşımıza çıkmıştı ve bu mükemmellik fikrine karşılık gelen de Tanrı fikri idi. Tanrı arayışı da mükemmellik arayışı ile bağlantılıdır. “Dünya yüce bir varlığa dayanır, fakat dünyadaki şeyler hep karşılıklı olarak birbirine dayanır. Bir arada düşünüldüklerinde tam bir bütün oluştururlar. Anlık daima bütün şeylerde bir birlik oluşturmayı ve en yüksek dereceye varmayı arar.”¹⁸⁶ “Bütünlük fikri bir sistemde baştan başa hükmeder.”¹⁸⁷

İnsanın kendi belirlediği ereklerini, özsel ve evrensel diğer ereklerle karşılaştırdığında yakaladığı uyum, yargı vermesinde etkindir ve bu güzellik idealine sahip olması ile ilgilidir. Aynı onun kişiliğinde insanlığın dünyayı kendine temsilinde yararlandığı mükemmellik idealine sahip olduğuna benzer şekilde. Bütün bu karşılaştırmalar ne içindir? Varoluşumuzun nihai amacı dediğinde Kant, biliyoruz ki; “Varoluşumuzun nihai amacı bizim ahlaki yönümüzle ilişkilidir.” (*YGE.* s.112) Aklın dünyayı kendine temsilinde yararlandığı bütünlük, eksiksizlik ideleri bir arayışın işaretidir. Akıl bunlara varmayı arzular ve bu pratik bir istektir. “Çünkü o bize en yüce varlığa göre biçimlendirilmiş en yüksek ahlak fikrini arzulamayı söyler.”¹⁸⁸ Kant bir anda güzellik tecrübesinde yakaladığı uyumun getirdiği bütünlük ve birlik hissi ile ahlak tecrübesine geçiş yapar. İkisi arasında, biçimlendirilmelerindeki saikler üzerinden ortaklık sağlanır. Güzellik tecrübesi üzerinden bu işlemlerin nasıl gerçekleştiğine yakından bakalım.

Gülün güzel oluşunu düşündüğümde, gülün güzel olduğuna karar veren yargımı da düşündüğümde, bu yargıyı nasıl verdiğimden yola çıkarsam, gülü güzellikle/güzellik ideali ile nasıl bir araya getirdiğimi düşünmüş olurum. Duyulur alana ait gül temsilim bir anda güzellik idesiyle temasa girer. Duyulur ve düşünülür alan arasında dediğimiz gibi hayal gücü devreye girer ve aslında ben gördüğüm şeyde, güzellik idemin karşılığının gülde tezahür etmesinden kaynaklı bir hazzı yaşarım. Güzellik gülde değildir, bir anlamda güzellik idem kendini gülde simgeleşmiş halde “bulur”. Güzelliği bir nevi nesneye atfederiz/yükleriz. Nesnenin bu kadar geri plana düştüğü, öznenin bu

¹⁸⁶ Kant, “Felsefi Teolojiye Giriş”, s. 148.

¹⁸⁷ Kant, “Felsefi Teolojiye Giriş”, s. 150.

¹⁸⁸ Kant, “Felsefi Teolojiye Giriş”, s. 151.

kadar belirleyici kılındığı Kantçı söylemde bilgiyi kurarken, ahlak yasasını tesis ederken ve görüldüğü gibi güzellik üzerine bir yargıda bulunurken bile “ben” merkeziliğini muhafaza etmeye devam eder. Kant’ın niçin yargı gücü ile kritiklerine bir son halka ilave ettiği de burada belirginleşir. Yargı veren olarak “ben”im kurucu ve tayin ediciliğimin altı son bir kez daha çizilir. Ve bu şekilde son derece merkezi ve özgürlüğü içindeki “ben”in kontrolü için Kant estetik yargıyı öne çeker ve yine bu yargının evrensellik talebinden yararlanarak “tamponlanmış ben”i toplumsallığın içine, diğer “yığılmış birey”lerin arasına itinayla yerleştirir.¹⁸⁹

Hayal gücünün ne yaptığı ise belirsizliğini sürdürür. Gülü simge olarak bulmamda yaptığı işlem belirsizdir. Ama kendisinin de bu belirsizliği ifadesinden dolayı, bunun peşine düşmek yerine sonuçlarına bakmak önemlidir. “Sembol, duyularla algılanabilir görünüş ile duyular üstü anlamın örtüşmesidir.”¹⁹⁰ Gadamer’in, sembol tanımını ve Kant’ın sembolizminin sonucuna dair ifadeleri aydınlatıcıdır:

O sembolik temsili, şematik temsilin karşı kutbuna yerleştirir. Sembolik olan temsili olandır (mantıksal sembolizm denilen sembolizmde olduğu gibi sadece notasyondan ibaret bir temsil değildir): Sembolik bir temsil kavramı (Kant’ın felsefesindeki transandantal şematizmin yaptığı gibi) doğrudan değil, dolaylı bir şekilde, ‘ifadenin kavramın doğru şemasını içermesi dolayısıyla değil refleksiyon için sembol olması dolayısıyla’ sunar. Bu sembolik temsil kavramı, Kantçı düşüncenin en parlak sonuçlarından biridir. O böylece ... insani kavramları Tanrı’dan uzak tutan teolojik hakikatin hakkını temsil eder.¹⁹¹

Hayal gücü aradığını bulmak için yeni sentezler yapmakta, anlama yetisi ise bir kontrol mekanizması olarak devrededir. Ama estetik amaç da durum biraz daha farklıdır.

¹⁸⁹ Charles Taylor’un tamponlanmış benlik ifadesi ve Yalçın Koç’un yığılmış birey ifadesinin alıntılanmasına dair bkz. Birinci bölüm-Dipnot 52.

¹⁹⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 107.

¹⁹¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 103.

İmgelem yetisi bilgi için kullanımında anlağın zorlaması altına düşer ve onun kavramlarına uygun olma gibi bir kısıtlamaya uğrar; ama estetik amaç söz konusu olduğunda imgelem yetisi, istenmeksizin ve bir kavram ile anlaşmanın ötesinde, anlak için geliştirilmemiş bir gereçler bolluğu sağlamada özgürdür. (YGE. s. 188)

Hayal gücünün spesifik manada bu kritik özelinde yaptığı işlem, estetik ideleri kavram altına almadan mevcuda taşınmasıdır. Güzellik estetik ideaların anlatımı (YGE. s. 192) olduğuna göre bu idelerin duyusal hale getirilmesinde en büyük rolü hayal gücü oynar. Peki estetik idea Kant'ın sisteminde ne anlama gelir?

3.4.3. Estetik İdeler ve Estetik İdeler Yetisi Olarak Deha

İmgelem yetisi bir bakıma ona edimsel doğanın verdiği gereçten bir başka doğanın yaratılmasında çok güçlüdür [...] deneyimi hiç kuşkusuz her zaman andırımlı yasalara göre ama ayrıca usta daha yüksekte duran ilkelere göre onunla yeniden şekillendiririz; böylece çağrışım yarasından özgürlüğümüzü duyumsarız, ki bize bu yasaya göre doğa tarafından sağlanan gereç işlenip bütünüyle başka bir şeye, yani doğayı aşan bir şeye dönüştürülebilir. (YGE. s. 185)

Deneyimin “usta daha yüksekte duran ilkelere göre” yeniden ve yeniden şekillendirilmeye açıklığı ve Kant'ın deneyimin merkeziliğini vurgularken diğer taraftan bunu özgürlükle ilişkilendirmesi önemlidir. Bu özgürlükle ben “bir başka doğanın yaratılmasında” aktif rol oynarım. Doğadaki ya da sanattaki güzelle karşılaşmamda deneyimim üzerine düşünmemin esas olduğunu ve nesnenin güzellikle bir ilişkisinin olmadığını sadece sembolü olduğunu gördük. Daha yüksekte duran ilkeler olarak estetik ideler doğaya bakışımızda bulduğumuz, sanat eserinde ise deha tarafından konulan, anlığımızda (*Gemüt*) bulunan idelerdir. Deha da bu minvalde estetik idealar yetisidir. Kant, deha ile, güzeli ortaya koyana bakışını yöneltir. Kant nasıl bilirken,

eylerken, yargılamak hep gözünü bu faaliyetleri gerçekleştirenin, öznenin içsel mekanizmasına yöneltmişse, güzellik idealiyle karşılaştığımız sanat eserinde de merkez deha olur. Bir anlamda sanattaki güzelle karşılaşma anımızda bizimle dehanın zihinsel işlem itibarıyla yaptıklarının farkı olmadığı sonucu da çıkar. Aslında dehanın yaptığına bu şekilde baksa ‘başkası’yla karşılaşma zemini bulacak olan Kant buna yönelmez.

Kant için dehada olması gereken yetenek, yetiler arasındaki uyumun içinden estetik ideaları çıkarmaktır: “[D]eha, bilme yetilerinin özgür kullanımında bir öznenin doğa vergisi becerilerinin örnek değerindeki özgünlüğüdür” (YGE. s. 189) Örnek oluşu da “başka bir deha tarafından izlenmek” ve yine yetiler arası oyun sayesinde ruhu canlandırması içindir. Beğeni ise;

[G]enel olarak yargı yetisi gibi, dehanın disiplindir; onun kanatlarını kırpar ve onu uygarlaştırır ya da cilalar; ama aynı zamanda ona ereksel kalabilmek için kendini nereye dek ve denli genişletebileceği konusunda yol gösterir; ve düşünceler bolluğuna duruluk ve düzen getirirken, ideaları dayanıklı kılar, onları sürekli ve evrensel bir onaya, başkaları tarafından izlemeye ve her zaman ilerlemekte olan bir kültüre yetenekli yapar. (YGE. s. 191)

Kant böylece güzel sanatlar için gerekenleri imgelem yetisi, anlık, ruh ve beğeni olarak belirlemiş olur. Kant, güzel sanatlar üzerine bölümlenmeler yapar, tanımlar verir ama sanat nesnesinin ontolojisine yöneltmez bakışını. Görev icabı işbaşındadırlar sanki. Görüldüğü üzere ruhu canlandırma işlevinin dışında sanat eserleri söz konusu edilmezler.

Genel anlamda estetik idealar, kavram karşılığı bulunamadığı halde yine de birçok düşünceye yol açışlarıyla imgelem yetisinin tasarımlarına verilen addır. Bu da yaratıcılıkla ilgilidir. “Bu anlamda, imgelemin ‘yaratan’ olduğu ortaya çıkar.”¹⁹² Estetik idealar, bir yandan deneyimin sınırlarını geçmemiz için çabalarırken diğer yandan bu çabayla usun kavramlarının sergilenişine yaklaşmaya çalışarak onlara nesnel bir

¹⁹² Giampero Moretti, *Deha*, çev. Fırat Genç, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008, s. 92.

olgusallığın görünüşünü vermek isterler. (YGE. s. 185) Estetik idea bu minvalde us ideasının karşıesidir. Us ideaları biliyoruz ki “nesnel bir ilkeye göre bir kavram ile bağıntılanırlar, ama gene de hiçbir zaman nesnenin bir bilgisini veremezler”; estetik ideler ise “bir bilgi olamaz, çünkü bir sezgidir (imgelem yetisinin) ki, hiçbir zaman onun için yeterli bir kavram bulunamaz.” (YGE. s. 217);

Karşış olmaları itibarıyla rasyonel idealar için kısaca kavramsaldır, düşünülür ama temsil edilemez, estetik ideler için ise kavramsal değildir, düşünülemez ama tezahür ederler diyebiliriz. Böyle olunca kavramların görümler ile olan bağı estetik idealarda gerçekleştirilemediğinden, dolaylı yoldan sembol devreye girer.

Allen Wood şöyle bir saptama yapar: “Kant, tıpkı akıl idealalarının his ötesi nesnelere telkin etmesi gibi, estetik idealaların da his ötesi nesnelere, özellikle dinsel nesnelere gibi pratik bakımdan ve ahlaken anlam taşıyan nesnelere görümler kılma, hisle yakalanabilir hale getirmek için en uygun yol olduklarını düşünmüş olabilir.”¹⁹³ Bu da güzelin ahlakın sembolü oluşunu açıklamanın bir yoludur. Temsili imkânsız his ötesi idealara, duysal anlamda bir temsil kazandırmanın yolu anlamında sembol oluşlarıyla devrederler. Birçok düşünceye yol açarlar ama tek bir kavramda yakalanamadıklarından sonsuz bir açıklığa sahiptirler. Bir anlamda estetik idea, bu düşünce zenginliğini “hiçbir kavram olmadan, ahenkli bir birlik oluştururcasına telkin eden bir temsildir.”¹⁹⁴

Kant, Güzellik İdealine beğenin kök-imgesi der. Ama bu (belirsiz bir us ideasına dayalı bir şekilde) tekil bir sergileme (*darstellung*) yoluyla tasarlanabilmesinden dolayı ancak hayal gücünün bir ideali olur. Çünkü kavramlar üzerine değil, sergilemeye dayanır. Belirsiz bir us ideasına dayanmanın nasıl gerçekleştiğini tam anlayamasak da tekil bir varlığın -ki tekil varlık olması ideale göndermedir- tasarımını/temsiliğini imler. Güzelin temsiliğinde güzelliğin vazgeçilmez koşulunu oluşturan biçim ve sergilenişindeki doğrulukla biz bu ideali yani beğenin kök-imgesini yakalarız. Yalnız yakalayamadığımız, temsile gücümüzün yetmediği durumlarda da karşılaşırız. Kant’la temsile güç yetirememenin de bir imkâna

¹⁹³ Wood, *Kant*, s. 211.

¹⁹⁴ Wood, *Kant*, s. 212.

dönüşmesine tanık oluruz. Estetik deneyimin yeni imkânlar vadeden bu ikinci türüne Kant “Yüce” (*Erhaben*) adını verir.

3.5. İçimizdeki Yüce

Güzelin analizinin akabinde yücenin¹⁹⁵ analizine geçen Kant önce ikisi arasındaki benzerlikleri sıralar. İlk sırada reflektif yargı yoluyla haz vermelerinde ortaklık gelir. Kavramsız olsalar da belirsiz bir şekilde bağılıkları vardır. İki durumda da hoşlanma sergileme yetisi ile bağıntılıdır, bu da hayal gücünün işidir. Güzelde anlama yetisiyle işbirliği yapan hayal gücü, yücede us ile işbirliğine gider. İkisi de tikel yargılardır ve herkes için geçerli olma iddiasındadırlar.

Ayrımları ise doğadaki güzel, biçim/*form* ile; yüce, biçimsiz/*formlosen* bir nesnede bulunur. İlkinde nitelik, ikincisinde nicelik momenti öne çıkar. Güzel kendisinde yaşamı artırma duygusu taşıırken, yücede yaşam güçlerinin bir engellenişi ve hemen ardından gelen güçlü bir boşalış söz konusudur. Olumlu bir hazdan çok hayranlık/*Bewunderung* ve dikkati (saygıyı)/*Achtung* çeken olumsuz bir hazdır buradaki. Güzeldeki gibi yetiler arası uyum değil bir çatışma yaşanır.

Aralarındaki daha önemli fark ise güzelliğin kendisiyle birlikte biçiminde getirdiği ereksellekle nesne yargımızı etkiler ve “bir bakıma önceden belirlenmiş ve böylece kendinde bir hoşlanma nesnesi oluşturuyor olarak görünür”, yücenin duygusu ise “yargı yetimiz için aykırı, sergileme yetimiz için uygunsuz ve imgelem yetisi için bir bakıma zorbaca görünebilir...” olmasıdır. Çünkü yüce yalnızca usun idealarını ilgilendirdiği için duyusal biçimde kapsanamaz ve sergileme olanaklı değildir. Büyüklüğünü ve gücünü görüşümüze sunarak doğa, yücenin idealarını uyandırır. Doğanın kendisinde ereksel hiçbir şey belirtmediği için kendimizde doğanın erekselliğinden tümüyle bağımsız bir erekselliğin duygusunu yaşarız. “Doğadaki Güzel

¹⁹⁵ Oğuz Haşlakoğlu, *Platon Düşüncesinde Techne* kitabının “*Erhaben* (Yüce) ve Kant” başlığı taşıyan bölümünde yer verdiği 14 no’lu dipnotunda kelimenin asalet ve heybet anlamlarını çağrıştırdığı bilgisini paylaşır. Oğuz Haşlakoğlu, *Platon Düşüncesinde Techne*, Ankara: Sentez Yayıncılık, 2016, s. 144.

için kendi dışımızda bir zemin aramalıyız; ama Yüce için bunu yalnızca içimizde ve doğanın tasarımına Yüceliği getiren düşünme türünde aramalıyız.” Yücelik doğal nesnelere değildir; “yücelik bizde, insan zihninin, bizi içine çekmek ya da yutmakla tehdit eden derinliklere yukarıdan bakabilme gücünde bulunur.”¹⁹⁶

Burada aslında güzel ve yüce karşılıklılığı değil de güzel tecrübesi ile yüce tecrübesi minvalinde, yani ilkinin *Erfahrung* üzerinden diğerinin ise *Erhaben* üzerinden iki farklı tür tecrübenin karşılaştırılmasının yapıldığına dikkat çeken Haşlakoğlu’na göre “tecrübe edilende bir farklılıktan değil, aynı zamanda sebep olan esaslarında da birbirleri ile bağdaşmayan apayrı iki tecrübeden söz ediyoruz”dur.¹⁹⁷ Ona göre *Erfahrung* hissedilir olanla sınırlı iken *Erhaben*’in saf akla ve onun spekülatif ilgisine dayandırılmasıyla mesele ikincisinin “temsil edilememe esasında olsa dahi” tecrübe konusu olarak ortaya çıkmasındadır.

Güzelde olan ve olması gerekenin uyumunu yakaladığım yerde yüce bana olması gerekeni aşan bir duygu durumunu yaşatarak kendimde, zemini sadece bende olan ifade edemediğim bir tarafımla karşılaşmama sebep olur. Güzel doğanın erekselliği ilkesi ile işlerken, yüce bunu bozar ve doğadan tümüyle bağımsız bir erekselliği ortaya çıkarır. Yüce deneyimi insanın kendinde tanımlayamadığı ve ifade edemediği bir yanının açığa çıkışıyla Kant’ın sistemi için beklenilmeyecek bir boyut açar. -Ben-i merkezinden edecek bir boyuttur bu. Alışılmış ve sıradanlaşmış deneyimlerimizin ötesine geçmez. Deneyimin ötesine geçme derken asıl önemli olan, Kant için bunun ne demek olduğuna bakmaktır. Bunun için momentler üzerinden yücenin daha ayrıntılı analizine geçebiliriz.

¹⁹⁶ Schaper, “Beğeni, Yücelik ve Deha”, s. 169.

¹⁹⁷ Oğuz Haşlakoğlu, *Platon Düşüncesinde Tekhne*, s. 146. “Kant böylece, tecrübenin (*Erfahrung*) tesisinde bulunmayan akli, *Erhaben* adını verdiği tecrübenin zemini olarak göstererek, transandantal idea’ya ahlaki ve estetik bağlamda belli bir gerçeklik zemini kazandırmaya çalışır görünmektedir”. s. 147. Haşlakoğlu bu şekilde bir zorlama ile Kant’ın *Schein*’a kendisinin düştüğüne dair bir yorum getirir. Böylelikle karşılaştığım sınırsızlığımda yaşantıladığım özgürlüğüm, *Erfahrung*’un dışında bir tecrübe olarak *Erhaben*’de karşımıza çıkar (ki bu da *Erhaben*’i özgürlük tecrübesi şeklinde okumamıza müsaittir).

3.5.1. Momentler İtibarıyla Yüce

İlk iki moment matematik yüce ile ilgiliyken, son iki moment dinamik yüceyle ilgilidir. İmgelem yetisi ile bilgiyle bağlantılandığı yerde matematiksel yüce, istek yetisine bağlantılandığı yerde dinamik yüce ayrımına giden Kant için nesne, bu iki yolda yüce olarak tasarımlanır. Momentler açısından “tıpkı güzelden hoşlanma gibi, nicelik açısından evrensel olarak geçerli, nitelik açısından çıkarırsız, ilişki açısından öznel ereksellik olarak ve kiplik açısından sonuncusuna göre zorunlu olarak gösterilmelidir.” (YGE. s. 104) Güzelin analizinde biçimsel yönden ilgilendiğimiz yerde nitelik açısından araştırmaya başlamıştık, bu sefer de büyüklük üzerinden nicelik momenti öne çıkar.

1. Yüce, saltık olarak büyük olandır. Kant yüceyi, “saltık olarak büyük olan” diye tanımlar, böylelikle *Nicelik* momenti öne çıkar. Güzel beğenisinde anlık, seyredişte kendini *dingin/ruhiger* bulurken; Yüce, nesnenin yargılanışında anlığa bir devinim/*Bewegung* getirir: “Bu devim (özellikle başlangıcında) bir titreşime, aynı nesne için hızla değişen bir itmeye ve çekmeye benzetilebilir. İmgelem yetisi için aşkın olan şey bir bakıma bir uçurumdur ki, onda kendini yitireceğinden korkar...” (YGE. s. 118)

İmgelem yetisi bir nevi hazırlıksız yakalanır, bölümün girişinde verdiğimiz benzetme itibarıyla bir elektrik çarpması yaşar. Fakat hayal gücünden beklentisi olan, ona temsile getirmesini buyuran akıldır. “Kant’ın inşa ettiği matematiksel yücede hudutsuz, kontrolsüz hale gelerek gücünü hissettiren tahayyül kudreti değil, inşa ettiği sonsuzluk fikriyle doğanın kurgusallaştırılmasına imkân veren akıldır. Tahayyül gücüne düşen, bu sonsuzluk hissini izlemek üzere genişlemektir, ama yine de hiçbir zaman onu yakalayamayacaktır.”¹⁹⁸ Hayal gücü yetersiz kalsa da akıl buyurmaya devam eder: - Bana yücenin temsilini getir-. Bu yüzden de mesele aslında bir temsil krizidir.

Matematiksel yüce ile ilgili olarak bir şeye büyüktür dediğimde aynı güzeldir dediğimde olduğu gibi nesnel hiçbir ölçüt yoktur ama büyük oluşuna dair evrensel bir geçerlilik talebim vardır. Nesneden bir hoşlanma sebebiyle olmayıp derin düşünen yargı yetisi bilgi ile bağlantısı içinde ereksel bir bağıntı yakalamış olabilir ama buradaki hoşlanma aslında “imgelem yetisinin kendi kendisinde genişlemesinden bir hoşlanmadır.” (YGE. s. 107) Büyüklükle orantılı bir genişlemeye gitmenin hazzıdır bu.

¹⁹⁸ Rundell, “Yaratıcılık ve Yargı”, s. 152.

Yücenin tanımında içerilen saltık olarak büyük olma durumunda büyüklükleri kendisiyle karşılaştırdığımız bir ölçütün bulunmadığı sadece kendi kendisine eşit bir büyüklüğü anlarız. Her şeyin ona nispetle küçük olduğu bir durumla karşı karşıyayızdır. O zaman bu büyüklük şeylerin kendinde değil, idealarımızda aranmalıdır. “Gerçek yücelik yalnızca yargılayanın anlığında aranmalıdır, yargılanması onun bu durumuna vesile olan doğa nesnesinde değil.” (YGE. s. 115) İmgelem yetisi yetersiz kalsa da “kendisini kendi yargısında yükseltmiş duyumsar.” Yüce, sayı ne kadar büyük olursa olsun onda değil, bizim daha da büyük birimlere ulaşabileceğimizi görmemizde yatar.

Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde yer alan bu muammalı izahı başka şekilde ifade edecek olursak, yücenin, kavramsal veya duyumsal bir temsilin küllerinden doğduğunu söyleyebiliriz; yüce, ışığı kendi karanlığından doğan bir fotoğraf plakası gibi, bir tersine çevirme yoluyla açığa vurur kendini. Onun ortaya çıkışıyla birlikte akıl, “duyarlık yetisinden vazgeçmeye” ve bu hadisenin layıkıyla temsil edilemeyeceğini kabullenmeye teşvik edilir. Ancak böylelikle akıl paradoksal bir şekilde, ilk etapta patlak veren bu yetersizliğin “duyumsal temsili” temel aldığı kabul edilir. Gerçekte, kendi öznel içselliğimizin bir deneyimi olarak yüceyi uyaran şey, dış dünyanın (Kant buna doğa adını verir) imha edilmesi deneyimi ile bunun alımlayıcılar olarak bizlere yönelttiği tehdittir. Özgürlüğümüzün -ve dolayısıyla doğaya olan üstünlüğümüzün- en çok farkına vardığımız an, doğanın bizleri duyarlılık yetilerimizi küçük düşürmekle tehdit ettiği andır. Bu amorf tehdide karşı mesafe alırız. Yadsımayı yadsırız, deyim yerindeyse. Ve bu çifte yadsımanın adı da özgürlüktür. Kısacası yüce doğanın karşısındaki özgürlüğümüzü dışa vurur. Nesnel gerçeklikten özgürleşmek bizi kendi öznelliğimiz bağlamında özgür hale getirir. Dışardaki acı, iç hazza dönüşür.¹⁹⁹

Duyusal dünyamız ve düşünülür dünyamız arasındaki gerilimde ikincisinden yana olunan bir sonuçla karşılaşırız yücede.

¹⁹⁹ Richard Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, s. 160-161. Zihin kendine dönerek bir anlamda dışarının kaosundan da kurtulur. Mesafelenmeye dair Kearney’nin örnekleri çarpıcıdır. Yunan tragedyalarındaki koroyu ve elektronik ekranları örnek verir. Böylelikle “çerçeve içine alınan dehşet, etkisini yitirmiş dehşettir.” Ve biz yüce duygusuyla tam da Kant’ın bahsettiği şekilde mesafelenme ile başa çıkmaktayızdır.

[T]am olarak imgelem yetimizde sonsuza ilerlemeye doğru bir çaba olduğu için ve buna karşı usumuzda ise gerçek bir İdea olarak saltık bütünlüğe doğru bir istem yattığı için ve duyu dünyasının şeylerinin büyüklüğünü hesaplama yetimizin bu İdea için yetersizliğinin kendisi bizdeki duyulur üstü bir yetinin duygusunun uyandırılışıdır ve saltık olarak büyük olan şey duyunun nesnesi değil, ama yargı yetisinin belli nesnelere bu sonuncudan (duygu) kullanma yoludur ve bunun karşısında başka her kullanım yolu küçüktür. Öyleyse tinsel uyarlanıma, derin düşünen yargı yetisini uğraştıran belli bir tasarıma yüce denmelidir, nesneye değil. (YGE. s. 108-109)

İmgelem yetimizdeki sonsuza doğru ilerleme çabası PAE.'ndeki "Ruhun Ölümsüzlüğü" idesini, aklın bütünlüğe doğru istemi de 'Tanrının Varlığı' idesini hatıra getirir. Biz bu kritikte hayal gücü yetisine rastlamamıştık. Fakat şimdi YGE.'nde hayal gücümüz bu iki çaba, sonsuza ilerleme ve bütünlüğe erişme çabamız için iş başındadır. Akıl düşünmeyi bırakmaz ama hayalgücü yetersizliğini görür. Bu yetersizliğe karşılık bu duruma daha doğrusu bu istemlerinin ileriye açıklığı ve genişlemeye gidişinde kişinin kendisindeki sonsuzlukla karşılaşma anı yetersizlik karşısındaki hayal kırıklığının yerini hayranlığa bırakır. Bu sarkaç hareketini Kant şu şekilde açar: Salt sezgideki büyüklük değerlendirmesi estetikdir. "Sezgisel olarak bir niceyi imgelem yetisine almak ve böylece onu sayılar yoluyla büyüklük hesaplaması için bir ölçü yerine ya da birim olarak kullanabilmek bu yetinin iki eylemini gerektirir: Ayrımsama ve kavrama ya da toplama." (YGE. s. 110) Ayrımsama sonsuza dek sürerken toplama da bir en büyük olmalıdır ki imgelem yetisi bunun ötesine geçemez. Bununla ilgili piramitleri ve St. Peter kilisesini örnek veren Kant'ın aslında meselesi mesafedir. Çok yakından veya çok uzaktan bakışın tasarımı etkileyeceğini düşünür.

İmgelem yetisi büyüklük için sonsuza kadar ilerleyebilir, Yücede, imgelem yetisi ile iş başında olan us, tüm verili büyüklükleri tek bir sezgide toplama ve hepsini bir arada sergilemek ister: "[G]iderek sonsuz bile bu istemin dışında değildir; us, daha çok sonsuzu bütünüyle verili olarak düşünmeyi kaçınılmaz kılar", "Verili sonsuzu gene de çelişki olmaksızın yalnızca düşünebilmek için bile insan anlığında kendisi duyulur üstü olan bir yeti lazımdır." (YGE. s. 113) Bu düşünme için fiziksel acizliğini aşan akıl kendine döner ve kendini doğadan bağımsız düşünmeye geçer. Bu şekilde duyulur üstüne geçiş ile doğadan bağımsızlığının ve özgürlüğünün bilincine varmakla

üstünlüğünün farkına varır. Fakat söylediğimiz gibi acizlikten üstünlüğe geçiş mesafelenmeyi gerektirir.

2. Yüce hem yetersizliğimin hem de yeteneğimin karşısında duyduğum çıkarsız saygıdır. “Bizim için yasa olan bir ideaya erişme yetimizin yetersizliğinin duygusu Saygıdır.” (YGE. s. 116) *Nitelik* momentinde merkezi yeri saygı duygusu alır. Yetersizlik karşısında, hayal kırıklığı ve hayranlık arasında gidip gelmelerde bize eşlik eden duygu saygıdır. Doğrudan bu durum ahlak yasasının bizde uyandırdığı saygıyı akla getirir. Nasıl ilk moment bir anlamda sanki ‘Ruhun ölümsüzlüğü’ ve ‘Tanrının Varlığı’ ile karşılaşma anı gibi resmedildiyse ve sonsuzluk duygusunun bütünlüğe erişimimize engeliyle karşılaşsak da kendimizde keşfettiğimiz açıklık ve genişleme, konumumuz itibarıyla sağladığımız mesafe ile ilgilidir. Güvenli bir mesafe sayesinde Yücede açığa çıkan duygu, saygı duygusudur.

Öyleyse doğadaki Yücenin duygusu bizim kendi belirlenimimiz açısından saygıdır ki, belli bir gizleme (kendi özümüzde insanlığın ideası için saygının nesne için bir saygı ile yer değiştirmesi) yoluyla onu bir doğa nesnesine yöneltiriz ve bu duygu bilme yetelerimizin ussal belirleniminin duyarlığın en büyük yetelerine üstünlüğünü bir bakıma sezilebilir kılar. (YGE. s. 117)

Ussal olan duyarlığa karşı savaşını kazanır.

Güzel yargısında anlama yetisi ve hayal gücünün uyumu ile anlığın yetelerinin öznel bir erekselliğinin ortaya çıkması gibi imgelem yetisi ve us arasında da benzer şekilde ama bu sefer çatışmalarında; imgelem yetisinin toparlamada yetersizliğinin ortaya çıkmasına rağmen her tür büyüklük hesaplaması için bizde olan bir yeti ile karşılaşırız. Yetelerin farklı kombinasyonlarda bir araya gelişleri bizim kendimizde yeni yetelerin keşfine neden olur. Güzel, bizim kendimizi bulduğumuz şekliyle duyulur ve de düşünülür dünyanın çifte vatandaşı olmamızın örtüşmesini çağrıştıran bir uyumu yaşamamızı sağlar. Yüce ise, usun imgelem gücünden sunumunu beklediği ama yetersizliği ile karşılaştığında kendi sınırsızlığıyla da karşılaşması ile kendini yeniden keşiftir. Ne güzel, ne de yüce, nesnenin kendisi ile ilgili olmayıp benim onlar aracılığı

ile yetilerim arası gerçekleşen oyun sonucu ortaya çıkan uyum ya da uyumsuzluğun sayesinde açığa çıkan sınırsız yeteneğimin bilincidir. Keşfedilen saltık büyük olanın ideasıdır. Bu şekilde sınırsız yeteneğimin bilinci beni doğrudan kibir ve bencillik ile malul olmaya götürür. Bundan son derece sakınan Kant, mesafelenmek adına saygının ruhunu *PAE.*'nden geri çağırır.

Kant buradan yücenin hem bir haz hem de bir hazzsızlık duygusu oluşuna geçer. Hazzsızlık imgelem yetisinin yetersizliğinden kaynaklıdır. Hayal gücü yetersizliğinin farkına varmasına rağmen çabalamaya devam eder. Haz ise duyu nesnesi olarak doğanın kapsadığı ne varsa ve ne kadar büyük de olsalar usun ideaları karşısında küçük kalışları sonucu kendimde bulduğum üstünlük sebebiyledir. Bir anlamda hayal gücü çabalamaya devam etmese ve yılsa bu üstünlük duygusuna ulaşamayacaktır. Acı çekmese hazza erişemeyecektir. Bu satırların dip akıntısında ahlaki olana yönelik çabanın da aynı hayal gücünün çabasında olduğu gibi beyhude olmadığını işaretlerini okumak mümkündür. *PAE.*'nde de istenilen duyuüstüne yükselme, sonluluğumuzun sonsuz çabamızla uyumsuzluğunu ortadan kaldıracaktır. Umut her zaman bakidir. "Sonlu olan fakat sonsuzun düşüncesine muktedir insanın özü bu yolla kurulur."²⁰⁰

3. Yüce içimizdeki ve de dışımızdaki doğaya üstün olduğumuzun bilincinde olmaktır. "Güç/*Macht* büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir. Eğer kendisi bir güce iye olanın direncine de üstün gelirse, ona bir erk/*Gewalt* denir. Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir erki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir." (*YGE.* s. 120)

İlişki momentinde merkez mesele daha önce de bahsi geçen mesafelenmedir. Direnme yetimizin yetersiz kaldığı doğa durumları, bizim kendimizi küçük hissetmemize sebeptir. Oysaki güvenli bir mesafede isek bu nesnelere yüce diye adlandırırız: "[Ç]ünkü ruhun güçlerini onun alışıldık ortalamasının üzerine yükseltirler ve bizde bütünüyle ayrı türde bir direnme yetisinin açığa çıkmasına izin verirler ki, bize kendimizi doğanın görünürdeki her şeye gücü yeterliği karşısında ölçebilme yürekliliğini verir." (*YGE.* s. 121) Ve "anlığımızda ölçsüzlüğü içindeki doğanın kendisinin üzerinde bir üstünlük buluruz." (*YGE.* s. 122)

²⁰⁰ Ferry, *Homo Esteticus*, s. 143.

[Yüce] bizde öyle bir yetiye seslenmesidir ki bununla kendileri için kaygılandığımız şeyleri küçük olarak görebiliriz ve onun gücünü gene de bizim için ve kişiliğimiz için en yüksek temel önermelerimiz ve bunların öne sürülmesi ya da terkedilmesi söz konusu olduğu zaman önünde eğilmemiz gereken bir erk olarak görmeyiz. Öyleyse doğaya burada yüce denmesinin biricik nedeni imgelem yetisini öyle durumların bir sergilenişine yükseltmesidir ki bunlar da anlığın kendi belirleniminin asıl yüceliğini, giderek doğanın bile üzerinde olmak üzere, duyumsayabilmesi sağlanır. (YGE. s. 122)

Tam da Kant'ın hem *PAE.*'nde, hem de beğeni yargısını ele alırken bahsi geçen şekilde varmak istediği, daha doğrusu yükselmek istediği duyuyüstünden bahistir bu. Demek ki duyuyüstüne yükselme sadece bir niyet değildir, çünkü yüce deneyiminde genişletilmiş düşünce ile duyuyüstüne yükselme gerçekleşir. Böylece kendileri için kaygılandığımız şeyleri küçük olarak görmeye geçeriz. Ama kayıtsızlığa varmayacak bir bakış olmalıdır bu. O zaman yerleştiğimiz duyuyüstü konum da mesafelenmeyi iyi ayarlamayı gerektirir. Bakış tanrısal bakışa öykünmektedir. Tanrısal büyüklükle, konum itibarıyla ulaşılan üstünlük birbirine benzer: “Öyleyse Yücelik doğanın hiçbir şeyinde değil, ama yalnızca bizim anlığımızda bulunur, yeter ki içimizdeki doğaya ve bu yolla dışımızdaki doğaya üstün olduğumuzun bilincinde olabilelim.” (YGE. s. 125)

4. Yüce herkesten onay beklemez, şahsi bir sınır deneyimidir. Güzel üzerinde yargımızda herkesle bir anlaşma isteriz. Yüce üzerinde ise bu onayı beklemek kolay değildir. Böyle bir onay beklemeyiz de. Biraz daha ileri gidersek tam anlamıyla kendi sınırimızı deneyimleriz, kendimizle karşı karşıya kalırız. *Kiplik* momentinde Kant, karşılaştığımız eşsiz durumun her anlık için aynı etkiye sebep olmayacağına farkındadır. Bu yüzden güzel de olduğu gibi zorunlu bir onay beklenmemektedir. Yüce bir bakıma bizi eziverecek ulvi bir kuvvete şahsi bir mukavemetle ilgilidir. “Kant ulviyi bizim hürriyetimizin bizi ezecek olan namütenahi bir büyük bir kuvvete karşı mukabelesi gibi göstermektedir. Görülüyor ki ahlaki istiklalin (özgürlüğün) bu müdahalesi ile hakikatte Kant, trajik ile ulviyi birbirine karıştırmıştır.”²⁰¹ Hürriyetimizi bulduğumuz sanrısı bir karşı çıkma, baş kaldırma sonucudur. Karşı çıkmanın, baş kaldırmanın hazzı ile başımız döner. Bu yüzden haz ve hazzsızlık duyguları bir arada

²⁰¹ Lalo, *Estetik*, s. 77.

yaşanır. Kendimizde bulduğumuz, özgürlük duygusunu en yoğun hissettiğimiz bu an, ahlaki anlamda hiçbir otoriteye hiçbir şekilde boyun eğmeden, kendi yaşamızı kendimizin koyacağına dair üstünlüğümüzün bilincine vardığımız andır. Kant için ulvi olan Lalo için trajediye daha yakındır.

3.5.2. Kant'ın İnsanı Konumlandırması Perspektifinden Kültür, İlerleme ve Tarih

Yüce bahsinde anlığı kuvvetlendirmesi için Kant kültüre başvurur. Doğa nesnelere eşsizliğinin karşısında yalnızca estetik yargı beklenmez, ayrıca yüksek bir kültür de gereklidir. “Anlığın Yücenin duygusuna ayarlanması onun idealler için bir alıcılığı gerektirir.” Bu alırlık durumu kültürle ilişkilidir. İdealler için imgelem yetisinin doğayı “şema olarak kullanmak için gerilmesinde”, ”us onu duyarlık üzerinde uygular, öyle ki onu asıl alanına (kılıgısalaya) uygun olarak genişletebilsin ve onun için bir uçurum olan sonsuza bakmasını sağlayabilsin.” (YGE. s.126) Yoksa kültür tarafından hazırlanmayan biri için yüce yıldırıcıdır. Yüce üzerine yargı kültüre gereksinir. Ama yine de birincil olarak temelleri insan doğasında bulunur ve ancak sağlam anlık ile herkese yüklenebilir ve pratik idealler için duyguya ahlaksal olana eğilim gerekir. Başkaları ile anlaşmanın zorunluluğu buna dayanır. Yüce yargısı önünde tepkisiz kalan birine duygusuz deriz. Ahlaksal duygu varsayımı altında bu onayı bekleriz. Güzele ilgisiz birine beğeni yoksunu dememiz gibi. İkisini de biraz kültürlü olan birinde varsayarız.

Dinamik yüce görüldüğü üzere bizi duyular alanından yükselterek ahlaki varlıklar oluşumuzu açığa çıkardı. Ve bu yönümüzle doğaya üstünlüğümüzün bilincine vardık. Güzel ise doğayla uyumu yakaladığım yerdeydi. İkisine dair yargı gücümüzün gelişmesi ise kültüre bağlıdır. Farklı estetik yaşantı türü olmalarına rağmen.

Kant'ın terimleriyle bunlar iki ayrı estetik yaşantı türüdür. İnsan bazen, doğa ile kendi yetileri arasındaki uyumun farkına vardığı anlarda, çevresindeki her şeyin amaçlılığını ve anlaşılabilirliğini sezer; bu

“güzellik” duygusudur. Bazen de evrenin başı ve sonu olmayan büyüklüğüyle yüz yüze gelir ve onu anlama, denetim altına alma çabasından vaz geçer; bu da “yücelik” duygusudur. Yüce olanla karşı karşıya kalan insan düşüncesi, dünyayı usla kavrama çabasını bir yana bırakır ve duyular ötesi bir düzenin var olduğunu ve insanların da bu düzenin bir parçası olduğunu kabul eder. Güzellik duyulur ve anlaşılır olanla; yücelik ise, yalnızca inanç yoluyla kavranabilenlerle ilgilidir. Kant’ın estetik yargı çözümlerinden çıkan ve anlamlandırmaya ilişkin sonuçlar bunlardır.²⁰²

Peki, gerçekten de böyle midir?

Güzelde karşımıza çıkan estetik idelerin yerine yüce bahsinde aklın ideleri geçmiştir ve üç kritik boyunca *leitmotiv* olarak izlenmektedirler. İlk kritikte bilgi nesnesi olmadıkları için bir kenara bırakılmışlar, ikinci kritikte ahlak yasasının kuruluşuna olmasa da en yüksek iyiye yönelmede düzenleyici işlevleri itibarıyla yer almışlardı. Bu kritikte ise yüce bahsinde tekrar karşımıza çıkarlar ve yücenin deneyiminde karşılaştığımız sonsuzluk ve bütünlük duygularıyla ilişkilendirilirler. O zaman Kant’ın yaptığı hamleyi şöyle okumak pekala mümkündür: Varlıkları hakkında var yüklemine kendileri için kullanamadığımız ‘Ruhun ölümsüzlüğü’ ve ‘Tanrının Varlığı’na dair tasarımlarımız bilgi konusu olamamışlarsa da en yüksek iyiyi amaç edinmemizde gündeme gelmişler; ama asıl bu kritikte sanki Kant, doğada güzel ya da yüce olarak duyumsadığımız ne varsa, herhangi bir kendinelikleri itibarıyla değil de benim yetilerimin ilişkileri neticesi zeminlerini kendimde bulduğum ve doğaya yönelmemde bana eşlik eden haz ve hazzsızlık duygularıyla tamamen bana ait duygular olduklarının, varlığa ilişkin olmadıklarının keşfinin/iddiasının peşindedir. Tekrarlarsak “Öyleyse Yücelik doğanın hiçbir şeyinde değil, ama yalnızca bizim anlığımızda bulunur, yeter ki içimizdeki doğaya ve bu yolla dışımızdaki doğaya üstün olduğumuzun bilincinde olabilelim.” (YGE. s. 125)

Bu yüzden Kant’a göre benim anlığımın ve aklımın idelerinin bir varlıkları varmış gibi düşünülmesi yanılısamamızdan kurtulma da tam anlamıyla sağlanmış, son söz söylenmiş olur. Böylece akıl tüm dayatmalardan kurtulur ve bütünüyle özgürleşir.

²⁰² Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa Kitabevi, 2000, s. 48.

Mesele yine özgürlüğün kurtarılmasıdır. Yalnız Gadamer bu özgürlüğün nerede gerçekleştiğine ilişkin şunları söyler:

Sanatın ideal olanla hayatı uzlaştırması yalnızca bir lokal ve geçici uzlaştırmadır. Güzellik ve sanat gerçekliğe sadece geçici ve görünüşü değiştiren bir pırıltı verir. Sanatın ve güzelliğin kişiyi yükselttikleri ruh özgürlüğü realitede değil, yalnızca estetik durumdaki özgürlüktür. Bu yüzden Kant'ın estetik olarak ulaştırdığı “dır/olan” ile “meli/olması gereken” düalizminin arkasında çok derin, çözülmemiş bir düalizm vardır.²⁰³

Bir yandan bu düalizmin çözülmesi ve aşılması gereken bir çatışkı olarak değil de bir imkân olarak nelere gebe olduğuna bakışımızı çevirdiğimizde gördüğümüz, olan ile olması gereken arasındaki salınımda güzelin ve yücenin bize kendimizi göstermelerinde karşılaştıklarımızdır: “Birlikte alındıklarında güzel ve yüce, bize ilk bakışta görüldüğünden daha nüanslı, daha çok-boyutlu bir dizi ben imgesi armağan eder.”²⁰⁴ Sadece güzel ve yüce açısından da değil, tüm Kantçı sistemi düşünecek olursak;

Belirlenimli bakış açısından ben (bedensel ve fiziksel) bir makineyim; tefekkür esaslı bakış açısından ben mekanik olarak anlaşılabilir, ama teleolojik olarak anlaşılabilir bir varlığım; aşkın bakış açısından doğrudan ben yokum-*Ich gelte*; etik bakış açısından ben, aslında (belirlenimci bakış açısından) asla olamayacağım bir kişi –yani, tüm psikolojik güdülerin ‘dışında’ davranan bir fail– olması gerekenim.²⁰⁵

²⁰³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 114.

²⁰⁴ Rundell, “Yaratıcılık ve Yargı”, s. 168.

²⁰⁵ Cornelius Castoriadis, “Radikal Tahayyül Gücü ve Toplumsal-Kurumlandırıcı Tahayyül”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*, G. Robinson & J. Rundell, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 205.

Bu şekilde farklı -ben- lerin uzlaşması için gerekli ortamı sağlayacak, tutarlılığı verecek olan kültür ve bu kültürün gelişmesinin, ilerlemesinin zemini olarak tarih anlayışı öne çıkar.

Kültür, doğaya karşıt olarak insanın ortaya koyduğu şeyler olunca “insanlığın kendini hayvansal kısıtlanmışlıktan ayırt etmesini sağlayan” olarak karşımıza çıkar.

Ama beğeni temelde törel idealaların duyusallaşmasını yargılama yetisi olduğu için (her ikisi üzerine derin-düşünmenin belli bir andırımı aracılığıyla) ve beğenin yalnızca her insanın kişisel duygusu için değil ama genel olarak insanlık için geçerli saydığı haz da bu yetiden ve duygu için onun üzerine temellendirilmiş daha büyük alıcılıktan türediği için açıktır ki beğenin temellendirilmesi için gerçek ön-öğreti törel idealaların ve ahlaksal duygunun ekininin gelişimidir; çünkü ancak duyarlık bu duygu ile uyum içine getirildiği zaman gerçek beğeni belirli, değişmez bir biçim üstlenebilir. (YGE. s. 234)

Ahlaki duygunun işlenip eğitilmesi kültür sayesinde olacaktır. Bir anlamda doğa “olan” cephesini, kültür de “olması gereken” cephesini işaret eder. İnsan da doğa durumundan kültür durumuna geçiş yapması gereken ve yapması gerekenlerle de tarihini yazan olur.

Ahlaki duygunun eğitilip işletilmesi şeklinde bir tanım, Kant’ın çağdaşı Herder’i anımsatır. O da “insanlığı eğitim/kültür yoluyla yükseltmek”²⁰⁶ ifadesini kullanır. Gadamer benzerliğe rağmen Kant’ın önemli bir ayrıma başvurduğunu söyler. Ona göre Kant, “yetiştirmeden, geliştirmeden bir kapasite (ya da doğal yeti) olarak söz eder ve ona göre aslında bu, eyleyen öznenin özgürlük eylemidir.” Bu yüzden Gadamer’e göre Kant kişinin yeteneklerinin kaybına izin vermez. *Hakikat ve Yöntem*’de *bildung* kavramının kökenine ve anlamındaki değişime odaklandığı bölümde Gadamer’in yaptığı şu tanım Kant’la örtüşür: “*Bildung*’da kişi, onunla ve onun içinde şekillenerek kendisi haline gelir.”²⁰⁷ Kendi şekillendirdiği şey içinde şekillenmedir karşımızdaki. *Bildung*’un antik gelenekteki “Tanrının suretinde yaratılan insan, ruhunda Tanrının

²⁰⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 13.

²⁰⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 15.

imajını/suretini taşır ve insan bu imajı kendi içinde geliştirmelidir”²⁰⁸ tanımından çok uzaklardayızdır.

Gyorgy Markus, “Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu” başlıklı makalesinde ahlaki duygunun eğitilip işlenmesi için kültürün negatif bir şart oluşundan bahsederek, hiçbir garantisinin olmadığı üzerinde durur: “Olsa olsa bu terbiye, kendi seçimimizle iyi veya kötü şeyler yapma bahsinde doğal arzularımızın tiranlığını zayıflatır veya yıkar. Kültür, insanlı doğanın nihai amacıdır (*letter Zweck*); ama bize insani varoluşun nihai amacına (*Endzweck*) yaklaştıracak bir yönerge ihsan etmez.”²⁰⁹ Yani teoride mümkün gözükse de pratik de öyle değildir sonucunu çıkarır.

Marcus’un yorumunu Kant’ın *YGE.*’nin ikinci bölümü olan “Teleolojik Yargı gücü” başlığı altındaki şu sözleri doğrular:

Evrensel olarak iletilebilir bir haz yoluyla ve toplumu cilalama ve ona incelik kazandırma yoluyla, insanı ahlaksal olarak daha iyi olmasa da daha uygar kılan güzel sanat ve bilimler bizi duyusal düşkümlerin tiranlığından büyük ölçüde kurtarırlar ve böylece insanları yalnızca usun gücüne dayanacak bir egemenliğe hazırlarlar; bu arada bir yandan doğa yoluyla öte yandan insanların amansız bencillikleri yoluyla yakamızı bırakmayan kötülükler aynı zamanda ruhun kuvvetlerini çağırarak, güçlendirerek ve pekiştirerek bunlara boyun eğmemesini sağlarlar ve böylece bizi kendimizde gizli yatan daha yüksek ereklere doğru bir yetkinlik duyumsamaya yöneltirler.” (*YGE.* s. 325)

Vurgu, ahlaksal olarak daha iyi olunmasa da daha uygar olunabileceğindedir. Daha uygar olunabilme yolunda karşımıza çıkan engeller ise (ki en büyüğü bencilliktir), ruhun yetilerini kuvvetlendirir ve bu yolla kendimizdeki daha yüksek ereklere keşfetmemizi sağlarlar.

Kant “Teleolojik Yargı Gücü” bölümünde, insanın nihai amacına odaklanır ve doğanın birinci ereğini insanın mutluluğu olarak, ikinci ereğini de kültür olarak belirler. (*YGE.* s. 320) İnsanın mutluluğu, *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde gördüğümüz şekliyle

²⁰⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 14.

²⁰⁹ Gyorgy Markus, “Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*, çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 42.

ahlakiliğin bu dünyaya yönelik talebiydi. Yoksa düşünülür anlamda bizim için erdemlilik yani mutluluğa layık olma esastı. Doğadaki erek deyince doğrudan bu dünyaya ilişkin olan “mutlu son” arzusuna bir gönderme yapılır. Yargı veren yetimizin güzelle ve beğeni ile ilişkisi içinde 3. Kritik itibarıyla belirlediği amacı ise kültürdür. Yani *PAE.*'ndeki mutluluğun karşıışı *YGE.*'nde kültür olarak karşımıza çıkar. Kültür, beğeni yargımızın gelişmesi için bireyin, içinde yer aldığı bütün tarafından şekillendirilmesi olunca, bu şekilde incelik kazanma, aynı zamanda ahlaki anlamda mutluluğu da beraberinde getirecek midir? “Ussal bir varlığın genel olarak keyfi ereklere yeteneğinin (sonuçta özgürlüğü içinde) üretimi kültürdür. Öyleyse ancak kültür insan cinsi açısından doğaya yüklemek için nedenimizin olduğu son erek olabilir.” (*YGE.* s. 322) Keyfi ereklerden bir anlamda evrensel en yüksek ereğe doğru yol almaya geçiş beklenir:

[A]hlaksal yasa yoluyla evrensel olarak en yüksek bir ereğe doğru çaba göstermeye itildiğimizi, ama gene de kendimizin ve bütün bir doğanın ona erişmeye yeteneksiz olduğunu duyumsarız ve ancak ona doğru çabaladığımız sürece anlamlı bir dünya nedeninin son ereği ile uyum içinde olduğumuz yargısında bulunabiliriz. (*YGE.* s. 341)

Çaba yüce karşısındaki çaba ile çok benzerdir. Onu kuşatmasak da çabalamamız odağında dünyanın nedeninin son ereği ile kendimiz uyum içerisine gireriz ve güzelin sağladığı uyumun bir benzerini yaşayarak ahlaki olan en yüksek ereğe doğru itildiğimiz hissini yaşarız: “[B]u erek dünyada özgürlük yoluyla olanaklı en yüksek iyidir.” (*YGE.* s. 345) “[K]ılgısal bakış açısından, en azından onun için ahlaksal olarak saptanan bir son ereğin olanağının bir kavramını oluşturmak için, pekala yapabileceği gibi, ahlaksal bir dünya yaratıcısının, tanrının varoluşunu kabul etmelidir.” (*YGE.* s. 348)

Alıntıladığımız son ifadelerle birlikte nasıl da *Pratik Aklın Eleştirisi*'ne geri dönülerek döngünün tamamlandığını görürüz. Bir anlamda aklın koşulsuz doğru

yönelimi ile ereksellik düşüncesi birbirini tamamlar. “Felsefi Teolojiye Giriş” metnindeki şu cümleler yukarıdaki alıntıyı destekler ve daha iyi anlaşılmasını sağlar:

Doğal ahlak öyle oluşturulmalıdır ki herhangi bir Tanrı kavramından bağımsız bir şekilde düşünülebilir ve en hararetli bağlantımız kendi içsel değerini ve üstünlüğünü ortaya koyabilirsin. Fakat ahlakın kendisinden pay aldıktan sonra, iyi davranışımızı ödüllendirebilen Tanrı'nın varlığını da dikkate almak bağlantımızı arttırmaya yarayabilir.²¹⁰

Bu arttırmada yüce duygusunun nasıl işe yaradığını, nasıl Kantçı bir hamleyle kendindeki yüce ile Tanrıya atfedilen yücenin yer değiştirdiğini görmüştük. Ahlakın kendisinden pay almada Tanrı kavramından bağımsızlık esasını teşkil etmekte, sonunda ödül verici bir tanrının varlığının düşünülmesinin ise güdüleme noktasında fayda sağlayacağına vurgu yapılmaktadır. Yani -miş gibi yapmanın hayatı düzenleyici işlevine evet denilmeye devam edilmektedir. Ama ödev ahlakının yerleştirilmesinde aklın kendi buyruğunu koyması ve ona uyması istenmektedir. Bu buyruğu koyan ve uyan kişinin iradesinin özgürlüğü anlamında tüm dayatmalardan özgürleşme sağlanmalıdır ki bu özgürleşmenin sonucunda elde edilecek olan da yine özgürlük olacaktır.

İnsanın özgür kalan iradesinin tezahürleri olan insan edimlerini konu edinen tarih düşüncesi, Kant'ın kültür düşüncesiyle paraleldir. Kültürle sağlanacak gelişme ve yükselme, tarih düşüncesindeki ilerleme ile koşuttur. Ve doğanın erekselliği düşüncesinden neşet ederler. “Tarih [...] insan iradesinin özgür eylemini geniş boyutlarda incelerken, özgür eylemde düzenli bir ilerleme olduğunu keşfedebileceği umudunu verir bizlere.”²¹¹ Tek tek gözlemler bize hiç de bir ilerleme varmış gibi gözükme de Kant bütün türün tarihini gözlemekten bahseder. Bu tarih, kültürün paylaşıldığı toplum içinde gerçekleşecektir: “Hatta onun tarih ve tarih felsefesi görüşü, ahlaksal kendinin-bilinci (*Selbstbewusstsein*) içinde konulan ideal görevlerin, ancak

²¹⁰ Kant, “Felsefi Teolojiye Giriş”, s. 156.

²¹¹ İmmanuel Kant, “Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi” [1784], çev. Uluğ Nutku, *Tarih Felsefesi-Seçme Metinler*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006, s. 30.

toplum ortamında bilfiil gerçekleştirilebileceğinden hareket eder.”²¹² Akıl sahibi varlıkların birbirlerini amaç olarak gözettikleri bir mekânı yaratan ve paylaşan bir toplum. Ayrıca bu gözlem, hiçbir zaman tamamlanamayacak olsa da bu şekilde ilerleme fikri olmadan insanın, edimlerine bir yön veremeyeceği üzerinedir. İnsan eylemi ile tanımlanır hale gelir. “Eylem, bizleri önceleyen bir kökenin yazgısına boyun eğmektense, başarılması gereken bir görevi göz önünde tutarak idrakimizi geleceğe yöneltir.”²¹³ Yani tarih sahnesinde karşımıza çıkan ide, ilerleme idesidir: “Birey olarak insanlar, hatta uluslar [...] doğanın bilmedikleri hedefine doğru ilerlerler; bu hedefin ne olduğunu bilselerdi bile pek az ilgi duyarlardı.”²¹⁴

Kant, “Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi” metninde bu fikrini destekleyecek dokuz önerme sıralar. Üçüncü önerme bir anlamda Kant’ın ilerleme düşüncesinin bir özetini içerir:

Eğer günün birinde sen, içinde bulunduğun bu ilkelikten büyük bir becerikliliğe (dünyada olabileceği kadar), bir düşünme yetkinliğine ve bu sayede de mutluluğa kavuşursan, bu uğurdaki çaba yalnız sana ait olsun, senin borcun yalnız kendine olsun. Sanki doğa insanın iyi bir durumda olmasından çok onun her şeyi aklı ile ölçüp biçmesini istemiş; çünkü insanın işlerini bu şekilde yürütmesinde onu bekleyen birçok zahmet ve eziyet vardır. Öyle görünüyor ki, doğayı ilgilendiren, insanın iyi yaşaması değil de, onun hayata ve iyi yaşamaya layık olması için çalışmasıdır.²¹⁵

İlkelikten çıkışımızda bizi bekleyenleri beceriklilik, düşünme yetkinliği olarak belirleyen Kant, bunları sağlamanın mutlulukla ilişkisini kurar. Fakat bu ilerleyişte bize eşlik eden zahmet ve eziyet de vardır. Zahmet ve eziyet insanın toplumdışı toplumsallığında ve de arzu ve eğilimleriyle başa çıkma sürecindedir. Fakat Kant her iki zorluğu da doğanın gizli bir planının parçası olarak görerek, insanın doğal

²¹² Cassirer, *Kant’ın Yaşamı*, s. 292.

²¹³ Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, s. 127.

²¹⁴ Kant, “Dünya Yurttaşlığı”, s. 31.

²¹⁵ Kant, “Dünya Yurttaşlığı”, s. 33.

yeteneklerinin gelişmesini önemser. Doğal yeteneklerin gelişimi toplum dışılığına hasken, özerklik bu anlamda kültür ve sanatla gerçekleşecektir. Bu özerklik sayesinde kurulan “en güzel toplum düzeni” ile de toplumsal varoluşu kurtaracaktır. Bu döngüsellik içinde “kamu adaleti” en üst idedir. Bu ide de varılacak değil ancak yakınlaşılacak bir görevi işaret eder:

Biz sanat ve bilimle yüksek bir kültür düzeyine ulaştık. Her türlü toplumsal kibarlık ve edeplilikte aşırı ölçüde uygarız. Ama biz kendimizi ahlakça olgun sayabileceğimiz noktanın henüz çok uzağındayız; çünkü ahlak idesi kültürde bulunmakla beraber, bu idenin, ahlâkın yalnız görüntülerini kapsayan uygulaması -şan, şeref, saygınlık gibi- sadece uygarlığı oluşturur.”²¹⁶

Bir anlamda ahlak idesini barındıran kültüre ulaşamadığının hatta yaklaşamadığının itirafı yapılarak ancak görüntü itibarıyla ahlaklı olunan bir uygarlık safhasında olduğumuzdan yakınılır. Ama buna rağmen “İnsan doğası kendi türünü son olarak etkileyebilecek en uzak çağa bile ilgisiz kalamayacak bir yapıdadır, yeter ki bu çağ kesinlikle beklensin.”²¹⁷ Varılmak istenen bir tür olarak insanlığın “yetkin bir yurttaşlar birliği” kurmasıdır. Bu şekilde bir gelecek beklentisi insana özgüdür: “Sadece yaşamın [mevcut] şimdiki halinden zevk almayan, çoğunlukla uzak bir gelecekte gelmekte olanı da aynı zamanda gözünde canlandıran bu yetenek; insanın onunla kendi yazgısına uyararak uzak hedefler için hazırlanabildiği, kendi üstünlüğünün en kesin kanıtıdır.”²¹⁸ Tabii bu beklenti insan için en büyük kaygı kaynağıdır da. Kendisine uzak hedefler olarak “ebedi barış”, “cennet” ile gelecek olan mutluluğu belirler. “Fakat dur durak bilmeyen akıl, karşı konulamazcasına onu kendi doğuştan yeteneklerini (*Fahigkeiten*) geliştirmeye sürükleyerek, onunla, hayal edilen mutluluk yerinin arasında durur ve daha önce kendisinin onu çekip çıkarmış olduğu kaba ve saf duruma onun

²¹⁶ Kant, “Dünya Yurttaşlığı”, s. 41.

²¹⁷ Kant, “Dünya Yurttaşlığı”, s. 42.

²¹⁸ İmmanuel Kant, “İnsanlık Tarihinin Başlangıcı”, *Tarih Felsefesi-Seçme Metinler*, çev. Metin Bal ve Güçlü Ateşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006, s. 87.

tekrar geri dönmesine izin vermez.”²¹⁹ Akıl, ilkel hale geri dönüş ihtimaline karşı bekçilik görevini sürdürür.

Aklın her şeyi ölçüp biçmesi, gelecekte kurduğu bir ideale göre kendi yönünü tayin etmesi ve bu yüzden sadece bugünden zevk almaması, ilerisi için çabalaması, zahmet ve eziyet çekmesi, dur durak bilmemesi noktasında insan bir tür olarak daha iyiye doğru ilerlemeye dair olan inancına daha sıkı sarılmak için tarihini de akla uygun hale getirmek ister.

Tarihin akla uygunluğunu bulmak istememizin nedeni, tarihin bir parçasını oluşturmaları bakımından kendi davranışlarımızın da akla uygun olduğunu kendimize gösterebilmek; belki davranışlarımızı, akla uygun olduğunu düşündüğümüz tarihsel akım ve hareketlere göre düzenleyebilmek, özellikle de tarihte keşfettiğimiz imkân veya amaçlara göre faaliyetlerimizi gerçekleştirebilmektir. Kant’ın tarih felsefesi şu iki hususu temel alır: Birincisi, tarihi oluşturur gibi görünen tesadüfi olaylarda akılla anlaşılabilir bir şey keşfetme yönelimi; ikincisi de bu kavrayışı kendi pratik ilgi ve umutlarımıza bağlama ihtiyacı.²²⁰

Yalnız burada ilerlemenin karşılığı olarak aranan tarihsel olgular değil, bu tarihsel olgularla insanlığın kurduğu ilişkidir: “[Ö]znenin bu olguyla kurduğu ilişki, onun ahlaki durumuyla ve özgürlük ideasının somutlaşmasıyla ilgili bir göstergedir ve insani olanın özüne ilişkin bir açılım vererek insan soyunun ilerleyip ilerlemediği noktasında bir yargıda bulunma hakkını bize verir.”²²¹

İlerleme için tesadüfi olayların ampirik gerçekliğini, önceden Tanrının inayeti ile ilişkilendirirken şimdi bu gerçeklikleri kendi pratik ilgi ve umutlarımıza bağlamak lazım gelir. “Saf pratik akıl, kendinden yola çıkarak ve akıl idelerine dayanarak, kendi düzeni olacak bir ereklar âlemi kavrayışı yapılandırır ve söz konusu kavrayış, toplumun tarihsel ve maddi koşulları çerçevesinde bizi, kendisiyle uyumlu kurum ve pratikleri

²¹⁹ Kant, “İnsanlık Tarihinin Başlangıcı”, s. 89.

²²⁰ Wood, *Kant*, s. 145.

²²¹ H. Bülent Gözkan, “Kant ve Üniversite İdeası”, *Cogito* 41-42 (2005): 217.

oluşturma konusunda yönlendirir.”²²² Yine teori ve pratiğin bir araya getirilmesi meselesidir karşımızdaki. Ve aynı zamanda bu pratik ilgi ve umutlarımızın gelecek nesillerinkiyle de bağlanması gerekir. Bugün ve gelecek, olan ve olması gerekeni bağlama girişimindedir. Bunun yolu da gördüğümüz gibi doğanın amaçlılığı ile ilişki kurularak sağlanır. Tarihe anlamını bu şekilde bakışla biz veririz: “Modern insan gönenci imgesi hem doğaya, hem de insan toplumuna yönelik aktivist, müdahaleci bir yaklaşımı barındırır.”²²³ Ernst Bloch’un ifadesiyle “Aslolanın son kertede dünyada ancak uğruna çabalanan bir ‘mutlak’a indirgenmesiyle beraber, [...] oluştaki materyalizm korunarak, emir kipindeki soyut-koyutlayıcı idealizm”²²⁴ bir arada geçinip giderler.

Kant’ta tarihin özgür insan edimlerini konu edinmesi ile ahlak felsefesi arasındaki korelasyon açıktır:

İnsanlığın tinsel-tarihsel gelişmesi, özgürlük düşüncesinin sürekli yoğunlaşan bir şekilde kavranılması ve sürekli ileriye doğru derinleşmesi süreci ile birlikte [.] Çünkü insan, bir kendini-özgürleştirme (*Selbstbefreiung*) süreci içinde, doğal bağımlılıktan ötede kendi tininden (*Geist*) hareketle yine bizzat kendisi ve görevleri hakkında bir otonomi bilincine doğru bir ilerleme içindeyse, burada tarihin biricik gerçek olgusu olarak gösterebileceğimiz bir şey meydana geliyor demektir.²²⁵

Kültür, kendi doğal yeteneklerinin gelişimi için insan türüne dair bir olgudur. Ve amacına ulaşamayacak olsa da insanı barbarlık durumundan uygar bir duruma getirerek gerçekleştirdiği hal değişimi ile geleceğe doğru yol aldırır. Ama nasıl ki *PAE*.’nde en üstün iyi için sonsuz çaba sadece çaba oluşuyla kıymetli ise, cenneti ve ebedi barışı tesis için gösterilen bu dünyaya dair çaba da cennete varıp varamayacağı belirsiz insan için sarılabileceği tek şeydir.

²²² Rawls, “Kant’ın Ahlak Felsefesinin İzlekleri”, *Cogito*, s. 271.

²²³ Taylor, *Benliğin Kaynakları*, s. 292.

²²⁴ Bloch, *Umut İlkesi*, s. 183.

²²⁵ Cassirer, *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi*, s. 298.

Sonuçta elimizde kalan 1. Toplum dışı toplumsallığı içinde kendine yer bulmaya, diğerleriyle anlaşmaya çalışması itibarıyla ortak bir anlam havuzu olan kültürün yaratıcısı, gerekenler etiği içerisinde kendini belirleyerek eyleyen bir fail, 2. Yargının kendisi üzerine düşünme ile kendi üzerine, yargı veren yetisi-ruhu üzerine düşünen, özgürlüğüne ve otonomisine sınıksız sarılan, dünyayı hep yeni bir gözle yeniden düzenleyen tekil insandır. Düşünülür ve duyuşal dünyam ayırımına eklenen bireysel dünyam ve toplumsal dünyam, hali hazırdaki dünyam ve beni ben yapacak olan gelecekteki dünyam tüm bunları keşitiren olarak karşımıza çıkan ve bizi her iki yönden de geliştirecek ve ilerlememizi sağlayacak olan kültür ve tarih. İki alanda da düzenleme yapmanın sonucu ortaya çıkan bir kültür ve tarih. Kant için “insan nedir” diye bu bağlamda tekrar sorarsak: İnsan iç şartlarını ve dış şartlarını düzene sokandır, bugününü ve yarınını düşünen, toplum dışı toplumsallığı içerisinde başkalarını amaç olarak gözetendir ve bu düzenlemelerinde gözettiği şart, özgürlüğüne zarar gelmemesidir. Bu düzene sokma, tam da toplumsal-tarihsel alan içerisinde insanın kendisinin kurduğu bir dünya içine yerleşmesiyle ilgilidir. Kültür bunu sağlar. “Kendi yaşamlarına kendi eylemleri yoluyla değer veren”²²⁶ ve tabii bu eylemleri ile tarih yazan insanın akıllı bir varlık olarak bütün kabiliyetlerini geliştirebilmesi, arzularına gem vurması ve de uygarlaşması, herkesin birbirini amaç olarak gözettiği kamusal alan içerisinde serpilip gelişecek kültür sayesinde mümkün olacaktır. Kant’ın tüm istediği bütün bu çaba içerisinde yargı gücünün gereken olgunluğunu elde etmesidir. O zaman akıl dayatmalara prim vermekten kurtulur ve kendi başının çaresine bakar. “Kendi yaşamlarına kendi eylemleri yoluyla değer veren” Kant’ın insanı için eylemlerinin etkisinin bu dünyada gerçekleşmesine dair “umut” ise sisteminde merkezi bir yer teşkil eder.

²²⁶ Wood, *Kant*, s. 101.

3.6. “Güzel İyinin Sembolüdür/*Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten*”

Güzelin iyinin sembolü ilan edilmesi, iddiamızı ortaya koyacağımız bölüm olmasıyla tezimiz itibarıyla odak noktasını oluşturur. “Kant ve Kavramsal Sanat” bölümüne geçişi de bu bölüm üzerinden gerçekleştireceğiz. Şimdiye kadar İyi'nin ve Güzel'in ne'liği meselesiyle ilgilenme sebebimiz böyle bir sembol oluşun Kant için tam anlamını yakalamak isteğimizdendi. Yoksa İyi'yi ve Güzel'i kendi dağarımız üzerinden değerlendirerek yaptığımız yorumlar yanlış olacaktı. Kant'ın kelimelere kendine has anlamlar verdiğini bildikten ve bu kavramların kendi sistemi içinde aldıkları konuma dikkat kesildikten sonra ancak İyi'nin ve Güzel'in Kant'taki anlamlarına yaklaşabilirdik. Bu yüzden “iyi” ve “güzel”, tezimizin birer bölümünü oluşturdular. Diğer yandan tezimizin girişinde günümüz sanatının kavramsal boyutuna dair gözlemlediğimiz iddianın rahatsız ediciliğinden bahsetmiştik: “Güzel olan/sanat olan budur” söylemine içkin olan “iyi olan/ahlaki olan budur” söylemi. Hatırlayacak olursak bu yaklaşımın izlerini sürmek istediğimizde Kant'a geri gitmemiz, ayrımların sarıh görülmesini sağlaması ve başlangıçlar manzumesine imza atmasındandı. Kant iyiyi ve güzeli birbirinden ayırarak kurduğunda ve beğeniye ayırım için bir köprü vazifesi verdiğinde en son bu vazifeyi netleştirir ve güzeli iyinin sembolü kılar.

Şimdi diyorum ki Güzel törel olarak İyi olanın simgesidir ve yalnızca bu bakımdandır ki başka herkesin onayı için bir istem ile haz verir; bununla anlık aynı zamanda salt duyu izlenimleri yoluyla haz alabilirliğin üzerine bir yükselmenin ve bir soyluluğun bilincini kazanır ve başkalarının değerini de onların yargı yetilerinin benzer bir düzgüsüne göre ölçer. (YGE. prg. 59-s. 231)

Böylece anlığın salt duyu izlenimleri yoluyla haz alabilirliğin üzerine bir yükselmesi gerçekleşecek ve anlık böylece soyluluğunun bilincini kazanacak, diğer yandan da başkalarının değerini de aynı yargı yetilerine sahip olmamız üzerinden diğerlerine yükleyerek onlarla anlaşma zemini bulabileceğiz. Hem kendimizin hem

başkalarının soyluluğunun bilincine varmayı sağlayacak bir benzetmedir Kant'ın yaptığı.

Lyotard ise benzetmeye şu açılımı getirir: Güzel, bir deneyim nesnesi değildir, yani onun da duyulur bir sunumu yoktur ama güzel, fakülteler arasında bir düzenleme tarafından belirlenmiştir ve bu düzenleme, aynı işlemlere göre yapılmış ama farklı şekilde uygulanmış halde, zihin yönünü iyiye doğru çevirdiğinde de karşımıza çıkar.²²⁷ Ona göre düzenek sembolik olarak benzemektedir. Yoksa görüsel bir karşılığın aranması değildir mesele.

Güzeli iyinin sembolü ilan ettiğinde güzelden kasıt Kant için özellikle doğa güzelliğidir. Doğa güzelliğinden yana olsa da bu cümle itibarıyla bir ayrıma gitmediği görülür. Ve bu güzellik gördük ki amaçsızdır, ilgisizdir, kavramsızdır ve de evrenseldir. Sanat güzelliğine çok rahat temas edebilecekken bu güzelliğin aldatma boyutu içermesinden dolayı örneklerini sanattan vermekten kaçınır. Sanat eserinin merkezi bir konuma yükselişi Hegel'le gerçekleşecektir ve ondan sonra sanat nesnesinin konu edildiği sanat felsefesi alanı açılacaktır. Kant'ın sanat eserini nesne cihetinden ele almayı, onun eseri statikleştirmek istememesinden kaynaklıdır görüşüne de rastlanır: "Öyleyse sanat eserleri, her ne kadar var olmaları, şeyleştirilmiş nesnelere olarak doldurulmalarına bağlı olsa da bu bedeli ödedikten sonra eylemin ve oluşun modelleridirler."²²⁸ Kant ve Adorno karşılaştırması yapan Tom Huhn'a göre şeyleşme ödenecek küçük bir bedeldir, önemli olan eylemin ve oluşun modelleri olmalarıdır. Kant sanat eserlerinin şeyleştirilmiş nesnelere olarak ele alınmalarından kaçınmış olabilir mi?

Kant'ın sanatta ya da öncelik verdiği doğa güzelliğinde nesneyi özellikle dışarıda tutmasının ve güzelin özünde yaşattığı duyuma odaklanmasının sebebi pratik aklın hizmetinde okumaya tâbi tutulmalıdır. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ahlaki olana ampirik hiçbir katkının olmamasını talep eden Kant için sanat nesnesinden bahsetmek mümkün değildir. Madem olan ve olması gerekenin birbiriyle üst üste gelmesi hasebiyle iyinin sembolü ilan edilmiştir güzel, o zaman güzelin nesnel zeminde tartışılması ampirik olanın devreye girişiyle sembol olma durumunu sıkıntıya sokar. Sanat güzelliğinin geri planda bırakılmasının aslı sebebi bu olmalıdır. Terazinin kefelерini

²²⁷ Lyotard, *Coşku*, s. 48.

²²⁸ Tom Huhn, "Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği", çev. E. Efe Çakmak, *Cogito* 36 (2003): 275.

dengelemek, bu yönde gelebilecek eleştirilerin önüne geçebilmek için de deha öne çıkarılmıştır. Sanatçı yerine deha demesinin sebebi de bu mudur? Sanatta da aslında sanatçının özgür ruhunun eserdeki yansıması ile seyredenin yetilerinin özgür oyunu ve uyumu örtüşür. Sanatçı ve muhatabı arasındaki paralellik geçiştirilir. Kant'ta bir başkası ile karşılaşma momentinin bu olduğu söylenebilecekken daha önce de değindiğimiz gibi Kant bu mevzuya sanatçı ile karşılaşma anına değinmez, değinmemeyi yeğler.

Diğer yandan *Moralität* yerine *Sittlichkeit*'ı kullanması üzerine ise şu ayrımı hatırla tutmalıyız:

Moralität 'daha derine' gider: özgür irademiz, motivasyonumuz ve ahlaki yasalarımızla ilgilidir. *Sittlichkeit* ise diğer taraftan yüzeyde daha fazladır. Davranış, tarz, nezaket ve geleneklerin ampirik ve sosyal fenomenleri hakkındadır. Daha görünürdür (bir ev ya da bir ağaç gibi görünmese de; doğru davranışların ne olduğunu bilmek ve onu tanımak için kültüre dair bir bakış gerektirir). Kant'ın güzellik ile "ahlak" arasındaki ilişki hakkında ne söylediğini anlamak istersek, bu iki ayrı *Sittlichkeit* ve *Moralität*'i tutmamız gerektiğini göreceğiz. Fakat bu noktada, güzel bulduğumuz şeyin bir nesne olduğunu tahmin edebiliriz, duyular ve bu nedenle *Sittlichkeit*'e daha yakındır, oysa bizler onu yargılamak için gerekçelerimiz güzelleşir, daha derine inen nedenler, amaç ve yansıma seviyesinde olanlar, *Moralität*'a daha yakındır."²²⁹

Kant'ın *Sittlichkeit*'ı kullanması ahlakı toplumsal iletişim içerisinde konumlandırması cephesinden anlaşılırdır. Peki, güzelin iyinin sembolü oluşunda sembol ne anlama gelmektedir? Sembol burada Oğuz Haşlakoğlu'nun ifadesiyle dikey bir düzleme işaret etmez. Kant açıkça yaptığının bir analogi olduğunu söyler ki bu da yatay düzlemde sadece bir şeyi diğer bir şeye biçimsel yönden benzetmedir.

Sembolik olana gelince Kant düşüncesinde sadece aklın düşünebileceği bir kavramın (*Idee*) hissedilir görü karşılığının imkânsız olması nedeniyle, sembolik olan, şematizmde işleyen sürece benzerlik oluşturacak şekilde yargı gücünün bir usulüyle (*Verfahren der*

²²⁹ Christian Helmut Wenzel, "Beauty as the Symbol of Morality", *An Introduction to Kant's Aesthetics-Core Concepts and Problems*, Blackwell Publishing, 2005, s.113.

Urteilskraft) bağdaşan bir görünün temin edilmesi sonucu ortaya çıkar. Kant bu “yargılama usulü”nün görünün kendisiyle değil ilkesini temin eden biçimiyle ilgili olduğunu söyler (*YGE*; 351). Bu durumda, aklın düşünebildiği kavrama (*Idee*) tekabül etmesi mümkün olmayan görüyü şemadaki gibi dolaysız (iz bırakma/tabetme üzerinden görünür kılarak) değil dolaylı yoldan (sembolize ederek) temin etmek üzere, devreye muhayyile (*Einbildungskraft*) girer.²³⁰

Devreye giren muhayyilenin bu müdahalesi ile “İlk olarak, kavramı duyusal bir sezginin nesnesine uygular ve sonra ikinci olarak o sezgi üzerine derin-düşünmenin yalnızca kuralını birincinin yalnızca onun simgesi olduğu bütünüyle başka bir nesneye uygular.” (*YGE*. s. 229) Şematizmdeki sürecin taklidi söz konusudur.

Benzetmeyi şu örnek üzerinden yapar: El değirmeni ve despotik devlet arasında bir ilişki kurar. Kurulan ilişkide aslında bir benzerlik olmadığını söyleyen Kant şöyle devam eder:

[A]ma ikisi ve nedensellikleri üzerine düşünmenin kuralları arasında vardır. Bu konu şimdiye dek çok az çözümlenmiştir, ama burası onun üzerinde durmanın yeri değildir. Dilimiz bu türden doğrudan olmayan ve bir andırıma dayanan sergilemelerle doludur ki bunlarla anlatım kavram için asıl şemayı değil, ama yalnızca derin-düşünme için bir simgeyi kapsar [...] doğrudan bir sezgi aracılığıyla değil, ama yalnızca onunla bir andırıma göre, bir sezgi nesnesi üzerine derin düşünmenin belki de bir sezginin hiçbir zaman ona doğrudan karşılık düşmeyeceği bütünüyle başka bir kavrama aktarılması yoluyla. (*YGE*. s. 230)

Despotik devletin halkına, el değirmeninin ise içine konulan malzemeye yaptığı ezme, öğütme hareketinin yani mekanizmaların benzetilmesi söz konusudur. İkisi de nihai amaçlarını gerçekleştirirler: Öğütme, un ufak etme. Bu şekildeki benzetmesinden yola çıkarsak ahlakın *telosu* da *summum bonumu* bu dünyada gerçekleştirmekse ve bu gerçekleştirmenin sağlanması için olan ve olması gerekenin ileride, ama ne zaman

²³⁰ Oğuz Haşlakoğlu, “Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi”, *Mavi Atlas* 3 (2014): 81.

örtüleceğini bilmediği halde umudunu kaybetmeden bu amaca yönelmekse, güzel ise *telosunu* kendinde taşıyan bir model olması hasebiyle olan ve olması gerekenin bir aradılığı üzerinden yetilerimi uyuma getirmesiyle bu umudun gerçekleşebileceğine dair inancımı korumam gerektiğine dair bir simge işlevi görmesiyle, güzel iynin gerçekleşebileceğine dair umudun sembolü olur. O zaman “Güzel, İynin sembolü” değil, “Güzel, en yüksek iynin gerçekleşebileceğine dair umudun sembolü”dür.

Güzelin İynin Sembolü İlan Edilmesinin Sonuçları

Bizim ilk bölüm itibarıyla öne çıkardığımız iki sorumuz vardı: İlki pratik aklın faaliyeti neticesi özgür irademe numenal alanda tesis ettiğim nesnenin, zorunlulukların olduğu, mekanik yasaların işlediği fenomenal bir evrende sorun yaratmadan değişikliklere yol açıp açamayacağı, ikincisi ise özgür bir birey olarak nasıl toplumsallık içinde var olunabildiği idi.

Kant’ın *PAE.*’nde sıkı sıkı dokuduğu özgürlüğü, kendisine hanel gelmeden toplumsallıkla ilişkilendirmesinin zemini *YGE.* ile gerçekleşir. Güzel hem öznel bir yargı olduğundan, hem de evrensel geçerliliği talep ettiğinden bu koşulların sağlanması durumuna da bir gönderme ile gerek şartlar nasıl ki güzel ile sağlanabilmekteyse o zaman bu gerek şartların gerçekleştirilmesi ile iynin ortaya çıkmasına karşı da bir beklenti sağlanır. Güzel gayet öznel bir yargı türü ise de evrenselliği talep ettiğinden itibaren öznelimiz ve de toplumsal bir varlık oluşumuz bir araya gelir. Ben özgür bir yargı veren olarak özgürlüğümde feragat etmeden toplumsallaşırım. Önceki kritikte geçtiği şekliyle benim diğerlerini amaç olarak gözetmem gerekliliği de böylelikle gerçekleşir:

Kant, ‘güzellik’in ‘ahlakın simgesi’ olarak anlaşılabilmesini de iddia etmiştir, çünkü burada dışsal bir amacın olmadığı bir amaçlılık vurgulanır ki bu da kategorik buyruğun gerektirdiği, her kişiye başlı

başına bir amaç muamelesi yapma şeklindeki ahlaki ideale koşuttur. Kant'a göre sanat ile etik arasındaki bağ söylemsel olarak, rasyonel argümanlara dayanarak kurulamaz, ama simgesel ve analogik bir şekilde ortaya koyulabilir. Her iki durumda da yargının meydana gelmesi için öz-düşünsel öznenin belli bir mesafe alması gerekir.²³¹

Benim başkalarını amaç olarak gözetmem aslında kendi özgürlüğümü sağlama almak içindir. Evrenselliğin koşulu Kant'a göre estetik yargıda gizlidir. Amaçsızlığı ve ilgiden/çıkardan yoksun oluşu ile benim bireysel bir çıkarıma hizmet etmez çünkü. Güzel yargısının evrensellik talebi üzerine anlaşma, gereklilik üzerinden sağlanır. Gerekliliğin dayandığı güzellik ideali de ahlakilik için bir ideale dönüşür.

Peki, ilk soruma yani düşünülür "iyi" nesnemin duyulur dünyada bir etkisini görüp göremeyeceğime dair bu kritikte nasıl bir çözüm yolu bulabiliriz desek, yine güzellik idealinin ahlakilik için bir ideale dönüşmesine yaslanabiliriz. Hep bir ereksellik içerisinde bu dünyaya ilişkin yargılarımda bana eşlik eden bütünsellik ve birlik düşüncesine göre dünyayı kendime hiyerarşik bir düzenleme içinde sunmam ve hep daha fazlasını yapabileceğime dair umudum, tam da iyinin fenomenal dünyamda etki sağlayabileceğine dair umudu hatta güveni bana verir. İleriye dönük iki yönlü beklenti ufukta birleşir. Beğeni yargılarında bana eşlik eden hazzın yer değiştirme ile diğer ahlaki beklentiye sıçraması sağlanır.

Demek ki doğanın güzel formlarını güzel bulmak, kendisi ötesinde, 'doğanın bu güzelliği meydana getirmiş olduğu' düşüncesine işaret eder. Bu düşüncenin güzele bir ilgi uyandırdığı her durumda, Kant'a göre, işlenip eğitilmiş bir ahlaki duyarlılıkla karşı karşıyayızdır. Güzele duyulan *a priori* ilgi, ahlakilikle bağıntı içindedir. Burada sanki beğenin duyusal çekicilikten, ahlaki ilgiye 'zorlama içermeyen bir sıçraması' söz konusudur.²³²

²³¹ Jay, *Deneyim Şarkıları*, s. 193.

²³² Altuğ, *Kant Estetiği*, s. 111.

Eagleton'a göre ise maalesef bu, soluk bir umuttur:

Bu yüzden estetik-olan giderek akılsallaşan, dünyevileşen, mitolojiden arındırılan bir çevrede, nihai amacın ve anlamın bütünüyle elden yitip gitmeyebileceğine dair soluk bir umuttur. Estetik-olan, akılcı eğilimli bir çağın dinsel aşkınlık tarzıdır [...] Güzellik, [...] bizzat Doğa'nın eşsiz kaynaklarından ahlaki çabalarımız için destek toplar görünmekle, erdemine yanına koşar.²³³

İyi, tanım itibarıyla Kant'ta, erdem ve mutluluğun sentezi idi. Peki bu sentezin sonucu ortaya çıkan bir iyi mi söz konusuydu? Hayır. İyi, baştan da tanımlanmıyordu. Ahlak yasasının "Yap!" dediği şey iyi idi. Yap buyruğu ise irademle ilgiliydi. Yapmak istediğim ise bu dünyada mutluluğa ermek, düşünülür dünyamda kendime koyduğum ideal olan erdeme ulaşmaktı. Mutluluk bu dünyadaki arzuma, erdem ise kendime koyduğum bir ideale, olması gerekene işaretledi. Dünyaya baktığımda iyinin egemenliği diye bir şey söz konusu değildi. Toplumsal uzlaşmalar da sürekli ve daima değişime açıktı. O zaman ben iyiliğin bu dünyayla sınırlı bir şey olduğunu düşünemezdim. Benim iyinin bu dünyayı aşan bir şekilde tamamlanacağını düşünmem lazımdı ki sonlu varlığım buna engeldi. O zaman ruhun ölümsüzlüğünü düşünmem gerekti ve sonsuzlukla ilişkim bu şekilde kuruldu. Ama aynı zamanda erdem ve mutluluğun yani bu dünyama ve düşünülür dünyama ait farklı beklentilerimin kavuşabileceğine, bir araya gelebileceğine inanmak için ise bu birliği düşünmemi sağlayan Tanrı idesini devreye sokmuştum. Hem sürekliliğin, hem de birliğin düşünülmesi ahlak yasasında bu şekilde düzenleyici idelerle sağlanmıştı. Böylelikle iyi sonucu itibarıyla elime geçen değil, niyetim itibarıyla var olan, sonucunu ise ancak bu dünyada umabileceğim olarak muğlaklı ve bu dünyada bir değişikliğe yol açıp açamayacağı ise bilinemez olarak kalmıştı. Olanın ve olması gerekenin yani iki dünyanın örtüşmesi arzulanan idi. Güzeli bu yüzden burada iyinin sembolü olarak karşımıza çıkarılır. Çünkü güzel, tam da düşünülür dünyamdakinin duyuşsal bir malzemedeki görünüşe çıkması ve ben veya bir başkasının maruz kalışıyla bu ahengi yakalaması itibarıyla hem yetilerimi, hem de beni

²³³ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, s. 128

başkaları ile uyum içine sokan, böylelikle de iyiye dair umut için bir sembol vazifesi görmektedir. Güzel iyunin sembolü değildir, Kantta. Güzel, iyunin duyulur dünyamda gerekleŖeŖeęine dair umudun sembolüdür. Tabii Ŗu atlanmamalıdır, Yüce de güzeli tamamlayıcı rol oynar. Lyotard'a göre "insanlığın daha iyiye doğru daimi bir ilerleme içinde olduğunu ortaya çıkarabilecek (*beweisen*) olan herhangi bir estetik cümle değil, uç noktadaki yücenin cümlesidir. Güzel buna yetmez, o iyunin bir sembolüdür sadece."²³⁴ Aklın ideleri yücede karŖımıza çıkarlar. Ve asıl ahlaki olan yüce ile duyumsanır. Çünkü doğadan tamamen bağımsızdır, güzel gibi doğanın erekselliği ile iŖbirlięi yoktur. Yücenin zemini tamamen kendi içimizdedir. Yücenin taŖıdıęı imkânlarla aędaŖ sanat bahsinde yeniden döneceğiz.

Bölümün sonlarında kurulan sembolik bağ aslında bu neticeye varmak için 3. kritiğin yazılmış olabileceği fikrine bizi götürür. Hatırlayalım, *Pratik Aklın Kritiği*'nin sonunda verdiği yıldızlı gökyüzü örneği Kant için meselenin varıŖ noktası itibarıyla ne kadar ehemmiyetli idi. Aynı Ŗekilde buradaki benzetme de varıŖ noktası itibarıyla 3. Kritiğin bel kemiğini oluŖturur. İçimdeki ahlak yasasının bana verdiği sonsuzluk duygusunun örneği olarak nasıl yıldızlı gökyüzü verilmiŖse, Ŗimdi de güzel iyiye olan umudumu ayakta tutmak için bir örnek vazifesi görür. Bu örnek insanlık türünün erekselliği itibarıyla daha iyiye doğru ilerleyiŖi için önemlidir. Ve Kant'ın tüm gayreti de budur.

Güzelin, iyunin duyulur dünyamda gerekleŖebileceęine dair umudumun sembolü olduğuna dair bir izah bize, "sanat ve ahlakı birbirinden ayırmıŖtır" diyen Kant yorumcularının söyleminin aksine en yüksek iyunin Kant'ın sistemindeki merkeziliğini gösterir. Bu Ŗekilde ahlakilikle kurulan iliŖki pek çok Kant yorumcusunu meŖgul etmiŖtir: "Güzellik ile yücelik bize hakiki bir ahlak duygusu hatta bir özgürlük tecrübesi verir."²³⁵ veya "güzelliğin nihai amacı güzellik değil, insan soyunun ahlaki/manevi (*moral*) iyiliğidir. O, ahlakın bir sembolüdür. *YGE*. etik bir öz sergiler; kitabın bütünlüğü açısından son derece önemli bu öz Kant tarafından teleolojik terimlerle irdelenir ve sonuçta, doğanın nihai hedef ya da amacı, onun ötesinde bir amaç olarak,

²³⁴ Lyotard, *CoŖku*, s. 81-75.

²³⁵ Wood, *Kant*, s. 193.

insan soyu olarak tespit edilir.”²³⁶ gibi yaklaşımlara az rastlanılır. Genel kanı ise kurulan ilişkiyi “Güzelin Analitiği’nin temel öğretisiyle çatışmaktadır ve orada ısrarla üzerinde durulan, estetiğin özerkliğine kesinlikle uymayan bir iddiadır.”²³⁷ şeklindeki okumalardır.²³⁸

Kant kritik felsefesi itibarıyla teorik aklın sınırlarını tespit etmiş, metafizik yapmanın imkânlarını sınıamış; pratik akıl eleştirisi ile de ahlaki olanı belirlemiş ve pratik aklı teorik akla öncelemişken beğeni meselesine geçişi; 1. Sonsuz çabanın açıkladığımız şekliyle insanı bedbinliğe düşürmemesi için bir hamle ve 2. olarak da yine pratik anlamda bireyselliğim içerisinde özgürlüğümle kendimi tanımladığım bir düzlemde diğerleriyle ilişkiyi tesiste evrenselliğe de ulaşabileceğime olan inancım için ikinci bir hamle olarak okunmalıdır. İki türlü umut vardır. Ve bu umut unutulmamalı ki güzel ve iyinin bir ideal olarak konulması ile ilgilidir. İdeal olmaları hali hazırda onlara ulaşamama ama buna rağmen eylem içerisinde bulunma ve eylemin sonucuyla değil de niyetiyle belirlenen fail öznelerin yönelmişlikleri ve tabii iyinin her daim ötede oluşu yüzünden erteleme ile ilgilidir. Erteleme de, pratik ya da bugünkü söylemle politik olanın ucu açıklığı ile ilgili olunca ister istemez ahlaki ideale dair bir mesaj verme kaygısı açığa çıkar ve bu günümüze kadar devam eden bir itkidir. Buna sebep de Kant’ın iyi ve güzeli bir ideal olarak tesisi ve onları -ben- üzerinden birbirine göre konumlandırması, pratik aklın genişmesi ve insanların geleceğe açık hale gelişleri ile ilgilidir. Kant iyiyi ve güzeli birbirleriyle iç içe olmasa da güzelin iyiye ayna tuttuğu bir yerleştirme gerçekleştirir. Böyle bir konumlandırmada güzel aynasına bakan, kendini en yüksek iyiyi gerçekleştirme umudunu taşıyan ve diğerleriyle ortak bir umut/yargı ekseninde anlaşmış bularak, birbirlerini amaç olarak gözetmesi ile evrenselliğini kazanan olur. İki kritik itibarıyla gelinen nokta 3. Kritiğin ikinciyi tamamlama vazifesi gördüğü şekilde yorumlamamıza müsaittir.

²³⁶ Rundell, “Yaratıcılık ve Yargı”, *Tahayyül Gücü*, s. 160.

²³⁷ Schaper, “Beğeni, Yücelik ve Deha”, s. 165.

²³⁸ Hakkı Hünler, “Alman Aydınlanması ve Kant’ta Sanatsal Otonomi ve Özgürlük Kavramları: En Yüksek İyiyi Düşlemek...” makalesinde estetiğin ve oradan sanatın özerkliğine taşınan vurgunun Kant’ın metninden çıkarılamayacağına işaret eder. Son yıllarda yapılan yeni çalışmalarla Kant estetiğinin nihai değerinin moral ve politik tezlerle ilişkisine odaklanılmasına dikkat çeker. Kendisi de böyle bir okuma yaparak Kant’ın özgürlük ve otonomi kavramlarına yeniden bakmak suretiyle sanatta neyin otonom olup neyin olamayacağını ortaya çıkarır. Hakkı Hünler, “Alman Aydınlanması ve Kant’ta Sanatsal Otonomi ve Özgürlük Kavramları: En Yüksek İyiyi Düşlemek...” *Felsefe Tartışmaları* 11. Kitap (1992): 136-147.

Diğer yandan bu hamlelere dair yorumumuzu günümüzde estetiğin geldiği yer itibarıyla da pekiştirebiliriz. Şöyle ki günümüz sanatının kavramsallık vurgusu her ne kadar Kant'ın momentleri itibarıyla beğeni yargısını ele alışında bizi kavramsız kavram şeklindeki açıklaması ile olumsuzluyor görünse de gelinen nokta itibarıyla hiç de sanatın ahlak alanından özerkliğini elde ettiğine dair bir örnek oluşturamamaktadırlar. Kavramsal sanatta estetik değer varlığı yadsınsa da bu sefer yerine geçen bilişsel değer ahlaki olanla ilişkisi şeklinde yer değiştirme, savımızı baltalamaz. Bundan sonra estetik yerine sanat üzerinden vurguyla sanat-ahlak arasındaki ilişkiye odaklanacağız. Çünkü “güzel” yerine artık “sanat” bize ahlaki birer fail oluşumuzu hatırlatmasıyla Kantçı mirası devralmıştır. Güzel, bir karşılaşma zemini idi ve karşılaştığımız kendimiz üzerine düşünmemizi nasıl genişleteceğimiz olmuştur: “Kant’ a göre güzel içimizdeki duydu-ötesiyle/*supersensible* irtibat halinde olmamızın başka bir şeklidir. Güzel ahlaken iyinin sembolüdür. Böylelikle güzel ahlaki kaderimizle ilişkilendirildi. Ve ona bağlı kılındı.”²³⁹ Fail olan için günümüz etiği yapmamız gerekenler ve yapmamamız gerekenlerin belirlendiği kriterler etiği olacaktır: “Hem doğanın hem insan toplumunun insani amaçlara uygun hale getirilmeleri için araçsal aklın ışığında yeniden düzenlenmeleri gerekir. Bu da işlevsel olarak anlaşılır. Aktivist yeniden düzenleme ve araçsal akıl anahtar kategorilerdir.”²⁴⁰ Sanat da bu düzenlemelerin modellerini üretir. Sanat bir anlamda güzeli aşarak yücenin getirdiği sarsma gücünden yararlanarak “hep yeni” üzerinden genleşmeye taliptir. Sarsarak bir yandan yerleşik değerlere yüklenirken, diğer yandan “hep yeni” ile yeni düzenleme modelleri önerir. Günümüzde kavramsal sanat karşı çıkışları ve bazen de önerisizliği ile en siyasi ve politik devrini yaşamaktadır. Tam da bahsettiğimiz şekilde erteleme ve ufka açıklığın getirdiği ahlaki modelin etkisi sürmektedir. Kant'tan gelen dip akıntı bir şekilde Modernizmin sanatı bir bir tüm yüklerinden kurtardığını düşündüğümüz yerde, yüklendiği muhalefet görevini bir anlamda sanata devretmesiyle birlikte üst üste çakışarak devam eder. Bir anlamda sanat tüm kum torbalarından kurtarıldı zannedilirken kendini sorgulamasında sorgu hakimi rolü üzerine kalır ve Kant'ın gerçekleştirdiği perspektif değişimi örtüşür. Gadamer'in ifadesiyle: “Sanat kendisine ilişkin bir bakış açısı haline gelir ve kendisine ait bir özerk

²³⁹ Taylor, *Benliğin Kaynakları*, s. 641.

²⁴⁰ Taylor, *Benliğin Kaynakları*, s. 292.

üstünlük iddiası tesis eder.”²⁴¹ Bu özerkliği içinde sanat doğru ve yanlış da belirleyen sorgu hâkimi rolüne kendini kaptırır. Sanki Kant’ın birey üzerine gerçekleştirdiği Kopernik devrimi bu sefer sanat ve sanatçılar üzerinden gerçekleşir.

²⁴¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 113.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KANT VE KAVRAMSAL SANAT

İlk iki bölüm itibarıyla Kant'ın “iyi” ve “güzel”den ne anladığına odaklandık ve aralarında kurulan ilişki ile bu bölüme geçiş yaptık. Fakat Kant'ın sanat üzerine düşüncelerine yer vermedik. Güzelin iyinin sembolü ilan edilmesinin çözümlemesinde sanat mevzuuna eğilmek meseleyi genişletecekti. Ancak günümüz sanatının kavramsal zeminini tahlile girişmeden evvel Kant'ın sanattan ne anladığına da kısaca değinelim. Ama önce yaşadığı dönemin sanat ortamıyla işe başlayalım.

4.1. Kant Düşüncesinde ve Yaşadığı Ortamda Sanat

Kant'ın yaşadığı tarih aralığında özellikle iki sanat akımı dikkati çeker. Neoklasizm ve sonrasında Romantizm peş peşe ve ardından iç içe bir seyir izler. Dönem, sanat tarihinde Rokoko sonrasına tekabül eder. Pompei kazılarının yapıldığı, böylelikle antik çağa ilginin patladığı, aydınlanma düşüncesinin etkisiyle geçmiş sanatlara -Barok ve Rokoko'ya- tepki duyulan ve asil ruhlu bir sanatın ikamesine çalışılan, bu minvalde Neoklasizm etkilerinin yaygınlaştığı, üzerine de Fransız devriminin gerçekleşmesiyle devrim ve Neoklasizmin çakıştığı bir devirdir. Alman sanat tarihçisi Johann J. Winckelmann (1717-1768) “kitaplarında ressamları ‘firçalarını zekaya batırmaya’ teşvik eder.” Yunan sanatını “asil sadeliği” ve “abartısız ihtişamı” için över. Bu sanata yönelme ile “Antikitenin doğasında bütünlük ve mükemmellik kavramları, bizim doğamızdaki bölünme kavramlarını aydınlatacak ve daha elle tutulur hale

getirecektir.”²⁴² Bu bilgiler Neoklasik düşüncenin odağını anlamak için yeterlidir. Kant’ın döneminde yaşayan ünlü bir Neoklasik sanatçı olarak Jacques-Louis David (1748-1825)’in ismini verebiliriz.

Diğer yandan klasik üsluba bu kadar bağlı bir akımın varlığında onu eleştiren ve akla verilen önceliği, duygulara veren bir akımın çıkması olağandı. Devrimi ululamak yerine coşkusunu dile getirmeyi yeğleyen Romantikler, devrimin bir anlamda özgürlük kavramını merkeze koydular. Bireysel hayal gücü ve özgür yaratıcılık esasını teşkil etti. Bireysel hayal gücü ve özgür yaratıcılık dediğimiz yerde de bunların sanata yansımada Kant’ın geliştirdiği düşüncelerin ve tabii deha kavramının etkisi büyüktür. William Blake (1757-1827), Francisco Goya (1746- 1828), Caspar David Friedrich (1774-1840), J. William Turner (1775-1851) gibi isimler öne çıkar.

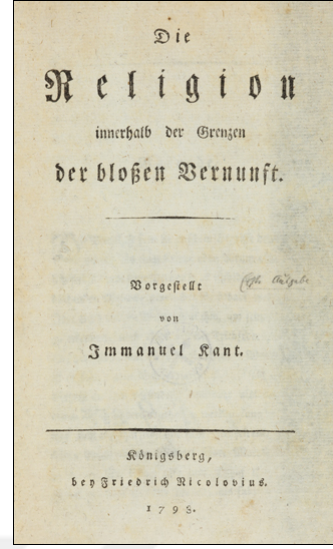
Yine bu döneme ait diğer sanat alanlarından öne çıkan sanatçılar da zikredilmeye değer. Müzikte bilinen en önemli kompozitörler sahnededir: Bach, Haydn, Mozart, Paganini, Beethoven gibi. Şair ve yazarlardan ise; Stendhal ve Goethe, Hölderlin ve Novalis ilk akla gelenlerdir.

Kant’ın *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din* kitabının yayın tarihi olan 1793’te, David, “Marat’ın Ölümü”nü yapar. Fransız Devrimi’nin önemli bir şahsiyetini resmederken konuyu ele alış biçimiyle klasik bir üsluba yaslanırsa da konu itibarıyla romantik bir içeriği görselleştirirken bir anlamda David’in yaptığı, Kant’ın yaptığı uzlaştırma hareketlerine benzer. Kant kendinden sonra gelen Romantikleri sonuna kadar etkilemiştir ama devir olarak Neoklasisizm ile sıkı ilişkiler kurulabilecek söylemlere de sahiptir.

²⁴² Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 124.



Resim 5



Resim 6

Kant'ın bir edebiyat topluluğunun parçası olduğunu, döneminde canlı bir tiyatro kültürünün olduğunu biliyoruz. Ama görsel sanatlara ilgisine dair kaynaklardan yeterli bilgi edinilememektedir. Bu kadar mümbit bir sanat ortamında Kant'ın beğeniye dair yazıp çizdiklerinde, özellikle doğa güzelliğini öne çıkarması sanat güzelliğine değinmekten kaçınması manidardır. Ama bu tercihi bilinçli bir tercihtir. Böyle bir tercih yapması, sanat güzelliğinden güzel bahsinin dışında söz etmesi, Kant'ın sanatın aldatıcı boyutuna vurgusunu akla getirir.

Diğer yandan Kant'ın ontolojisi temsillere ve teorik aklın faaliyetine dayalı olduğundan insani eylemin şu nesneyi var kılması, bu nesnede eylemin tecessüm etmesi meselesinin büyük bir sorun olarak sisteminin merkezine oturduğunu unutmayalım. Düşünülür olanın duyulur alanda açığa çıkışı Kant'ın ayrımları sonucu bilinemez olarak kalmıştı. Nedenselliklerin çatışmasını, ikisi de düşünülebilir diyerek çözme girişiminde bulunsa da pratik faaliyetimin bir nesneyi -ki burada sanat eseri- var kıldığını teorik olarak söyleyememekten kaynaklı sistemi, Kant'ın bir sanat eserinin nasıl kurulduğunu açıklamasını güçleştirir. Geçen bölümde gördüğümüz üzere deha veya gayet müphem bir estetik ideayı işin içine katarak nasıl yaptığını bilmeden sanatını icra eden bir sanatçı tipini karşımıza çıkarmıştı. Doğal nesnede gördüğüm yapı ve bütünlüğü, teleolojik

yapıyı benim ona yüklememden kaynaklı bir reflektif düşünüş biçimi üzerinden açıkladığını hatırlarsak doğal sistemin bir yaratıcısı olduğu fikri de bilinemez diyerek iptal edilmişti. Böyle bir iptalin içerisinde sanatçının eserini yaratmasında müdrikemin faaliyeti içerisinde nasıl kurulduğunu anlayamadığım bir şeyle karşılaşmış olurum. Kant, sanatçının bunu nasıl yaptığını teorik olarak açıklayamadığı bir düşünüş biçimine imza attığı için bu böyledir.

İddia ettiğimiz gibi Kant'ın asli problemi zaten sanat olmamıştır. Sanat ve güzel, asli probleminin ekseninde anlamlarını bulmuştur.

Gerek Kant gerek Hegel, (terimin Kantçı anlamıyla) “eleştiriye” tâbi tutulabilecek bir kategori olarak estetiğe büyük yer ayırmışlardır, çünkü her ikisinin de kendine özgü sisteminin (birek sistem olmaları anlamında) kapanabilmesi buna bağlıdır: Kant'ta estetik, teorik akıl ile pratik akıl eklemlen bir ilkedir; Hegel'de ise, nesnel tin ile mutlak tin arasındaki geçiş uğrağıdır [...] Kant'ın Üçüncü *Eleştirisi*'nde, düşünümsel estetik yargı açıklanmadan, bizatihi eleştirel felsefenin olanağı tartışmalı hale gelmekle kalmaz, özgürlük kavramı ile doğa ve zorunluluk kavramları arasında bir köprü kurmanın (yani Kant'ın deyişle “doğa ilkelerine dayalı düşünce tarzımızdan özgürlük ilkelerine dayalı düşünce tarzına geçiş”in) olanağı da temellendirilemez [...] “Doğanın temelinde yatan duyular üstü ile özgürlük kavramının pratikte içerdiği duyular üstünü birleştiren bir zeminin (*Grund der Einheit*)” var olması için -başka deyişle ahlakın bir hayalet dönüşmemesi için- Kant'ın *Üçüncü Eleştirisi*'nin tasarısı ve estetik yargıyı aşkınsal olarak temellendirmesi şarttır [...] Başka bir deyişle, Kant ve Hegel'i sistemlerine estetiği de katmaya sevk eden, sanat ya da güzellik sevdaları değil, felsefi hedefleriydi. De Man'ın son seminerlerinden birinde, dostane bir dobralık ve acımasız bir mizahla söylediği gibi: “dolayısıyla estetiğe yatırım büyüktür – bizatihi felsefe söyleminin gelişmesi, dört başı mamur bir estetik geliştirme yeteneğine bağlıdır. İşte bu nedenle Kant da Hegel de, sanatla pek ilgilenmemelerine rağmen, gerçek olaylar ile felsefi söylem arasındaki köprüyü olanaklı kılmak için sanatı sistemlerine dahil etmek zorunda kalmışlardır.²⁴³

²⁴³ Dieter Roelstraete, “‘Çağdaş Sanat Ne Değildir?’ Jena'dan Bakmak”, çev. Ayşe H. Köksal, *Çağdaş Sanat Nedir? - Modernlik Sonrasında Sanat*, ed. Ali Artun ve Nursu Örgü, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 76-7.

Kant beğeni yargısının sayesinde öznellik ve evrenselliği yakalamış, aynı zamanda özgürlük ve doğal zorunluluğunun el ele verdiği bir mecra üzerinden en yüksek iyiye yöneliminde insan için, umudun sembolünü bulmuştu. Güzeli duyulur bir nesne üzerinden tecrübe etmem, eyleminin bu dünyada bir değişikliğe yol açabileceğine dair umut verici bir sembol olmuştu. Bir sanat eseriyle karşı karşıya geldiğimde duyusal bir şey olmasına rağmen onda bulduğumu sandığım mükemmellikle aslında bende bulunan mükemmelliğin açığa çıkışıyla duyusal tecrübeden tamamen farklı bir tecrübe yaşarım. Bu tecrübe, duyular üstüne yükselmenin getirdiği bir farklılık yaşatarak, bu yükselmeyi bu dünyada yaşayabileceğime dair ilham vermesiyle bana ahlak tecrübesi, özerklik ve özgürlük tecrübesi için alan açar. İdeal olanla temas, rezonansı başlatır ki diğer bir ideal olan ufka yerleştirilmiş en yüksek iyiye geçiş için çaba harekete geçirilebilsin.

Göremediğimiz rasyonel idealar için hayal gücünün estetik ideaları sanat vasıtasıyla görünür kılınarak bir sembol olarak duyulur hale gelirler. Dieter Roelstraete, “Çağdaş Sanat Ne Değildir: Jena’dan Bakmak” makalesinden yaptığımız alıntının devamında şu cümleleri kurar: “Sanat [...] bir umudun ve doğması beklenen bir şeyin ismidir: Henüz gerçekleşmemiş ve/veya sonsuza dek beklenecek olanın ismi.”²⁴⁴ Tam da Kant’la örtüşen bir ifadedir bu. Umudun ismi olmasının yanı sıra diğer yandan Kant, tüm kurgusunun neticesinde insanın en asli yetisi olan yargı yetisinin daha da gelişmesini arzulamıştı. Doğa ve sanat güzelliği bu çerçeveler içinde değerlendirilmeyi gerektirir.

Sanatın sanki doğanın ürünüymüş gibi görünmesini istemesindeki amaç doğayı taklit değildir, doğal görünmesidir. Fakat bu doğal görünmenin içerdiği tehlike için *Pygmalion* ve *Galatea* örneğini hatırlayalım. Michalengelo’nun henüz bitirdiği *Musa* heykelinin karşısına geçip “Konuşsana!” haykırışına benzer şekilde, mitolojik hikâyeye göre Pygmalion da yaptığı heykeli bitirdiğinde ona aşık olmuş, tanrılarına yakarmış, onun canlanmasını murat etmişti. Sanat eyleminin içerdiği sanatın doğa ile ilişkisinde bu boyut Kant’ın sanat güzelliğinden uzaklaşmasına sebep midir bilemeyiz. Ama Kant’ın sanatın doğaya yaklaşmasını istemesinde bugün gelinen yer, sanatın kendi

²⁴⁴ Roelstraete, “Çağdaş Sanat Ne Değildir?”, s.78.

gerçeklik alanını tesisidir. Kendi gerçeklik alanı içerisinde ise bilişsel yeteneklerimiz ile doğa arasında bağlantı gereksizleşir.

“Kant’ın güzelliği bilişsel yeteneklerimiz ve dünya arasındaki etkileşimin bir fonksiyonu haline getirdiğini hatırlamak önemlidir. Güzel Sanat Kant için öncelikle, dünyayla olan ahlaki ve algısal temasımızın tabiatını keşfettiğimiz bir etkinliktir.”²⁴⁵ Kant için önemli olan “kavram ve sezgi arasında yeni hizalamalar/işbirliği bulma” ihtimalleridir. Bu minvalde sanata yaklaşımı değerlendirilmelidir. Yine bu minvalde bu şekilde sonsuz ihtimalleri görebilen/düşünebilen olarak deha öne çıkar.

Kant bu sonsuz ihtimallerden neyi öne çeker? Hatırlayalım *YGE*. 44. paragrafta Kant güzel sanatın tanımını vermişti: “Güzel sanat bir tasarım türüdür ki, kendi için erekseldir ve ereksiz olmasına karşın gene de toplumsal iletişime doğru anlığın güçlerinin kültürünü anlığın yükseltir.” (*YGE*. s. 175) Güzel sanatın hem kendi için ereksel oluşundan hem de toplumsal iletişime doğru anlığın güçlerini yükseltmesinden bahis olunur. Amaçsız amaçlılık momenti itibarıyla bu ikili yapının ikinci ayağı üzerinde özellikle durmak gerekir. Kant bu ifadeleriyle sanata toplumsal iletişim aracı olarak bakar, kültürle bağıntısını kurar. Bu şekilde bir bakış ise sanat nesnesinin etrafında toplananlar arasında kurulan ilişki modunu öncelediğini gösterir. Güzel sanat bu minvalde Kant için önemlidir. Bu ilişki modunu öncelemesi bizim kavramsal sanata geçişimiz için sağlam bir zemin oluşturur. Ama önce eserlerin ilgimizi ayartması lazımdır ki etrafında toplanabilelim.

Buna dikkat çeken Gadamer’e göre Kant’ın yaptığı, estetik yargımıza konu olan nesnelere varlık moduyla değil de ilgilerimizi ayartmalarıyla ilgilenmek olduğu için bu itibarla doğa ve sanat ayrışmasına bakılmalıdır. Kant’ı ilgilendiren nesnelere ayartma gücüdür. Doğa bize yaratılışın nihai amacı oluşumuzu gösterir. Sanatın doğa olarak seyredilmesine vurgu da bundandır:

Güzel doğa dolaysız bir ilgi, yani ahlaki ilgi uyandırmaya yeteneklidir. Biz doğanın güzel formlarını güzel bulduğumuzda, bu keşif kendisi dışında, ‘doğanın bu güzelliği ürettiği’ düşüncesine işaret eder. Bu düşüncenin uyandığı yerde, ahlaki duyarlılığımız da gelişir [...] Doğanın

²⁴⁵ Clive Cazeaux, “Introduction-Nineteenth-Century German Aesthetics”, *The Continental Aesthetics Reader*, Ed. Clive Cazeaux, New York: Routledges, 2000, s.7.

güzel olması yalnızca ‘ilgisini zaten ahlaki bakımdan iyi olanın derinliklerine yöneltmiş’ kişide ilgi uyandırır.²⁴⁶

İlgisini ahlaki bakımdan iyi olanın derinliklerine yöneltmeyen bir bakışın takılıp kalacağı yer, sadece Galatea’nın mermer dokusunun pürüzsüzlüğü ve biçimsel mükemmelliği olur o kadar. Kant’ın koyduğu şerh böylelikle Pygmalion refleksi bertaraf eder. Ama diğer taraftan aynı hikâyeye, olan ve olması gerekenin örtüşmesinin Tanrıların inayetiyle gerçekleştirilmesi ve insanın bu dünyada gerçekleşmesini ummadığı duasının kabulü veçhesinden okunmaya da müsaittir. Fakat böyle bir yaratıcılık -ki Kant’a kadar deha yaratıcılıktan ziyade yetenekli oluşla ilişkilendirilmişti- yeteneğin ötesine geçtiği an sanatçının kendisine özel bir güç vazetmesine sebebiyet verir ki Kant bu tehlikeye karşılık dehayı doğa vergisine sıkı sıkıya bağlamıştı: “[D]eha, bilme yetilerinin özgür kullanımında bir öznenin doğa vergisi becerilerinin örnek değerindeki özgünlüğüdür” (YGE. s. 189) İki türlü okuma da Kant için meselenin boyutlarını fark edebilmemiz bakımından önemlidir. Sanatçı cephesinden özgünlüğün doğa vergisi beceriye galip gelmesi istenmediği gibi, diğer yandan aynı sanatçının eserin karşısına geçtiğinde (tabii izleyicinin de) görünüşün gerçekliği perdelemesi tehlikesine karşı uyanık olması arzulanmaktadır. Ama asıl mevzu yine dönüp dolaşıp sanatın bu tür yanılsamalara müsaitliğine karşılık, doğanın güzeline yönelmek ve ahlaki iyi ile ilişkiyi onun üzerinden kurmaktır.

Bir beğeni yargısının ortaya konuluşunda *sensus communis* üzerine eğildiği kısımların hemen ardından ele aldığı güzelin çıkarılsızlığına rağmen ampirik anlamda ancak toplumda çıkar sağlayacağına dair tespitine yer verdiği 41. paragrafın akabinde Kant, doğa ve sanat güzeli ayrımını yeniden ele alır ve Gadamer’in izahının ilhamını aldığı bölüm burasıdır:

Şimdi hiç kuşkusuz isteyerek iddia ediyorum ki, sanatın güzeline ilgi hiçbir biçimde ahlaksal iyiye bağlı, giderek ona eğilimli bir düşünce yolu için bile bir tanıt sağlamaz. Ama buna karşı ileri sürüyorum ki, doğanın

²⁴⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 69.

güzelliğine dolaysızca ilgi duymak her zaman iyi bir ruhun belirtisidir.
(YGE. s.166)

Sensus communis bahsinin ardından gelen bu ifadeler, doğal güzelliklere ilgi duymanın ancak törel iyiye ilgisini iyi temellendirenlerce anlaşılacağına dair bir vurgu içermesiyle manidardır. Estetik yargının bu şekilde ahlaksal duygu ile irtibatı kurulur. Dolaysızca derken söylemek istediği, çıkarsız yaklaşımın bir örneğini vermesi sebebiyle güzele duyulan ilginin iyi bir ruhun ifadesi olduğudur. Sanat ise aldatma boyutunun bertaraf edilmesi güç olduğu için iyi bir ruh ile irtibatlandırılmaz. Kant bu konuda oldukça net konuşur. Diğer yandan Gadamer'in ifade ettiği gibi doğanın amaçlılığı ile örtüşmenin yaşantılanmasıdır esas olan. Sanata da bu vazifeyi yükleyebilecekken yüklemes.²⁴⁷

Sanat güzelliğinin ahlaki iyiye sembol olmasına dair iki yaklaşım vardır. Sadece doğa güzelliği sembol işlevi görür diyenler ve ayrıştırmaya gitmeyip güzellik kavramının ikisini de elde tuttuğunu öne sürenler. Örnek verecek olursak, Arthur Danto ilk görüşü savunur: “Kant sanatla ilgili iki kavrayış sunar, doğal güzellik, sanat güzelliği. Sanat eserleriyle ilgili ikinci teorisi, güzel yargısı ile ahlaksal yargılar arasındaki paralelliği ve güzel yargısının evrenselliğini destekleyemez.”²⁴⁸ Christian Helmut Wenzel ise *Kant Estetiğine Bir Giriş* kitabında karşı görüşün taraftarıdır: “[G]üzelliğin güzel bir doğa nesnesi mi yoksa bir sanat nesnesi mi olduğuna bakılmaksızın, güzelliğin ahlakın sembolü olduğunu görmeliyiz.”²⁴⁹ der. Sanat güzelliğine ne kadar çekinceli yaklaşırsa da “Güzel, Ahlaki İyinin Sembolüdür” bahsinde ayrıma gitmez.

Doğa ve sanat güzelliği ayırımında bir diğer dikkat çekilmesi gereken husus, hatırlayalım, güzel üzerine bir beğeni yargısında bulunduğumuzda ahlaki yargı ile ortak paydanın, başkalarını hesaba katma düzeyiyle ilişkilendirmek suretiyle olduğunu görmüştük: “Beğeni ve ahlaki yargılamalarda ortak olan şey, benim düşünceme göre, diğer insanın pozisyonunu, benimkiyle kıyaslama, yansıtma ve çeşitli müspet biçimleri

²⁴⁷ Gadamer, ilgili bölümde karşı argümanlar geliştirmenin ve sanata da bu vazifeyi yüklemenin mümkün oluşundan bahseder. Bkz. *Hakikat ve Yöntem*. s. 71

²⁴⁸ Arthur Danto, *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013, s. 117.

²⁴⁹ Wenzel, “Beauty as the Symbol of Morality”, s. 113.

(örtük ve ya açık, öznel veya nesnel, estetik veya teleolojik) hakkında düşünme yeteneğimidir.”²⁵⁰ Başkalarını hesaba katarak sanat veya doğa güzelliği üzerine yargı verişimizde iki güzelliğin ayrımı aşılır. Doğa ve sanat güzelliğinin ortaklığı ikisinde de yargılamada haz verene güzel denmesinden dolayıdır. Bu yüzden sanat güzelliğinden bahsetmeden olmaz. Bir doğa güzelliği güzel bir şeyse, sanat güzelliği bir şeyin güzel tasarımıdır. Bunun dışında doğadan farklı olarak sanatın her zaman bir şey üretme gibi bir amacı vardır. O yüzden bu amaç, amaçlı görünmeyen bir amaçlılık olmalı, bu anlamda doğaya yaklaşmalıdır ki işte o zaman Kant için sanat, güzel yargısını hak eder. “Bir şeyin güzel temsili” tanımını “çirkin şeyin bile sanatla temsilde güzel hale geleceği”²⁵¹ düşüncesine açıktır. Kant’a göre doğaya uygun olarak temsil edilemeyecek ise tek bir çirkinlik vardır, o da tiksinti verendir/*Ekel*.²⁵²

Bu satırların devamında “Bir nesnenin aslında yalnızca bir kavramın sergilenişinin biçimi olan/*Darstellung* ve onun evrensel iletilebilirliğini sağlayan güzel tasarımı/*Vorstellung* üzerine bunlar yeterli olmalıdır.” der. Kant’ın buradaki özetlemesi ve vurgusu önemlidir. Bir nesnenin yalnızca bir kavramın sergilenişi olan-*Darstellung* ve diğer yanda evrensel iletilebilirliği için gereken güzel tasarım-*Vorstellung*, bu ikisi birlikte olduğunda sanattan bahsetmiş oluruz. Beğenin doyumlanması için de sancılı bir süreçten bahsedilir.

Hemen bu anlatımdan günümüz sanatının iddiasına geçiş yapabiliriz. “Bir kavramın sergilenişinin biçimi ifadesi” ile “güzel sanatın toplumsal iletişimin aracı” ilan edilmesi bizi doğrudan kavramsal sanata götürür. O zaman güzel tasarım üzerinden evrensel iletilebilirlik yani *Vorstellung* ile sağlanacak olan, diğerleri ile güzel üzerine aynı yargıyı verdiğime dair ortaklaşalık ve birliktelik, bir tarafta kaldıkları zannedilse de toplumsal iletişimin zemini oluşları fikri devam eder. Çünkü Kavramsal sanatın iddiası güzel üzerinden bir paylaşırlıkta değildir artık. Paylaşılabilirlik, eserin bizde güzellik duygusunu uyandırması üzerinden değil kamusal mekân düzleminde paylaşılan fikir

²⁵⁰ Wenzel, “Beauty as the Symbol of Morality”, s. 113.

²⁵¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 71.

²⁵² Fakat bu da yapılır. Bu vurgusunun bile ilginçtir çağdaş sanat üretiminde nasıl tersinden bir itibara uğradığını, “abject art” başlığı altında değerlendirilen kalabalık bir envanterin bulunduğunu da ekleyelim. Sınırların ihlali önem kazandığında, sanat alanında ele alınması imkânsız görülen konular da çağdaş sanat alanında itibar kazanır.

üzerinden sağlanacaktır. Yalnız önceki bahsin devamında Kant yine çarpıcı bir ifade kullanır: Ayrıksılık.

[B]ir sanat ürününe ancak onda ideanın ortaya koyulması ayrıksılık üzerine dayanıyorsa ve ideaya uygun kılınıyorsa tavırcı denir. Kendini sıradan kişilerden ayırmak için (ama ruhsuz olarak) gösterişçi (özentili), eciş bücüş ve yapmacık (tavırlar) kendini sadece kendisinin duyduğunu söylediğimiz birinin ya da sahneyemişçesine kendine bakılması için bir oturup bir kalkan birinin davranışı gibidir. Bunlar her zaman bir beceriksizi ele verirler. (YGE. s. 190)

Ayrıksılık bugünün sanatına o kadar içkindir ki kavramsal sanatta Kantçı bir zemin bulmayı zora sokar. Çünkü burada beğeni ötelenir deha öne çıkar. Güzel sanat için deha mı beğeni mi diye sorduğunuzda birincisine -evet- denildiğinde Kant’a göre görülen, yasadız özgürlüğü içinde saçmalaktan başka bir şey değildir. Diğer yandan hoşlanmanın biricik taşıyıcıları ahlaksal idealar ile de uzak veya yakın bir birleşme içine girilmesi gerektiğinden bahseder. Yoksa yapılanın tamamen boş bir oyalanma ile sonuçlanacağını söyler. Hoşlanma ve hoşlanmama us üzerine dayandığı için bu böyledir. Çünkü hoşlanma ve hoşlanmama seçim yapma ile yani irade ile yani özgürlükle alakalıdır ve bunun için usa dayanır. Usa değil de duyuma dayalı seçimlerimiz ise keyif/*vergnügen* ve acı/*schmerz* verir. Bu ise duyular katında kalmak, Pygmalion davranışı sergilemek demektir. Bu seviye ise bizi bir yere taşımaz. Keyif duyduğumuzda önceliği bu duygu durumu aldığı yani yargıdan önce geldiği için buradan -bizim için iyi- yargısına varırız ki, bu şekilde önce yargı sonra haz sırası bozular. Haz aklın duyduğu bir haz olmak yerine duyuların keyfi aşamasında kalır. Acı için de aynı şey geçerlidir, onu -bizim için kötü- olanla ilişkilendiririz. Oysaki Kant için önemli olan duyusal hazdan ahlaki hazza geçiştir. Sanat bizi ahlaklı olmaya hazırlar. Kant sonrasında sanatın bu vazifesinin geldiği nokta Gadamer’in dediği gibi, “seküler kurtarıcı (*Immermann*) gibi bir şeydir.”²⁵³ Böyle bir kurtarma misyonu yine umutla ilgilidir.

²⁵³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 121.

Kant, kendi zaman dilimi için elzem gördüğü metafizik yanılsamaları ortadan kaldırmak için kritik felsefesini kurmuş ve inancın, insanın kendi tecrübelerine biçtiği anlam üzerinden kurulduğunu göstererek tarih boyunca hataya düşüldüğünü izaha girişmişti. Sanat ve güzellik de aradığımız düzenliliği kendisinde bulduğumuz ve bu minvalde en üstün iyiye yönelimimizde umut verici bir sembol olarak konumlandırılmışlardı. Peki günümüze geldiğimizde sanatın hâlâ umudun sembolü olduğundan bahsedebilir miyiz? Çünkü gerektiğinde vitrinden çıkartılan porselen çay takımı misali kendilerine Kant'ın bir yer tahsis ettiği "tanrı" ve "ölümsüzlük" artık yerlerinden edilmişti. Onlar Kant'ta çaba için lazımlardı ve el altında tutulmaları elzemdi. Peki bugün için, böyle bir el altında tutmadan da söz edemediğimiz bir ortamda, sanat hâlâ umudun sembolü olmayı sürdürmekte midir? Yani olması gerekenin ortadan kaldırıldığı ve olana hapsolünmüş bir dünyada sanatın yeri/yurdu/konumu nedir?

Umudun kalmadığı yerde, ideal olana ulaşmanın anlamsızlaştığı bir evrende, sanat tam da bu anlamsızlaşmanın ve ideal olanın sorgulanmasının mahalli haline gelir. Ve sorgulamaya kendinden başlar. Sorgulama öyle bir boyuta varır ki, sanat artık hazzın birleştirdiği bir muhatap grubu değil, acının ve sarsılmanın birleştirdiği bir muhatap grubu oluşturur. Önce beğeniye saldırılır. Bu yüzden tiksinti veren olsun, ayrıksılık olsun revaç bulur. Bir araya gelmenin koşulları güzel tecrübesi üzerinden değil, haz ve hazzsızlık salınımında hazzsızlık tarafının öne çıkarıldığı bir yüce tecrübesi üzerinden sağlanmaya çalışılır. Ancak yüce deneyiminin tekil bir deneyim olduğunu düşünürsek bir araya gelmeyi sağlayan ancak mekân paylaşımı olur. Kamusal mekân önem kazanır. Diğer yandan yüce deneyimindeki formsuzluktan medet umulur, bir imkân oluşuna yaslanılır. İlkelin, çocuğun ya da delinin sanatında aranan özgürlük; çöpün, sıradan malzemenin ve hatta dışkının formsuzluğunda aranan yüceltme karşıtlığında bulunmaya çalışılır. Artık sanat alanında görülenleri kuşatmaya aklın gücü yetmemeye başlar. Yüce dönüşüme uğramıştır. Özgürlüğünün bilincine ulaşmada kendi sonsuzluğuyla karşılaşmanın hazzını yaşamak yerine kendi aciziyetinin sonuna kadar farkına varan, yalnızlığının da farkına varan ve bu aciziyetin saldırganlaştırması üzerinden yeniden, kaldığı yerden, özgürlük mücadelesi vermeye devam eden, umudunu kaybetmeyen savaştı bir sanat kabilesi ya da her şey boş diyerek umudun yitirildiğine hatta aslında umut denen şeyin bir yanılsama olduğuna dikkat çeken nihilist bir sanatçı grubu, ikisi

de aynı anda karşımıza çıkabilmektedir. Bir anlamda paradigma değişmemiş, yönelimler değişmiştir ve sanat dünyasında hepsine yer vardır.

Yalnız beklenmekte olan idealin gerçekleşeceğine dair umut tamamen tükenmiş de değildir. Özellikle kendi özelimizde/coğrafyamızda bu idealin gerçekleşeceğine dair umudun sürmekte olduğunu gözlemlemek mümkün. Ya da daha doğru deyişle sürdürülmek istenmektedir. Cuauhtémoc Medina'nın "Çağdaş Sanat: 11 Tez" makalesindeki şu cümlesi bizi onaylamaktadır: "[Ç]evre ülkeler denen kesimden gelenler için, 'çağdaş'ın hâlâ belirli bir ütopya tınısı vardır."²⁵⁴ Küresel sanat pazarını elinde tutarlarda değil de ona eklenenlerde görülen bir tutunma hareketi. Bu tutunma iki katmanın üst üste binmesine izin verir. Dünyaya eklenme ve gelecek güzel günlere yol alma. Ya da daha doğru deyişle eklenme ile daha güzel günlere yol alma vaadinin gerçekleşeceğine dair duyulan inanç. Bu ütopya ruhu devam etmektedir. Ütopya ruhu ise erteleme ile ilgilidir: "Çözümleme, düşünüm ve değerlendirme için daha fazla zamana sahip olmak için kararlarımızı ve eylemlerimizi ertelemek isteriz. İşte çağdaş tam da budur - uzatılmış, hatta potansiyel olarak sonsuz bir erteleme devri."²⁵⁵ Kant'ın ne kadar çağdaş olduğunun kanıtı cümlelerdir bunlar.

Kant'ın sanatta güzel - doğada güzel ayrımı, sanatın doğaya doğanın sanata yakınsaması, doğaya uygun olmamanın tiksinti verenle bağını kurması, bir kavramın sergilenişinin biçimi ile bunun evrensel iletişilebilirliğini sağlayan güzel tasarımın bir aradılığı, ideanın ortaya konuluşunda ayrıştıktan sakınmanın gerektiği vurgusu, haz yerine acı ve keyif vereni tercihin tamamen duyusal düzlemde kalmaya mahkûm edişi, umuda yaslanış, yücenin imkânları şeklinde sıralayabileceğimiz tüm bahsi geçen sanata dair söylemleri, kendisinden sonra etkili olur. Hepsi yeri geldikçe yeniden küllerinden doğar. Gerek modern sanatta, gerekse çağdaş sanatta izleri görülen Kant'ın sanat kuramında ele alınış biçimlerine örnekler vereceğimiz gelecek bölümde özellikle Kant'ın formalist, yani bir anlamda güzel tasarım odaklı modernist söylemin zeminine

²⁵⁴ Cuauhtémoc Medina, "Çağdaş Sanat: 11 Tez", çev. Özge Çelik, *Çağdaş Sanat Nedir? - Modernlik Sonrasında Sanat*, ed. Ali Artun ve Nursu Örgü, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 13.

²⁵⁵ Boris Groys, "Zamanın Yoldaşları", çev. Kemal İz, *Çağdaş Sanat Nedir? - Modernlik Sonrasında Sanat*, ed. Ali Artun ve Nursu Örgü, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 56. Groys bu minvalde arşiv, kütüphane ve müzelerin seküler devamlılık mekânları olduğunu, bunun da dirilişe ve sonsuz yaşama dair dinsel vaadin yerini alan bir sonsuzluğu vaat ettiğini belirtir. Groys'a göre ise çağdaş olmak burada, şimdi ya da gelecekte olmanın ötesinde zamanla olmaktır-*zeitgenössisch*. Sanatçıdan da seyirciden de beklenen bu olmalıdır.

yerleştirildiği anlayış ile, anlama odaklanan diğeri yani anlamın cisimleşmesini odağına alan anlayışın devamında bir kavramın sergilenişinin biçimine odaklanan çağdaş -hatta daha doğru adlandırılışla kavramsal- sanatın taşıdığı Kantçı izler bize gösterir ki, ikisinin bir aradalığını önemseyen Kant'tan uzağa düşülmüştür. Ama yaşanan çatallanmaya rağmen görüleceği üzere sanatın öyküsü onun estetik güzergahı üzerinden devam edegelerir.

4.2. Kant'ın Günümüz Sanat Kuramında Ele Alınış Şekilleri – Greenberg ve Danto Örneği

Kant günümüz itibarıyla hem modern hem de postmodern eserlerin izahında temel alınmaya devam etmektedir. Bu tez özelinde amaçlanan ise, Kant'ın iyi ile güzel arasında kurduğu ilişkinin sanat ve ahlak arasında görünmez kılınan -ki çünkü sanatın özerkliği vurgusu her daim değişmeden günümüze kadar gelmiştir- ama aslında sıkı sıkıya devam eden bağın görünür kılınmasına çalışmaktır. Bugün sanatın özerkliği vurgusuna hanel getirenin piyasa ilişkileri olduğu üzerinden kapitalist sistem eleştirisi yapan çalışmalar ya da kültürün yeni hiyerarşiler yarattığı üzerinden tartışmalar literatürde geniş yer bulsa da asıl olarak sanatın/sanatçıların ahlaki bir misyonu devam ettirdiği düşüncesi tezin yazılma sebebidir ve bu yüzden odağın kaybedilmemesi için yaygın eleştiri mahallerine girilmedi. İlginç olan Kant'ın kendisinden bugüne hâlâ dönüp başvurulan mümbit bir kaynak olmaya devam etmesidir. Hem modern hem postmodern söylemi de besleyecek bir kaynaktır: “[M]odern ve postmodern eserlerin büyük çoğunluğu güzelin formel evrenselliği ile yücenin tarıfsız tekilliği arasında bir yerlere denk düşüyor.”²⁵⁶ Görüldüğü üzere keskin çizgilerle ayıramadığımız, adeta bir sarmalı andıran modern ve postmodern evreler içerisinde Kantçı kavramlar arasında salınım devam ediyor. Bu bölümde Kant'ın modern/avangart/formalist söylemin ve

²⁵⁶ Kearney, *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, s. 129.

postmodern/çağdaş/güncel/neoavangart/kavramsal²⁵⁷ söylemin ikisine de nasıl kaynaklık ettiğine dair ilkinde Clement Greenberg, ikincisine ise Arthur Danto'nun kuramları özelinde örnek verilerek mesele açıklanmaya çalışılacak, Kant'ın bu söylemlere etkisinden Kavramsal Sanata geçiş yapılacaktır.

Kantçı etkiyi özellikle formalist²⁵⁸ söylem üzerinden inşa eden, o gününün Amerikan soyutunun kuramsal zeminini döşeyen ve sanat ortamını domine eden,²⁵⁹ etkin bir sanat eleştirmeni olan Clement Greenberg (1909-94) için form esastır. Formun esas olması ise sanatın özerkliğinin altını çizmek için yeni ve yine bir hamledir. Dış gerçeklik yerine kendi iç gerçekliği içinde sanatın değerlendirilmesi gerektiği savunulur. Kant'ın formu öne çıkaran görüşlerinden etkilenildiği sık sık belirtilir. Yalnız önemli farklar vardır. Kant form ile duyuşal çekiciliğe karşı durmak istemiş hatta rengi bile bu minvalde formun karşısına yerleştirmişti. Öte yandan sanat formunu doğadaki formla süreklilik arz etmesi üzerinden önemsemiş ve vurguyu bu sürekliliğe yapmıştı. Şimdi ise bu süreklilik parçalanmak istenen. Süreklilik yerine kendine özgülük öne çıkartılır. Kendine ait sferine çekilerek öz-eleştirisini yapan sanat aslında bir saflaştırma hareketi ile kendini tanıma hareketine girer: Ben neyim ve ne değilim diye sorar. Böyle bir saflaştırma hareketi de özgürleşme hareketi olarak okunur. Özgürleşme bütünle bağların koparılmasına dönüşür.

Bütünle bağların koparılması dediğimizde formalizmden önce başlayan ve etkisi devam eden avangart anlayışı bilmek gerekir. “20. yüzyılda avantgarde sanatçılar yaşamın ve gerçeğin her an değiştiği ve bilinmeyeni getirdiği, bunu anlatmak içinse sanatçının görsel ve sözel olarak yeni bir dil yaratması gerektiği varsayımından yola

²⁵⁷ Bu kavramları birbirlerinin yerine kullanmıyoruz, eş anlamlılıklarını iddia etmiyoruz. Zamansal olarak tekabülîyetlerine göre yan yana yer veriyoruz. Birbirlerinin yerine sıklıkla kullanılmaktalar. Yoksa kavramların tanımları, zaman aralıkları, içerimleri oldukça girift. Yeri geldikçe açıklamalara yer verilecektir. Nüansları gözardı etmeden okuma yapılması gereken yerlerde dikkatli olmak ehemmiyetlidir.

²⁵⁸ Formalizm/Biçimcilik: Mimarlık ve sanatta, ardında yeterli bir düşünsel temellendirme bulunmadan ya da kendi alanına özgü olan ya da olmayan bir söylemle ilintili kılınmadan oluşturulmuş ürünleri var eden her tür yaklaşımı niteler. Uğur Tanyeli, “Formalizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 241.

²⁵⁹ Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayınları, 2009. Guilbaut bu kitabıyla Amerikan soyut dışavurumculuğunun, sanat dünyasının merkezinin Paris'ten NewYork'a taşınmasında etkin olan savunmanın arka planında cereyan edenlerin toplumsal analizini yapar. Amerikan avangardının doğuşunda ve zemininin döşenmesinde etkili olan Greenberg'i okurken arka planda böyle büyük bir projenin varlığını bilmek önemlidir.

çıkışlardır.”²⁶⁰ Genel anlamıyla sanat eseri, evrensel olan ile tekil olanın birliği şeklinde tanımlanırken burada birlik unsuru sınırsız bir şekilde geriye çekilmiştir. Sürekliliğin parçalanması, eser üzerinde fragmanter bir yapı ile tezahür eder. Parçalama hareketi yenilik ve özgünlüğü talep ettiği için avangardtır. Peter Burger’ın işaret ettiği gibi formalist sanat da, fragmanter bir yapıdadır. En uç noktasında birliği sağlayan artık yeni adıyla alımlayıcı olacaktır. “Avangardist eser, birliği hepten olumsuzlamaz, özgül bir birlik türünü olumsuzlar: Parça ile bütün arasında, organik sanat eserine damgasını vuran ilişkidir.”²⁶¹ Olumsuzlanan bu ilişki ile Walter Benjamin’den mülhem şu aşamalardan geçilir: “Alegorist, bir unsuru hayat bağlamından koparır. Onu yalıtır, işlevinden yoksun bırakır. Bu nedenle alegori özü itibarıyla bir fragmandır ve organik simgenin karşıtıdır.”²⁶² Sonra bu yalıtılmış gerçeklik fragmanları bir araya getirilir, bu yolla anlam yaratılır. Bu ortaya atılmış anlamdır. Yani nesne artık kendine ait anlam yaymayacaktır. Anlam adına sahip olduğu ne varsa alegoristin ona yüklediklerinden ibarettir. Benjamin bunları Barok sanat için dile getirirken Burger avangardist sanat için de bu tanımların işe yaramasından yararlanır.²⁶³ Rönesans sonrası Baroğun itirazı ile bugün arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Böyle yapmalısın! Peki. Ama yapmam gerekenin ne olduğunun Kant’taki belirsizliğini hatırlarsak içerik her daim yeniden oluşturulmaya açık haldedir. Denildiği gibi ortaya atılmış bir anlam vardır. Bir yandan anlamın tüketilmesi, diğer yandan fazlalıklarından kurtulma yolunda bir eleştirel bakış açısının varacağı yer elinde bir şey kalmamaya kadar gitmeye yazgılıdır. Dönem itibarıyla sanatın sonunun peş peşe ilanı da bu veçheden anlamlıdır.

Greenberg’in Kant’ı ele alışında bir diğer önemli söylemi, Kant’ı ilk modernist eleştirmen ilan etmesidir: “Ben Modernizmi, filozof Kant’la başlamış olan bu öz eleştirel eğilimin yoğunlaşması, hatta şiddetlenmesi sayıyorum. Çünkü Kant eleştirinin kendi yöntemlerini eleştiren ilk kişiydi, Kant’ı ilk gerçek Modernist olarak

²⁶⁰ Jale Nejdert Erzen, “Avant-Garde Sanat”, *Ezzacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 164.

²⁶¹ Peter Burger, *Avangard Kuramı*, çevir. Erol Özbek ve Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s.110.

²⁶² Burger, *Avangard Kuramı*, s. 127.

²⁶³ Burger, *Avangard Kuramı*, “Benjamin’in Alegori Kavramı”, s.126-132.

görüyorum.”²⁶⁴ Greenberg, Kant’ın ilk modernist eleştirmen olması ile giriş bölümünde kendisine yer verdiğimiz Edouard Manet’nin sanat üzerine dönüşlü eleştireliliğini aynı potada görür ve sanatta modernizmi Manet ile başlatır: “Manet’nin resimleri, üzerine resmedildikleri yüzeyleri samimi bir şekilde ortaya koymaları sayesinde, ilk Modernist resimler oldu.”²⁶⁵ Kendisini ilk Kant sonrası ressam diye ele alır. “Manet ilk Kant sonrası ressamdır: kendisine yönelik farkındalığı göz ardı edilemeyecek kadar aşırı zorlu sorunlara yol açan ilk ressam: bilincin kendisi sanatının başlıca konusu olan ilk ressam.”²⁶⁶ Bilinç sadece sanatçının bilinci değil bir sanat eserinin de, tabii Manet özelinde resmin iki boyutluluğunun yani sınırlarının da bilincinde olmak ve artık yanılısamalardan vazgeçmekle de ilgilidir.

Manet, “İmparator Maximilian’ın İnfazı” (1868-1869) ile bize o anda gerçekleşen bir olay anını iletmeye çalışır, duygusal bir konuyu askerlerin mekanik hareketleri ile karşıtlık içerisinde vermeyi tercih eder. Manet, bu dünya düzleminden konuşur ve bize etki eder. Duygu yerine fotografik gerçeklik ağır basar. Greenberg, Giotto’dan itibaren resmin bir pencere işlevi taşıdığını fakat Manet sonrasında işlerin değiştiğini söyler:

Ancak Manet, sahnenin arkasındaki perdeyi öne doğru taşımaya başladı, ondan sonra gelenler de [...] perdeyi öne doğru çekmeye devam ettiler. Öyle ki artık günümüzde bu perde pencereye yapışık vaziyettedir, pencereyi örter ve sahneyi gizler. Artık ressamların üzerinde çalışabileceği tek şey, tabiri caizse oldukça mat bir pencere camıdır.²⁶⁷

Arka plan ile ön planının daraltılmasının tarihi olarak okuduğu resim tarihine Manet’yi yerleştirdiğinde, bir anlamda bu, yanılısamalı uzamın reddidir, iki boyutlu uzamın, yani yassılığın, tuvalin reel gerçekliğine dönüşün ifadesidir. Bakılan şey haddi zatında nedir: bir resim düzlemidir. Bir anlamda Manet’nin yaptığı, reflektif bir

²⁶⁴ Clement Greenberg, “Modernist Sanat”, *Sanat ve Kuram*, ed. Charles Harrison ve Paul Wood, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 817.

²⁶⁵ Greenberg, “Modernist Sanat”, *Sanat ve Kuram*, s. 818.

²⁶⁶ Michael Fried, “Üç Amerikalı Ressam’dan”, *Sanat ve Kuram*, s. 835.

²⁶⁷ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 109.

düşünümle, kendi kendinin farkındalığı ile resimsel düzlemin sadece bir resim olduğuna dair farkındalığı çakıştırılmaktadır.

“[R]esim sanatını temsil odaklı gündeminden saptırıp temsil araçlarının temsilin nesnesi haline geldiği yeni bir gündeme sokan ilk modernist ressam kimdi?”²⁶⁸ sorusuna verilen “Manet” cevabında, kendisinin eleştireliliğinin içeriğini de görmekteyizdir. Greenberg bir disipline ait yöntemlerin tam da disiplini eleştirmek için kullanılması noktasında Kant ile Manet’yi ortak kılmıştır. Böyle bir eleştiri ise aslında nispetin kalmadığı bir dünyanın sonucudur. Ne demek istiyorum? Kant, Descartes sonrası içe dönüş manevrasında bakışını insanın mekanizmasını serimlemeye yönelttiğinde hâkim olan bir inancı ve ona nispetle değer kazanan edimleri hükümsüz kılmıştı. Tanrının hâkim olduğu ve her şeyin ona nispetle anlam kazandığı bir dünyadan vazgeçmişti. Nispetin kalmadığı bir dünyada ise yapılacak olan kendinden yola çıkmak olacaktı. Eleştirel felsefenin özü bu idi. Aynı şekilde sanat alanına bu düşünce çizgisini uygularsak, temsil mekanizmasında temsilin kendisi yerine temsilin gerçekleşme zeminine ve temsil araçları üzerine düşünümüne odaklanması ile kendine yönelik bir eleştiri zemini oluşur. Ressam Kant’ın yaptığı gibi -ben ne yapıyorum- sorusunu sorduğunda yapma sebebine değil de yapma fiilinin kendine odaklanır. Yapma fiilinin her bir bileşenini sorgular. Greenberg bu bağlamda formu önceler ve onu öne alır. Burger’ın, G. Mattenklott’dan alıntısı meselenin diğer bir boyutunu da açığa çıkarır: “Form, siyasal alana aktarılmış bir fetişdir. İçeriklerin mutlak belirlenmemişliği, her türlü ideolojik ilaveye imkân sağlar.”²⁶⁹ Kant sonrası hızla içerik belirlenmesine girişilmiştir.

İzleyici cephesinde ise Gadamer’in işaret ettiği ilginin ayartılması çözümlenmeye çalışılır. Mesele resmin dünyayı ve hakikati temsil etmekten el etek çekmesinden ziyade, bu yaklaşımın birincil ehemmiyetinin ortadan kalkması ile ilgilidir. Artık karşımızdaki sanat, sanat hakkında olan bir temsil sanatıdır, kendi özerkliği içinde anlam kazanmıştır. Organik sanatın esasını oluşturan bütünden bağımsız bir sanattır. Muhataptan istenilen sanat üzerine sanatçıyla birlikte düşündürmek ve aynı zamanda reflektif şekilde kendi üzerine düşünmek de. Bahsettiğimiz üzere

²⁶⁸ Arthur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 30.

²⁶⁹ Burger, *Avangard Kuramı*, dip. 23, s. 78. Alıntılanan yer G. Mattenklott, *Bilderdienst, Aesthetische Opposition bei Beardsley und George Münih*: (1970): 227.

birliği sağlayıcı tek o kalmıştır. Bu bir şekilde günümüz sanatı için de geçerliliğini sürdürecek olan yaşam dünyası-sanat dünyası ayırımını da hazırlayıcıdır. Kant sonrası daha da serpilip gelişen Romantizmde hâkim olan ise biliyoruz ki birey-sanatçının dünyası idi. Ve o dönem izleyicilerinin muhatap olduğu, sanatçının bireysel-özel dünyaları idi. Bir anlamda bu dünyalara konuk olunmaktaydı.

Greenberg'in Kant'ı modernist sanatla ilişkilendirmesinde bağımsız güzellik fikri, öznel evrensellik vurgusu, bunların gerçekleşme zemini olarak da formalizm ne çıkar. Kant'ın eleştirel yaklaşımının modern sanatta esas alınmasını önemser. Sanat kuramcısı Arthur Danto (1924-2013) ise Greenberg'in Kantçı yaklaşımlarını bir dereceye kadar onaylar ama onun bazı şeyleri görmezden geldiğinden bahseder. Öyle ki bu görmezden geldikleriyle Kant'ın aslında ağdaş sanat okumaları için de gayet verimli bir yazar olduğunu kaçırdığını düşünür. Danto, Kant'ta ruhun yaratıcı g oluşunun bilişsel yetilere derinden bağlı olduğundan hareketle "İşte Kant'ı ağdaş sanatla ya da hatta herhangi bir tarihsel dönemin sanatıyla birleştirenin tam da bu olduğunu öne süreceğim."²⁷⁰ der. Ona göre nesnelere taşıdıkları anlamı cisimleştirir.²⁷¹

Danto, "anlamın cisimleşmesi" tabirini tüm çeşitliliğine rağmen başlangıçtan bu yana sanat tarihi örneklerini kuşatabilecek bir ifade olmasıyla ne çıkarır. Tüm sanatı kuşattığını düşündüğü bu ifadeyi Kant'ta bulduğunu söyler ve Kant'ın yanlış anlaşılmasına değinir.

Kant'ın kısa bir zet halinde sunduğu ruh tartışmasının zamandan, mekândan ve kültürden bağımsız olarak tüm sanat eserlerinin mantığına hitap edebiliyor oluşu bana çok etkileyici geliyor; bu tartışma aynı zamanda Formalizmin neden bu derece kısıtlı bir sanat felsefesi olduğunu da açıklıyor. İronik olan, Kant'ın *YGE.*'nin sıklıkla Formalist analizin kurucu metni olarak gösterilmesidir.²⁷²

²⁷⁰ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 118.

²⁷¹ Orjinali "embodied meaning" olan kavramsallaştırma Paul Guyer'in bir roprtajında rastladığımız üzere Danto'ya özgü bir ifade değildir ve 1920'lerde Michigan niversitesi felsefe profesörlerinden DeWitt H. Parker tarafından kullanılmıştır. Aynı zamanda Paul Guyer'e göre bu ifade orjinal bir fikir de değildir. Bkz.: "Aesthetics, Immanuel Kant & Imagination", July 11, 2015, in conversation with Paul Guyer. <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/imagination/paul-guyer-interview>

²⁷² Danto, *Sanat Nedir?*, s. 125.

Greenberg'in modernist sanatı, özellikle Amerikan soyut resmini izahında kullandığı formalist Kantçı yaklaşımına bu şekilde itiraz eden Danto'nun Kant'ta bulduğu ilham neydi peki?

Kant ruhun, 'zihne can veren esas' olduğunu belirtir, 'estetik fikirler ileri sürme becerisi' ona dayanır. Ancak bu, 'estetik hakkındaki fikirler' demek değildir. Daha ziyade duyulara ve duyular aracılığıyla sunulan fikirler oldukları anlamına gelir; yani soyut olarak idrak edilmeyen, duyular yoluyla ve duyular sayesinde tecrübe edilen fikirlerdir bunlar.²⁷³

Sanatçının yaptığı, fikrin duyusal düzlemde cisimleştirilmesi için yollar bulmaktır. Ve cisimleştirmenin sonsuz yolu vardır. Danto bu minvalde kendi teorisi ile Kant'ın teorisi arasında ilişki kurar.

Kant'ın estetik fikir kavramına dayanan sanat teorisiyle, benim sanat eserini cisimleşmiş anlam olarak tanımlama girişimime dayanan sanat teorim arasında bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Hatta [...] Kant'ın sanat felsefesi çağdaş sanata, Kant'a getirilen (en azından Greenberg'in getirdiği) Formalist yorumdan çok daha yakın görünmektedir.²⁷⁴

Danto'yu özetlersek; 1-Sanat eserleri bir şey hakkındadır ve de 2-Nesneler taşıdıkları anlamları cisimleştirir-cisimleşmiş anlamlar haline gelirler. "Sanat nesnesi anlamı bütünüyle ve kısmen cisimleştirir."²⁷⁵ Bu cisimleşme de yaratıcı ruh ile ilgilidir. Anlam ve cisimleştirme kavramlarının hem 17. yüzyılda yapılmış bir altar panosunda, hem de 20. yüzyılda yapılmış bir karikatürde karşımıza çıkması, sanatta en önemli meselenin yaratıcı ruh olması ile ilgilidir yani dehanın mevcudiyeti sonucudur.²⁷⁶

²⁷³ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 122.

²⁷⁴ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 128.

²⁷⁵ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 46.

²⁷⁶ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 120.

Yalnız bu deha, çağdaş sanatla birlikte estetiğin eski konumundan hayli uzak işler ortaya koymaya başlamıştır: “Çağdaş sanatın büyük çoğunluğu neredeyse hiç estetik değildir; fakat estetiğin yerine anlamın gücünü ve hakikat olasılığını barındırır, bu ikisinin ortaya çıkması için de yorumlamaya ihtiyaç duyar.”²⁷⁷ Estetik yerini anlam ve hakikat olasılığına bırakıp kaybolmuştur. Bu anlamın ve hakikatin dışarı çıkması için gereken yorumlama eserin dışından gelmez, yorum ve eser estetik bilinçte birlikte açığa çıkarlar. Yorumlamanın yargı ile ilişkisi kurulur. Yargı yetisinin öne çıkması sanat eserinden uzaklaşmayı getirir. Greenberg’de resim düzlemi neydi, içeriği her daim yeniden oluşturulmaya müsait bir form ve kendine dönüşlü bir sanat eleştirisiydi. Danto da neydi, anlamın cisimleşmesi idi ve bir anlam aktarıcısı olarak muhatapla ilişki kurma biçimi idi. İkisinde de sanatın özerkliğini elde ettiği eserle ilgili olmaktan çok estetiğin, duyulabilir olanın yeniden düzenlenişi ile, kendi sistemini kurma ve böylelikle yeni sistemler kurmada model olma vasfını sanata yükleme ile ilgili idi. Bir tanımdan yardım alırsak sanat eseri modernizmle birlikte: “Eserin geleneksel birliğinin ortadan kalkması, biçimsel bir tarzda, modernizmin ortak özelliği olarak gösterilebilir. Eserin bütünlüklüğü (*Kohärenz*) ve özerkliği bilinçli olarak sorgulanır, hatta yöntemsel bir şekilde tahrip edilir.”²⁷⁸ Bu da eser kavramının sorgulanması ve esas olanın eser olmadığının altının çizilmesidir. Gene geldiğimiz yer Kant’tır. Yukarıdaki tanımın sahibi R. Bubner, Kant estetiğinin günümüze uygun tek estetik olabileceği iddiasında bulunurken buna dayanır. Avangart ne yaptı, eserin eser vasfını oluşturan ne varsa iptal etti. Kant için de eser, esas teşkil etmemiştir, reflektif yargı üzerinden özne öne çıkmıştır. Ve hatta sorgulamasında hatırlayalım doğal güzelliğe pozitif ayrımcılıkta bulunmuştu. Yargı gücümüz esas oluşturmuş ve yargı verme edimimizin sistematığına bakışını yöneltmişti. O zaman bugünkü tartışmaların odağını oluşturan “This is art” söylemi de eserin kendisine değil bu yargının nasıl kurulduğuna odaklanmasıyla gayet Kantçı bir temele dayalıdır. Bugün yapılan tartışmaların, “Sanat eseri nedir?” sorusu yerine “Bu sanattır” yargısının doğruluğuna ilişkin yürütülmesi, söylediklerimizi destekler niteliktedir.

²⁷⁷ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 150.

²⁷⁸ Burger, *Avangard Kuramı*, s. 109. Alıntılanan yer, Rüdiger Bubner, “Über einige Bedingungen gegenwertiger Aesthetik”, *Neue Hefte für Philosophie*, No. 5 (1973) s. 49.

4.3. Günümüz Sanatının Kavgası: “This is Art” ve “This is not Art”

Bir sanat yapıtıyla karşılaşma muhatabında -bu sanat mıdır, değil midir- sorusunu uyandırıyor. Çağdaş sanatla karşı karşıyayız desek yanlış olur mu? Sanat eserini sanat eseri yapan, üzerine verilmiş olan “bu sanattır” yargısını/damgasını taşıyıp taşıyamaması ile ilgili hale gelmiştir. Bir yargının konulmasında meselenin yargı mercii ile ilgili olduğundan muhatap karşı atakla -Bunu Ben de Yaparım- misillemesinde bulunabilir. Cevap ise gecikmez; -Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz?-

2009 tarihli *Bunu Ben de Yaparım-Modern Sanat Kullanma Kılavuzu* girişinde kitabın maksadı şu şekilde açıklanır:

Unutmayın: Sanat kişisel mutluluğun ya da gerçek hayatın yerini alamaz. Bizim en önemli ilkemiz şu: Az olsun öz olsun. Kötü sanattan ve manasız popüler etkinliklerden vicdan azabı duymadan uzak durmayı öğrenin, çünkü bunları görmek zorunda değilsiniz. Bizim size tavsiyemiz, sıkı bir sanat diyeti yapın.²⁷⁹

2012 tarihli diğer kitap *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz-Açıklamalı Modern Sanat*’ın girişinde şu bilgilere yer verilir:

Bu kitapta geçen sanatçıların çoğu içinde yaşadıkları kültürleri ve toplumları yansıtıyorlar. Toplumsal çoğulculuk, manevi yaşam ve günlük yaşam arasındaki içsel çatışmalar, tüketim kültürü ve artan sorumlulukların etkileri gibi temel meseleleri araştırıyorlar. Sonuç her zaman keyif verici olmadığı gibi yapıtlarında sıklıkla rahatsız edici gerçekleri veya çözümü mümkün olmayan çelişkileri gün yüzüne çıkartıyorlar.²⁸⁰

²⁷⁹ Christian Saehrendt-Steen T. Kittl, *Bunu Ben de Yaparım (Modern Sanat Kullanma Kılavuzu)*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 16.

²⁸⁰ Susie Hodge, *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz (Açıklamalı Modern Sanat)*, çev. Firdevs Candil Çulcu ve Gökçe Metin, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013, s. 9.

Bu gün yüzüne çıkarmada sanatçıların, karşılaştıkları eleştiriyi hak etmedikleri üzerinden yazılmış kitap, şu iddiada bulunuyor: “Burada yer alan sanat yapıtlarının bazıları kolaylıkla kopyalanabilir olsalar da hiçbirinin beş yaşında bir çocuk tarafından planlanıp hayata geçirilmesi mümkün değildir.”²⁸¹

İki kitabın başlıkları bile bugünün sanat dünyasındaki tartışmayı özetlemektedir. Bir şeyin güzel olup olmadığı üzerine verilen yargının yerini, bir şeyin sanat olup olmadığı üzerine verilen yargının doğruluğu tartışması almıştır. Bizim bir pisuarı Marcel Duchamp’ın çeşmesi olarak algılamamızı sağlayan, modern estetik yargının dönüşümü iledir. Bir şeyin sanat olarak kabulü, reddedilenler sergilerini düşünürsek daha evvel de sorun olmuştur. Ya alışılmadık bir teknik ile geleneksel formların dışına çıkma ya da alışılmadık bir konu ile içeriksel yenilikler buna sebeptir. Sanat üzerine konsensüslerin bozulduğu durumlarla sıklıkla karşılaşıldı. Ve bu durumlarda savunu genellikle eserin beğeni yargısını hak etmediği üzerindedir.

Thierry De Duve, *Kant After Duchamp* isimli kitabında bu meseleye eğilir, sanatın bugünkü haline ilişkin izahında yaşanan kafa karışıklıklarında Kant’tan yardım alır. Kitabının “Critique of The Modern Aesthetic Judgment” bölümünde Kant’ın beğeni yargısına dair antinomisinin bugünün sanatında içerilen ikirciklerle benzeşmesine dikkati çeker. Güzelden söz edilmeyen bugünün ortamı için güzeli odağına alan Kant’ı referans alır. De Duve, Kant’ın yeniden okuması yapıldığında “bu sanattır” ifadesinin beğeni yargısı olarak kalmasa da hâlâ estetik bir yargı içerdiğine dikkati çeker. Beğeni antinomisini dile getirdiği satırlarla koşutluk içerisinde, güzel yerine sanat kelimesini geçirerek, tez ve antitezlerini şu şekilde formüle eder:

Tez. “Bu sanattır.” ifadesi kavramlar üzerine temellenmez.
Antitez. “Bu sanattır.” ifadesi kavramlar üzerine temellenir.

Daha genel bir ifade ile;

Tez. Sanat bir kavram değildir.
Antitez. Sanat bir kavramdır.²⁸²

²⁸¹ Hodge, *Beş Yaşındaki Çocuk*, s. 9.

²⁸² Thierry De Duve, *Kant After Duchamp*, October Books, MIT Press, 1996, s. 304.

De Duve bu formülasyonda tez kısmına Greenberg ve onun formalizmini, antitez kısmına ise Kosuth ve onun kavramsalcılığını yerleştirir. Kendi zamanlarında karşıtlaşan bu iki görüş Kantçı bir formülasyon içine yerleştirildiklerinde birbirlerinin karşıtı olmaktan çıkarlar. Hatırlayalım, Kant beğeni çatışkısını ele aldığı bölümde ikisi arasında bir çelişki yoktur şeklinde bir çözüme ulaşmıştı. Çatışkının çözümü duyu ötesi belirsiz bir kavrama götürmüştü bizi. Ve yine hatırlayalım duyu ötesinde olan ise idrakin bir kavramı değil aklın ideası idi ki karşımıza estetik ideleri bulup çıkararak bir yetenek olarak deha çıkmıştı. Hoşlanma ve hoşlanmamaya dayalı bir beğeni yargısı öznel bir prensibe dayalı olmasına rağmen evrensel bir paylaşılabilirliğe *sensus communis*'e dayanıyordu ama beğeni kavramı ile ilişkisi içinde geçerlilik kazanarak sağlanıyordu bu evrensellik.

De Duve, güzel ve sanat kelimeleri arasında yer değiştirmenin bizi nereye götüreceğinden devam eder. Ona göre ortak duyu olarak farz edilen şey duyu aracılığıyla sanatı yargılamanın yetisi (*the faculty of judging art by dint of feeling*) haline gelip tüm kadın ve erkekler için geçerli olur. Hazır nesne/*Ready made*'de de görüldüğü üzere bu yeti duyu aracılığıyla sanat yapma yetisi haline gelir. Onu yapmak ve yargılamak arasındaki farklılıklar ortadan kalkar. Nesneyi seçer ve ona sanat der, izleyici de sanatçının yargısını tekrar eder. Ve deneyimsiz olan herkesin bu yargıda bulunması mümkündür.²⁸³

De Duve, Duchamp sonrası Kant okuması yaptığımızda “bu güzeldir” yargısı ile “bu sanattır” yargısının yer değiştirmesi ile sanat kelimesinin yaratıcılık ve beğeni ile birleştiğini ve her ikisinin de açıklanamaz estetik yargı ve gösterilemez rasyonel idea ile ilgili olduğunu söyler. Açıklanamazlık teorik olarak kanıtlanamayacağına, gösterilemezlik ise duysal olamayacağına vurgudur. Bu vurgular Greenberg ve Kosuth da başkalaşır ve tez ile antitez çelişkisi aydınlığa kavuşur. Greenberg estetik ile sanatsal deneyimin çakışmasını “yeni sanatı ileriye götürmek için teorik anlamda büyük bir hizmet” olarak değerlendirdiğinde, kavramsal belirsizliğin sanat olan ile olmayanı ayırmasında, estetik ideanın veya sanatın ifade edilebilir olduğuna inanıyordu. Kosuth ise sanat eserini, onun “sanat fikri” ile tanımladığında, eserin biçimsel olarak

²⁸³ De Duve, *Kant After Duchamp*, s. 312.

sunulmasının kaçınılmazlığında rasyonel ideanın yani sanatın gösterilebilir olduğuna inanıyordu. Bu tersine çevirmelerle birbirlerine yakınsanırlar.²⁸⁴

Diğer yandan De Duve her insanın kanıtlanamasa da estetik ideaya sahip oluşuna dikkat çeker, bunun önemini hiyerarşi ötesini işaret etmesinde bulur. Bu durum kanıtlanamaz ama varsayılmalıdır. Estetik ideaya sahip olmak da bunu bulup çıkarıcı bir yaratıcı yeteneğe, dehaya sahip olunmasını akli olarak gerektirir.²⁸⁵ Bu da sanatı yargılamada “bu güzeldir” yerine geçirdiğimiz “bu sanattır” ifadesinin yargılayanların prototipinin değişmesi ve demokratikleşmenin sonucu aldığı yeni kulvara işaret eder. Beğeni ve yeteneğin her insanda olduğu ön kabulü ile sanatın kendisi konu edilmeye başlanır. Beğeni yerine iğrenme, yetenek yerine saçmanın geçtiği örnekler ise durumu değiştirmez.

Çatışkının çözümünü De Duve şu şekilde ortaya koyar:

Tez. “Bu sanattır.” ifadesi sanat kavramına dayanmaz; estetik/sanatsal duyguya dayanır.

Antitez. “Bu sanattır.” ifadesinin sanat kavramı olduğu varsayılır; aynı zamanda estetik/sanatsal idea olarak varsayılır.

Tezde geçen “kavram” kelimesi teorik olarak ortaya konulmuş belirli bir kavram olmalıdır; “duygu” kelimesi, içerisinde tikslenme ve saçmalığı barındıran sanat sevgisi ile alakalı olan tüm duygulara işaret eder. Antitezde ise “kavram” kelimesi belirli bir anlayış kavramına değil ama belirli olmayan aklın ideasını ifade eder. Bu durum “açıklanamaz” olduğu için teorik olarak kanıtlanamaz, ve “gösterilemez” olduğu için ampirik olarak ifade edilemez. Fakat benzerlik yoluyla “Bu sanattır.” ifadesindeki “bu” ile kast edilen herhangi bir nesne ele alınarak örneklendirme yapılabilir. “Bu” yerine beğendiğin bir sanat eserini koyabilirsin ve herhangi bir ilkeyi, beğendiğin sanat düşüncesini onaylayabilirsin. Eğer benimsediğin ilke sabitse ve belirli bir sanat görüşünü elde ettiğini düşünüyorsan; net bir sanat fikrin olacak ama bu başkasının muhalefetine açık olacaktır. Eğer ilken tek bir beğeni üzerineyse, sanat anlayışın/fikrin belirsiz ve kişisel/belirli örneklere uygulanabiliyorsa; seninle aynı beğeni paylaşımayan bu tarz bir sanatın beğeninin konusu olmadığını düşünen insanların muhalefetiyle karşılaşabilirsin.²⁸⁶

²⁸⁴ De Duve, *Kant After Duchamp*, s. 314-5.

²⁸⁵ De Duve, *Kant After Duchamp*, s. 316.

²⁸⁶ De Duve, *Kant After Duchamp*, s. 321.

De Duve, “bu” yerine koymak istediği pek çok sanat eseri olsa da Duchamp’ın *Fountain* eserini en iyi örnek olarak düşündüğünü söyler. Bu eseri sanat olarak adlandırdığında, belirsizliği savunan modern ve avangart sanat anlayışlarının da onaylanmış olduğunu düşünür. Tez ve antitez ona göre, Kant’a ve Duchamp’a uygunluk göstermesi ile bir uyum içerisinde ve de Kant ve Duchamp isimleriyle şekillenmiş modern kültür alanıyla örtüşmektedir. Postmodern ise modernle sarmalında aynı meseleleri devralır. Postmodern “bu sanattır” ifadesinin bireyselliğine odaklanır, zaten bu yargı bireysel eserler için geçerlidir. Kişi ikna oluşuna bağlı olarak kişisel koleksiyonunu oluşturur. İkna inanç ile ilişkili olup yargıda bulunmak için bir temel teşkil etmese de yargının doğrudan sonucudur. De Duve bu minvalde Duchamp’ın *Fountain* eserini ikna edici bulur ve şöyle söyler: “Bu eserin örnek oluşunun değeri estetiğin ötesinde olup sembolik olarak etik kabul edilir ve öyle olmalıdır da.”²⁸⁷

Bu suretle yargının öne çıkışı ve eserin arka plana sürülüşünde söyleyeceklerimize Duchamp’tan devam etmek kaçınılmaz. Kavramsal Sanatın zeminini Kant’la ilişkilendireceğimiz aşamada, “bu güzeldir” yargısının sanatı sanat yapan yargı olmaktan çekilişinin ve artık sadece “bu sanattır” yargısının yeterli olmasının ilk prototipi olan Duchamp’ın radikal ve provokatif sanatsal girişimleriyle yapmak istediğinin ne olduğuna eğileceğiz. Özellikle 1917 tarihli *Fountain* etrafında yaşanan tartışmalar ışığında Kant’ın etkilerine odaklanacağız. Greenberg’de form ve bunun üzerine kurulu beğeni öncelikliken, Danto beğeninin tedavülde kaldığı, yaratıcı fikrin-dehanın öne çıktığı, sanatın kuramını yazmıştı. İkisi de Hegelci bir yaklaşımı benimsemesine rağmen artık eser kategorisi sallantıya uğramaya başlamıştı. Bakılan şeyin haddi zatında bir resim yüzeyi oluşuna vurgudan yani Manet’den ve modern sanattan; nesnenin kendisini sanat ilan edişine yani çağdaş sanata geçiş yapılır. Sallantıya giren eser kategorisinin tam yıkımı için Duchamp sahnededir.

²⁸⁷ De Duve, *Kant After Duchamp*, s. 325.

4.4. Kavramsal Sanat ve Duchamp Etkisi

Marcel Duchamp'la birlikte sanat üzerine düşünüm, Manet sonrası ikinci bir kırılmaya tekabül eder. Dedığımız gibi Greenberg'in örneğinden devamla, düz camdan buraya bir anlamda nesnelere önümüze düşerler ve kendilerini doğrudan bize sunmaya başlarlar. Ama Danto'nun ifadesini biraz değiştirirsek bir fikrin taşıyıcısı cisimler olarak. Sanat eseri kategorisi iptaldir, bugün her şey bir sanat malzemesi, sanatın kendisi olabilir. Sanatçı kategorisi de iptaldir, çünkü yaratıcılık da yetenek de ötelenir. Muhatap kısmı da sallantıdadır, çünkü beğeni, ilk elden çıkarılan yükür. Bütün bunlardan geriye kalan ne ise artık o sanattır. Bu ne anlama gelir, hemen kronolojik bir sanat tarihi analizi üzerinden birkaç örnekle izaha çalışalım:



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12

Resim 7. Sandro Botticelli, *The Birth of Venüs*, 1484-1486.

Resim 8. Jean-Honore Fragonard, *Happy Lovers*, 1760-1765.

Resim 9. Gustave Klimt, *The Kiss*, 1907-1908.

Resim 10. Rene Magritte, *The Lovers*, 1928.

Resim 11. Felix Gonzales Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991.

Resim 12. Ahmet Ögüt, *Perfect Lovers*, 2008.

Rönesans, Rokoko, Modern ve Postmodern dediğimiz dönemlerden 6 eser var elimizde. Konuları itibarıyla ortaktırlar. Tema “Aşk” tır. İlk örnekte aşkın kavramsal olarak karşılığı, bir mitsel hikâye üzerinden anlatılır. Sahne “Venüs’ün Doğuşu” sahnesidir. Aşkın timsali Venüs’tür karşımızdaki, aşkın mücessem halidir. Okyanus sularından doğuşu canlandırılır. Dünyaya güzellik ve aşk dağıtan bir güç oluşu, güzel ve aşık olunası bir kadın figürüyle temsil edilir. Sonraki örnekler çiftler üzerinden gider. Aşkın iki tarafı arasındaki ilişkidir öne çıkan. Modern dönem örnekleri aşkın o zamana kadar temsil ediliş biçimlerine itirazdadırlar. Biri biçimsel olarak, diğeri anlamsal olarak ters yüz edici tavır alırlar. Klimt zamanının anlatım tekniklerinin dışında Ortaçağ ikonalarına selam durur ve belki de aşka bu şekilde kutsallık atfeder. Magritte’de ise çiftlerin arasında bir geçirimsizlik vardır. Aşk zannedilenin zannedilen olmadığına bir ima içerir, bir o kadar yakın ve bir o kadar uzak oluşa dikkat çeker.

Son iki örnek ise geleneksel kalıpları tamamen dışlayan, hazır-nesne/*ready-made* üretimlere örnektirler. Torres’in işi, üzerine en çok varyantların görüldüğü işlerden biridir. Yapmak istediği, bir çift saat aynı marka da olsalar, aynı zamanda alınsa ve aynı zamanda da çalıştırılsalar, mutlaka bir gün gelip senkronizasyonun bozulacağını anıştırmaktır. İki saatle bu güçlü fikri vermesi karşısında zekâya duyulan hayranlık

duygusundan geriye kalan, aşk denince zihninizde canlanan iki saattir. Bir anlamda yeni bir şekilde demeyi denediği ama yeni bir şey söylemediği, ‘mutlu aşk yoktur’ fikrinde nihayetlenen bir üretimdir karşımızdaki. Öğüt’ün işi ise bir önceki işe gönderme yapar. Paralardan birinin Euro, diğerinin Türk lirası oluşuyla ekonomiler arası, coğrafyalar arası bir ilişkinin boyutlarını serimlemeye çalışır. Tüm benzerliklerine rağmen bu iki paranın buluşmaması ve örtüşmemesi söz konusudur. Bu sefer aşk iki taraflı değildir, tek taraflı bir aşkın ifadesidir.

Duchamp ise çok daha erken tarihlerde hazır-nesnelere/*ready-made* kullanarak onların ilettiği fikri ön plana çıkarmak üzere sanata bir viraj aldırmişti. Bir anlamda nasıl ki felsefe tarihinde; “Kant sonrası hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır”,²⁸⁸ Duchamp’ın getirdiği radikal değişiklik ile de sanat artık eskisi gibi olmayacaktı: “Bu gelecekte olacakların nasıl bir yön izleyeceğini kalın çizgileriyle gösteren bir eylemdi; Sanat asla eskisi gibi olmayacaktı.”²⁸⁹ Yaptığı eylem şu idi: Sıradan bir nesneyi alıp ona sanat nesnesi muamelesi yapmak. Ve bu doğrultuda sanatın ne olduğunu ve tek tek bileşenlerini sorgulamak. Nesneye yönelik bu tutum ise farklı boyutlar içerir.

Verilen son iki örnekte ve Duchamp’da nesneye ilişkin iki tutum göze çarpar. İlki yine Kant’ı hatırlarsak kendinde şey bilinemezdi. Biz bir nesneyi tecrübemiz üzerinden kuruyorduk. Bu yönüyle tam anlamıyla nesne kuşatılmaz olarak kalmaktaydı. Bu ne demektir? Nesnenin her zaman bize yabancı kalan bir fazlalığı olması demektir. Bu fazlalık nesnenin tükenmezliğine işaret eder. Bu yönden hazır-nesnelere bakacak olursak bu nesnelere sanatçı tarafından diğer potansiyellerinin ortaya çıkartıldığı nesnelere okunabilmektedirler.

“Son yüz yıllık sanat tarihine dayanarak, yirmi birinci yüzyıl sanatının büyük bir kısmının estetik potansiyelini estetik olmayan nesnelere ortaya çıkarması net bir şeydir. Duchamp’ın yaptığı gibi, estetik deneyimler bize, nesnelere hakkında belirleyici bilinç nesnelere bağlantı kurma potansiyelini tüketmediğini gösteriyor.”²⁹⁰

²⁸⁸ Kovanlıkaya, “Kant’ın Metafizik Eleştirisi”, s. 15.

²⁸⁹ Suzi Gablik, “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları”, çev. Kemal Atakay, *Sanat Dünyamız* 75 (Bahar 2000): 202.

²⁹⁰ Ryan Johnson, “Kantian Excentricities,” *Evental Aesthetics* 3 (2015): 58.
<http://eventalaesthetics.net/vital-materialism-vol-3-no-3-2015/ryan-johnson-kantian-excentricities/>

Çünkü Kant'tan biliyoruz ki nesne değil, bizim onunla kurduğumuz bağlantı yollarıydı tükenmez olan. Ne kadar estetik yargıya belirleyici yargıların bilişsel yapısını, momentleri taşımış olsa da “estetik deneyimin yapısını belirlemek için biliş mekanizmaları ortaya çıktıkça, estetik yargının belirsizliği tükenmez bir fazlalığı ortaya çıkarır; Kant bir estetik yargı momentini belirlemeye çalışırken, o momentin belirsizliği, analizi bir sonraki momentin içine taşır.”²⁹¹ Bu döngüselligi ve iç içeliği güzelin momentler itibarıyla ele alınışında görmüştük. Bir anlamda estetik analiz, mantıksal sistem içine sıkıştırılmaya çalışılmıştı. Sıkıştırmanın gerçekleşmeyeceğinin aşikârlığında, fakülteler arası bir oyun vurgusuyla karşılaşmıştık. Estetik yargının belirsizliği ve tükenmez bir fazlalığı ortaya çıkarışı ile nesne ile kurulacak bağlantı yollarının tükenmezliğinin sanat kuramındaki bugünkü muadili Nicolas Bourriaud'un ilişkisel estetiğidir:

Nicolas Bourriaud'un ilişki estetiği tezi şudur: Yeni formlarıyla sanat çalışması görülecek nesnelere üretmek diye tanımlanabilecek eski çalışmayı aşmıştır. Artık bu çalışma doğrudan doğruya “dünyayla kurulacak /kurulmuş bağlar” yani etkin topluluk biçimleri üretmektedir [...] Fakat sanat yapıtlarının toplumsal ilişkiler çeşitliliği içinde erimesi görülmeye değerdir. Ya görülecek hiçbir şeyi olmayan ilişkinin olağanlığı normalde yapıtların teşhiri için hazırlanan mekâna garip bir şekilde yerleştirilir. Ya da tersine kamusal alandaki toplumsal bağların üretimi, görülmeye değer sanatsal bir form imiş gibi algılanır.²⁹²

Nesne ile kurulacak bağlar ile dünyayla kurulacak bağlara geçiş yapılacak ve de etkin topluluk biçimlerinin oluşması sağlanacaktır. Ancak Ranciere'in işaret ettiği gibi bu niyet toplumsal ilişkiler çeşitliliği içinde erir gider.

Diğer yandan nesnenin sadece bir vasıta oluşu da gündemdedir. Nesne bir yükleme aracı olarak iş görür. Taklidin ve temsilin bırakıldığı, bir fikrin iki saat ya da iki para ya da bir pisuarın ters çevrilmesiyle sunulduğu ve “bu sanattır” yargısı ile belirlendiği bir düzlemde, Danto şöyle söyler:

²⁹¹ Johnson, “Kantian Excentricities,” s. 61.

²⁹² Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 66.

[H]erhangi bir fikri sunmak amacıyla her tür malzemeden faydalanılabilir. Bu gelişme, aklındaki fikri ortaya koymak amacıyla sanatçının ruhunun nasıl bir yol izlediğinin kavranması için yorumlama baskısını izleyiciye yüklemiştir. Sanatın ne olduğuna dair felsefi bir teori için ihtiyacımız olan belki de sadece fikirlerin, ya da bana göre anlamların cisimleştirilmesidir. Ama fikrin nasıl bir yolla cisimleştirildiğini bulmak üzerine kurulu bir eleştiri yapmak eserden esere farklılık gösterecektir.²⁹³

Nesnenin bu şekilde bir fikri sunabilmesi için araç olarak kullanılmasında şu soru cevaplanmayı bekler. Estetik fikre sahip olmak yeterli midir? Kant'ın estetik fikir kavramına dayanarak kendi sanat teorisini biçen Danto için; “Ne var ki estetik bir fikre sahip olmak sanat için ne gereklidir, ne de yeterlidir.”²⁹⁴ Mesele sadece sanat, sanat yapısı, sanatçısı ve muhatabı meselesi değildir, bu eserlerin nasıl ele alınacağını belirleyen bir eleştiri mekanizması için/yargı için gereken kriterlerin bulunması lazımdır. Kant ise estetik fikri bulup çıkararak dehanın gerekliliğinden bahsetmişti, meseleye bu cepheden bakmıştı. Şimdi ise gereken, muhatap için sanat damgasını eserlerin üzerine vuracak bir eleştiri mekanizmasıdır. Günümüzde sanatın içinden çıkamadığı eleştiri boyutunu Baudrillard şöyle ifade etmişti: “Ne temel kural ne yargı ölçütü ne de zevk var artık. [...] Estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi yok artık”.²⁹⁵ Luc Ferry'ye göre günümüz sanatının ölçütünü yitirmesinin sebebi dünyadan kopukluktan kaynaklanmaktadır. Bu duruma Gadamer de dikkat çekmişti. Ona göre görünüş ve gerçekliğin karşıtlık olarak ele alınışıyla doğanın kuşatıcı bir çerçeve sunması imkânı kaybolmuştu.²⁹⁶ Dünyaya yabancı gerçekliklerin inşasında, Ferry'ye göre çağdaş sanatın yaptığı “dünyayı keşfetmek yerine, sanatı yabancı bir gerçekliği tanımakta araç olarak kullanmaktır.”²⁹⁷ Bu yabancı gerçeklikler ise sanatçı sayısı kadar çok olan benliklerin uzantısı yapıtlardır. Ve bu yapıtların esası “İnsanın özüne dair değil

²⁹³ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 127.

²⁹⁴ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 128.

²⁹⁵ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 18.

²⁹⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 113.

²⁹⁷ Ferry, *Homo Esteticus*, s. 22.

yaşam tecrübelerinin dilidir.”²⁹⁸ Deneyimler deneyimlenmektedir. Bu deneyimlemenin amacı yani “sanatın görevi artık doğanın ideallerini temsil etmek değil, insanı doğada, insani ve tarihsel dünyada kendisiyle karşılaşmaya yetenekli kılmaktır.”²⁹⁹ Bu yaşam tecrübelerinin dilini çözmek ve dünyada kendisiyle karşılaşmada yetenek kazanmak görevi sanatseverlere düşer. Peki, bu yaşam tecrübeleri nedir? Gerçeklikle ilişkisi ne şekildedir?

Kendinde gerçek diye bir şey yoktur; algılarımızın, düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırılmaları vardır. Gerçek her zaman bir kurmaca inşasıdır - yani görülür, söylenilir ve yapılır olanın biri birine bağlandığı bir mekânın inşası. Kurmaca karakterini inkâr edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basit bir ayırım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşımsal kurmacadır. [...] Sanat pratikleri görülür, söylenilir ve yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur. “Sağduyunun” diğer biçimleri üzerindeki fikir birliğine karşı, polemik olan sağduyu biçimleri inşa ederler.³⁰⁰

Gerçekliğin kurmacalığının ötesinde kişisel deneyimlerin, deneyim parçacıklarının evrensel bir deneyim olma iddiaları ne kadar gerçekçidir peki?

Evrensel bir sanat bakışı iddiası, yani sanatın evrensel deneyimleri ifade edebileceği inancı, hiçbir evrensel deneyimin olmadığı, kültürün belirlediği çeşitli deneyimlerden ibaret bir dünyada saçma ve anlamsız gibi görünür. Böyle bir dünyada sanat, günlük yaşama devrimci bir meydan okuma değil, günlük yaşamın kültürel açıdan ayrıntılarına inilmesidir yalnızca.³⁰¹

²⁹⁸ Ferry, *Homo Esteticus*, s. 22.

²⁹⁹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 67.

³⁰⁰ Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, s. 71.

³⁰¹ Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, s. 174.

Demek ki gerçeklikle ilişkimiz devrimciliğimizi belirlemektedir. Gerçeklikle ilişkimizin nesne ile ilişkimizle iç içe oluşunu akılda tutarak devam edersek, Danto'nun dediği gibi ise şayet, yani sanat biçimlenmiş anlamlar ise, sanatçı anlam yükleyicisi, muhatap da bu anlamı bulup çıkarıcı mecradır ve önce, yani anlamı bulup çıkarmadan önce bulup çıkarmaya yönelik bir niyeti taşımak ve bu niyete içkin bir tutum geliştirmek lazımdır. Ayartılan ilgisinin peşine düşmesi gerekir. Duchamp şöyle söyler: Tabloları oluşturanlar, onlara bakanlardır. Ama ikisi -eser ve muhatabı- arasında gidiş gelişte yanlış anlaşılmalara yer vermemek için devreye giren eleştiri mekanizması kendi dünyasını belirler ve sanat dünyası dediğimiz bu habitatta başrolü, sanatın dolaşımında etkin olan kurum ve kişiler alır. Anlam ileticisi, bir nevi görevli/misyoner sanatçının niyetlerini/faaliyetlerini yerine getirebilmesinin önü açılır. Muhatabın elinden tutulur. Böylelikle yalnız kalması önlenir. Kavramsal sanat Duchamp'ın dediği gibi performatiftir ve de provokatif bir eylemdir; “Provokasyon ediminin kendisi, eserin yerine geçer”,³⁰² bu da bir dönüştürme isteği gizler: “En genel tanımıyla eleştirel sanat tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eyleyiciye dönüştürmeyi amaçlar.”³⁰³ Dönüştürme isteği ise bize yabancı değildir. Charles Taylor, Kant cephesinden bunu çok güzel ifade etmişti: “Böylece estetik bir etik kategori olarak tesis edilmişti ve güzellik bizi kurtaracak tamamlayacak olan şeydi. Hem bizi dönüştürecek hem de yaratmadığımız güzelliğe erişebilmenin de yoludurlar.”³⁰⁴ Güzel iyunin sembolü olduğu için güzelin sayesinde gerçekleşecek dönüştürme ve erişme ile varılacak yer iyunin alanı ahlaktır. İlerleme ve değiştirme kelimelerinin altını çizerek Burger'ın şu tespitini okursak:

Kant'ın felsefesinde yargı gücü kilit yere sahiptir; çünkü kuramsal bilgi (doğa) ile pratik bilgi (özgürlük) arasında dolayım sağlar. “Doğanın amaçlılığı anlayışı”nı sunar bize: Bu anlayış, yalnızca tikelden genele doğru ilerlememize izin vermekle kalmaz, gerçekliği pratik olarak değiştirmemize de imkân verir. Çünkü bütün çeşitliliği ile doğa, ancak

³⁰² Burger, *Avangard Kuramı*, s. 111.

³⁰³ Jacques Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 48.

³⁰⁴ Taylor, *Seküler Çağ*, s. 423.

amaçlı diye tasavvur edildiğinde bir birlik şeklinde kavranabilir ve pratik eylemin nesnesi olabilir.³⁰⁵

Duchamp'ın dediği ile paralellik kurarsak onun performatif bir eylem olarak gördüğü kavramsal sanat da dönüştürme isteği gizler, o zaman dönüştürme isteği taşıyanın ahlaki beklentisi de açığa çıkmış olur. Dönüştürme nesneden başlar, özneye doğru yol alır.

Kavramsal sanat, fikrin cisimleşmesinde bir adım daha ileri gitmektir. Cisimleşme de ortadan kalkar, geriye fikir kalır. Lucy Lippard'ın *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* kitabındaki kavramsallaştırmasıyla maddeselliğinden soyunan sanat, yani gayri maddi sanat nesnesi/*dematerialization of art object* ile birlikte, bir ürün olarak sanat yerini bir fikir veya eylem olarak sanata bırakır.

Lippard'ın nazarında 'fikrin birincil öneme sahip; maddi biçiminse arka planda, hafif, gelip geçici, ucuz ve gösterişsiz olduğu gayri maddi sanat eseri', sanatın ticarileşmesine ve sanat eserinin metalaşmasına karşı stratejik bir hamle, bir bozgunculuk edimidir.³⁰⁶

Fikrin cisimleşmesi yerine nesnelere fikrin taşıyıcısı olarak birer araç işlevi görürler. Yalnız şu unutulmamalıdır, nihayetinde her sanat eseri bir fikrin taşıyıcısı değil midir? "Fikirlerden yoksun sanat nadiren iyi bir sanattır."³⁰⁷ Fakat kavramsal sanat, fikri öne çekerek estetik veya duygusal etkiyi öteler. "Bu harekete göre sanatın amacı analitiktir ve bu nedenle sanat, fikir üretme ve aktarma işindedir."³⁰⁸ Bu minvalde "Kavramsal sanat izleyicinin gözünü ya da duygularını değil zihnini harekete geçirir" ve

³⁰⁵ Burger, *Avangard Kuramı*, s. 92.

³⁰⁶ Miwon Kwon, "Hediye Ekonomisi Bağlamında Sanat", çev. Ayşe Boren, *skopdergi* 8 (2/9/2015) <http://www.e-skop.com/skopdergi/hediye-ekonomisi-baglaminda-sanat/2604>

³⁰⁷ Peter Goldie and Elisabeth Schellekens, "Introduction", *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford: Oxford University Press., 2007, s. IX.

³⁰⁸ Goldie and Schellekens, "Introduction", *Philosophy and Conceptual Art*, s. IX.

zihni harekete geçirmesine bağlı olarak da “Kavramsal sanat sadece fikir iyiye iyi olur.”³⁰⁹ O zaman kavramsal sanatın önemi, fikirlerin algısının yeni fikirlere yol açmasındadır.³¹⁰ Fikirlere yol açarlar ama bilgi sunmazlar. Şöyle ki bahsi geçtiği gibi kavramsal sanat yapıtları analitik önermelerse şayet;

Yani, eğer bağlamları içinde -sanat olarak- görülürlerse, herhangi bir olgu hakkında bir bilgi sunmazlar. Bir sanat eseri, sanatçının niyetinin bir sunumu olması açısından totolojidir, yani belli bir sanat eserinin sanat olduğunu söylüyordur, bu da tanımın bir parçasıdır. Bu yüzden, onun sanat olduğu *a priori* doğrudur. (Donald Judd da “Biri buna sanat derse, o sanattır” derken bunu kasteder.)³¹¹

Her ne kadar Kavramsal Sanat hareketine mensup Sol Le Witt ve Joseph Kosuth’un cümlelerine yer versek de tarihsel olarak 1960 ve 70’lere tekabül eden “Kavramsal Sanat” hareketini değil, Duchamp’la başlayan ve mesela “Young British Artists” şeklinde ‘90’lara ve sonrasına damgasını vuran sanatçıları da, sanatını kavramsal zemine yerleştiren günümüz sanatçıları da kapsayacak şekilde geniş bir zaman dilimini işaret ettiğimiz unutulmasın. Yaptığımız alıntılar da bu perspektifi yakalayan açıklamalardan seçildi. Spesifik anlamda grubun üretimlerine yönelik açıklamalara ya da örneklere yer vermeyeceğiz. *Philosophy and Conceptual Art* kitabının önsözünü kaleme alan Peter Goldie ve Elisabeth Schellekens’in sıraladığı beş karakteristiği özetlersek genel anlamıyla kastettiğimiz şekliyle kavramsal sanatın bir özetini yapmış oluruz; önce geleneksel duyu zevki ve güzellik vurgusunun yerine, gayri maddileşme ile fikir vurgusunun geçirilmesi, ikincisi sanat yapıtlarının kimliğinin ve tanımının sınırlarına meydan okumak, üçüncüsü modernizme tepkisi minvalinde sanatın ve eleştirmenlerin rolünü revize etmek amacıyla sanat yapımının da bir tür sanat eleştirisi haline gelmesi, dördüncüsü bir önceki maddenin devamı niteliğinde geleneksel

³⁰⁹ Sol Le Witt, “Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar”, *Sanat ve Kuram*, s. 895.

³¹⁰ Sol Le Witt, “Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler”, *Sanat ve Kuram*, s. 896.

³¹¹ Joseph Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”, *Sanat ve Kuram*, s. 903.

sanatsal medyayı yeni üretim araçları lehine reddetmek, sonuncusu ise ilüstratif temsili, semantik temsil ile değiştirmek.³¹²

Yapıtlar bir fikri taşıdıkları kadar o fikrin altını oymaya da uğraşırlar. Şöyle ki; nesneyi dönüştürdüğü gibi -ona sen busun: “Sen artık bir sanat eserisin!” dediği, ona yeni bir ontolojik varlık attığı gibi; aynı zamanda bu değilsin de der: “Aslında sanat eseri dediğin nedir ki?” diye sorar-, sanat eserini sanat eseri yapan şeyi, nesnenin ne’liğini sorgular. İzleyeni için de geçerli bir eylemdir bu. Onu tam yakalamışken uzağa fırlatır. Eserin bu çifte salınımından kafası karışan seyirci açısından düşünülürse Kant’ın çıkarırsızlık/kayıtsızlık momentini midir burada öne çıkarılan? Ya da Danto’nun Kant üzerinden sorusunu sorarsak “hiçbir çıkar/ilgi yoksa tatmini oluşturan nedir?” Danto, bu tatmini kendinde şey gibi bir kendinde tatmin olarak okur. Tatmini oluşturan şey nedir yerine, sanattan derinden etkilenme ne üzerindedir diye soracak olursak Taylor’un Romantikler üzerinden şu cevabı yol göstericidir:

Mutlaklığa yönelen incelikli diller; yönelimsel nesnelere (müzik), yargı ifade eden dilden (şiir) ve nesne temsillerinden (resim) kendilerini kurtarıp yeni bir alana girerler. Ontik bağılıklar epey belirsizdir Bunun anlamı böyle bir sanatın, doğası gereği asla bariz ve herkes için erişilebilir olmayacak çok derin gerçekleri maneviyattan bağımsız şekilde sergilemeye yarayabilmesidir [...] Ama bu sanat aynı zamanda dışarıdaki derin ontik gerçeklerin reddiyle işbirliği de yapabilir. Sadece *le Néant* (yokluk) vardır. Bu bir gizemle karşı karşıya kalmamıza yol açar: Neden bu denli etkilenmekteyizdir? Ancak bu gizem artık içimize geri dönmüştür. Antropolojik derinliğin gizemidir.³¹³

Bahsettiği şekliyle “incelikli diller bize ontik bağılıklarını belirtmek zorunda kalmadan etkileme gücüne sahiptirler.”³¹⁴ Çünkü açıkça etkilenmekte ve beraberinde etkilenmeyi istemektedir de. Ve bu aslında bir arayışla ilgilidir. “Çaba” eleştiriden

³¹² Goldie and Schellekens, “Introduction”, *Philosophy and Conceptual Art*, s. XII-XIII. Girişin akabinde Schellekens ve Goldie kitabı dört geniş temaya ayırır: 1) Bir tür olarak Kavramsal Sanat, 2) Kavramsal Sanat ve Estetik Değer, 3) Kavramsal Sanat, Bilgi ve Anlayış ile 4) Kavramsal Sanatı Değerlendirebilme.

³¹³ Taylor, *Seküler Çağ*, s. 419.

³¹⁴ Taylor, *Seküler Çağ*, s. 424.

nasibini alır. Çünkü bir tatminsizlik, huzur bulamayışla maluldür insan. Ama bu durumun üzeri örtülür -hem Kant'ta hem de kavramsal sanatta- ki yoksa çıkarla ilişkilendirme ve de nispet kaçınılmaz olacaktır. Bu yüzden Danto'nun "kendinde tatmin" şeklindeki Kantçı önerisi çıkarsız bir çıkar olarak, kurulan yeni evrenin ontolojisinde anlamlı hale gelir.

Çıkarsızlık/kayıtsızlık momenti, bu noktada bugünün sanatına devrolunan Kant'ın en önemli momenti olarak göze çarpar. Çünkü; "kendi başına nesnenin doğası doğrudan önem taşımaz. Bir nesneyi sanat haline getiren şey, o nesneye gündelik çıkarları paranteze alarak bakmak ya da tavrın kendisindeki değişikliktir."³¹⁵ Bu tavır değişikliğinin romantik öznellikten farkına değinen Karatani'ye göre "Kant'ın öznelliği, aşkın paranteze alma işlemini uygulama istencidir" ve bu yüzden Kantçı eleştiri ufuk açıcı olarak bu dönemde hâlâ gündemimizdedir. Ve yine bu yüzden Duchamp'ın yaptığı sanatı sanat olarak sorgulaması "tam da Kantçı sorunsallardan biri, yani şeylere gündelik çıkarları paranteze alarak bakmaktı."³¹⁶ Kant'ın sorunsallaştırmasında alışıldık bağlantıları askıya almanın önemi şundandı: "Kant'ın çözümlemesinde, özgür oyun ile özgür görünüm, formun madde, zihnin duyu üzerindeki gücünü askıya alır."³¹⁷ Ranciere'e göre bu askıya alma biçimi iktidar biçimlerinin muadilidir: "'Form'un 'madde' üzerindeki gücü, devletin kitleler üzerindeki, zihin sınıfının duyu sınıfı üzerindeki, kültür insanlarının doğa insanları üzerindeki iktidarınıdır."³¹⁸ Askıya alma bu iktidar biçimlerini askıya alacağı için önemli olur. Bu yüzden estetiğin özerkliği dediğimizde anlaşılması gereken "modernizmin yücelttiği sanatsal 'yapma'nın özerkliği değildir. Bir duyulur deneyim biçiminin özerkliğidir. Ve bu deneyim yeni bir insanlığın yeni bir bireysel ve kolektif hayat tarzının nüvesi gibi görünür."³¹⁹ Bu nüvenin neye dönüştüğüne geleceğiz.

Paranteze alınan, Duchamp özelinde nedir peki; nesneye yüklenen çıkarlar mı -o zaman bir pisuarın kendi işlevinin paranteze alınması mı-; yoksa paranteze alınan bizi bu şekilde bakmaya zorlayan alışkanlıklar mı -o zaman gündelik ve rutin bakış açısının

³¹⁵ Karatani, *Transkritik*, s.149.

³¹⁶ Karatani, *Transkritik*, s. 150.

³¹⁷ Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 34.

³¹⁸ Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 35.

³¹⁹ Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 36.

paranteze alınması mı-; öte yandan ise paranteze alınan sanat eseri haline getirilen bir gündelik nesnenin sanat oluşuna ya da sanatçı kimliğine yüklenen -ve tabii sanata yüklenen- ne varsa onların paranteze alınması mı? Nesnenin tükenmezliğinin görünür kılınması mı? Mesela gündelik bir nesne olan ve anlamı tam ve sabit olarak belirlenen bir pisuara yeni bir şans verilmesi mi? “Bir pisuar, kesinlikle faydacı anlamları ortaya koyar, ama aynı zamanda sürekli genişleyen anlamları da ortaya koyar: derin estetik düşünceler, işkence politikaları ile ilgili bir geçmiş, temizlik için kültürel bir tercih, cinsiyet, sonsuzluk”³²⁰ şeklinde yeni rollerinin ortaya çıkarılması mı? Ya da Ranciere’in işaret ettiği gibi iktidar mekanizmalarını bozmak mı? Veya hepsi. Karatani’ye göre böyle bir aşkın duruşu teşvik edenin buyruk olduğu unutulur. Kendi öznelliğimizin altını çizen buyruklar. Kendi kendimize verdiğimiz, ama başkalarını hesaba katarak koyduğumuz ve uyduğumuz buyruklar. Hatırlayalım, *PAE*. olsun, *YGE*. eleştirisi olsun önce gelen yasa idi. Bu yüzden bahsi geçen meseleler sadece estetiğe özel değil etiği de ilgilendiren meselelerdi ve Kant estetiğinin etik ile içli dışlılığı bu minvalde de gözler önündedir. Bu aşkın duruşu teşvik eden ise “başkalarının varlığıdır”. Karatani’ye göre “bu anlamda aşkın bakış açısının etik olduğu söylenebilir.”³²¹ Böylelikle eleştirel bakışın ardındaki gizli buyruğun ortaya çıkması ile Kantçı eleştirelilik ve bunun günümüz sanatında devam eden versiyonu ile etiğin korelasyonu gün yüzüne çıkar.

Karatani’ye göre Kant’ın öne sürdüğü bir diğer önemli husus da şuydu: ”Gerekli olsa da, estetik yargıda evrensellik yoktur; yani, belli bir şeyin evrensel olduğu düşünüldüğünde bu yargı her zaman için sadece tarihsel olarak oluşturulmuş ortak duyuya dayalıdır.”³²² Evrenselliğin bu kadar altının çizildiği Kant’ın etik ve estetik söyleminin aslında nasıl da tarihsel olarak oluşturulmuş ortak bir duyuya yaslanmaktan ibaret olduğu Karatani’nin önemli bir tespitidir. Yine ona göre bu nokta, estetik derterin ötesinde, bilme ve etik için de önemlidir. O zaman evrensellik görüldüğü gibi hiçbir zaman tüm insanlığı kapsamayacaktır. Ranciere ise Kant’ın söyleminde onunla paralel şekilde yeni bir insanlığın nüvesini görmüştü. O sanata ve siyasete içkin olan

³²⁰ Johnson, “Kantian Excentricities”, s. 58.

³²¹ Karatani, *Transkritik*, s. 157.

³²² Karatani, *Transkritik*, s. 150.

zamanı ve mekânı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı içinde belli bir deneyimin ortaklığına bel bağlamıştı. Ancak o da gelinen noktadan şüphelidir:

Gerçekten de, görünen o ki, uzlaşma çağında kamusal mekânın geri çekilmesi ve siyasal yaratıcılığın sönmesi, sanatçıların mini eylemlerine, nesne ve iz koleksiyonlarına, etkileşim aygıtlarına, *in situ* ya da başka türlü kışkırtmalara yol açıyor ve onlara ikame bir siyasal işlev veriyor. Bu 'ikameler' siyasal mekânları yeniden oluşturabilecekler mi, yoksa onların paradisini yapmakla mı kalacaklar, bu kuşkusuz bugünün meselelerinden biridir.³²³

Karatani'nin tespiti ise gördük ki tarihsel olarak oluşturulmuş bir ortaklığın hep lokal kalacağı, evrenselliğın sadece bir umut olduğudur. Evrensel insanlık ideasının ileriye atılması, ufka açıklığı ile hâlihazırda gerçekleşmesi beklenen bir proje olmadığını görmüştük. Böyle bir lokalizasyon bir taraftan realist bir bakış açısı olarak yorumlanabilecekken diğerk yandan milliyetçilikleri, bugün için ise sanat çevreleri için geçerli olan klanları oluşturur. Zaten itirazımız da, bu ayrılmış üstdillerin oluşumunun arkasında ortak duyunun ardına gizlenmiş ahlaki buyruklardır. Artık unutulmamalı ki "Duchamp izleyicilerine gündelik dertleri paranteze almayı pisuarı çeşme olarak görmeyi emretmiyor, bağlam bunu emrediyor."³²⁴ O zaman Ranciere'in söylemi şuna dönüşüyor, kim ki zamanı ve mekânı şekillendirmektedir -ister siyaset ister sanat olsun, duyulur olanın paylaşılma biçimi üzerinden- işte o bağlamı belirleyendir.

³²³ Ranciere, *Estetiğın Huzursuzluğu*, s. 63.

³²⁴ Karatani, *Transkritik*, s. 157.

4.5. Kavramsal Sanat ve Değer

Bağlamın bir nesneyi bir başka şey olarak görmeyi emretmesi, sanatı hem çevreleyen hem de üzerinde yetiştiği bir habitatın varlığına işarettir. O hem kriterlerin belirlenmesinde etkin olacak, ama önce neyin sanat olduğuna dair bir karar merci olarak karşımıza çıkacaktır. Karşımıza çıkan değer meselesinden önce dönüşen ve dönüştüren ama bir yapıt olup olmadığından hâlâ emin olamadığımız sanat nesnesi ve çevresi ilişkisine dair daha neler denilebilir?

“Kavramsal sanat öyle görünüyor ki, ya sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz bir şey.”³²⁵ Çünkü içinde bir gerilim barındırır. Hem kendini bulduğu hem de kışkırtıldığı bir sanattır. (Hatta sanat olmadığını söyleyenler vardır.) Hayal kırıklığı yaratma ve sarsma zaten yapmayı arzuladığıdır. Suzi Gablik, “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları” başlıklı makalesinde bu ifadeyi literatüre kazandıran eleştirmen Harold Rosenberg’i anarak bir tanım verir, tanımlı işlev üzerindedir: “Kaygı nesnelere, bir gerilim ve belirsizlik durumu yaratarak algıladığımız şeyi nasıl bildiğimize ilişkin sorular ortaya atar. Bu nesnelere bizi alışageldiğimiz tepkileri aşp daha ince ve daha ayrıştırıcı tepkiler vermeye zorlar.”³²⁶ Her şey konformist zihnin alışkanlıklarını kırması, muhatabı bilinçlendirmek içindir. Duchamp’ın yaptığı da budur. Bir pisuarı alıp ismini *Çeşme (Fountain-1917)* koyar ve sergiler. Öne çıkan artık sanatçının niyetidir. Fakat Duchamp özelinde niyet okuması yanlış olur. O artık “sanat eseri buna denir”, demek istememiş, sanat eseri olma iddiası yüklediği bir nesneye dair geliştirilen tutumlara yönelmiş, bunun eleştirisini yapmak istemiştir. Hatta sanat eseri yaratma arzusundan kurtulmak istediğini söyler.³²⁷ Duchamp’ın yaptığı, neye sanat dendiğini sorgulamaktır. “*Ready-made*’leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmaı düşündüm [...] Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar”³²⁸ Sanatçının ‘niyet’i; yaptığı

³²⁵ Elisabeth Schellekens, “Conceptual Art” maddesi. <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>

³²⁶ Gablik, “Kaygı Nesnelere”, s. 201.

³²⁷ Pierre Bourdieu, “Farklı Olmak”, *Sanat ve Kuram*, s. 1075.

³²⁸ Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, s.113-114.

'jest' ve muhatabın beklenmedik 'tutum'u şaşırtıcı bir sonuç verir. "Duchamp'ın gösterdiği, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceğiydi [...] Herhangi bir şeyi sanat kılan, bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir."³²⁹



Resim 13

Gablik, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceği fikrini dâhilik ile saçmalığın bıçak sırtı dengesi olarak görür. Ayrıca eleştirdiğin şeyin elinde patlaması, sisteme inanılmaz bir çabuklukla dâhil edilmesi söz konusudur. O zaman da eleştirelilik anlamını yitirir. Değerini eleştireliliğinden kazanacakken, eserler, "eleştirel olmaktan çok asalak niteliği kazanan ürünlere"³³⁰ dönüşürler. Kavramsal sanatın bir gayesi de aslında bu idi, tüketim nesnesine dönüşmemek için nesnellikten arınmak ve fikir olarak dolaşımda olmak, zihinlere yerleşmekti amaçlanan. Ama bu da bir moda haline gelmekte gecikmez. Bu yüzden sanat ortamında aktif iki tutum iç içe dolaşımdadır: "Bir yanda, egemen ideolojiye karşı çıkmak amacıyla çarpıcı toplum karşıtı yapıtlar üreten sanatçının yaratı etkinlikleri söz konusudur, öte yanda o ideolojiye muhalefet etmemesi, toplumla kişisel etkileşim içinde bulunması."³³¹ İkisinin de olması gerekir. Mesele

³²⁹ Gablik, "Kaygı Nesnelere", s. 202. Gablik doğrudan tutuma işaret etse de aslında burada seyirci tutumundan ziyade müzelerin kuruluşu (ki Louvre Müzesinin kuruluşu 1793 tarihlidir) ve eserlerin halka açılışı sonrası gelişen eser izleme ritüellerinin öğrenilmesi ve yerleşmesi durumu, yani bir tutum geliştirilmesi için o tutumun, yerleşmiş birtakım kurullarla bağı, geçmişi ve bir konsensüs oluşma süreci unutulmamalıdır.

³³⁰ Gablik, "Kaygı Nesnelere", s. 203.

³³¹ Gablik, "Kaygı Nesnelere", s. 205.

Kant'ın da dert ettiği toplumdışı toplumsallık meselesidir. İnzivaya çekilme de, piyasaya uygun işler üretme de iki ucu işaret eder. Uzlaşım için yapılanı Gablik şöyle ifade eder: “Bilinç büyük ölçüde kurulu toplumun çıkarlarınca belirlendiğinden ve ideali olan birey açıkça kendi davasını savunmayı seçeceğinden, ideallerin zamanın taleplerine uyacak şekilde esnetilmesi zorunludur.”³³² Ortada bir yerlerde buluşma için esnetme hareketinden bahsedilir. Kant'ın maksimleri yankılanır: “Öyle eyle ki, senin istemenin maksimi, hep aynı zamanda genel bir yasamanın ilkesi olarak da geçerli olabilsin.” (PAE. 55/37) Kant'ın bu ifadeleri ve YGE.'nde geçen genişletilmiş düşünce, esnetme hareketiyle ilgili değil de nedir? Veya nesnenin yeni bir düşünce yaratmasını amaçlayan Duchamp'ın ifadeleri ile benzerlik: “Bay Mutt'un çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir gündelik malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi - o nesne için yeni bir düşünce yarattı.”³³³ -Nesne için yeni bir düşünce yaratmak- Kant'ın hep yeni ilişkiler ağı içinde yeni düşüncelere itibarı düşünülürse ikisinin bakış açısı ciddi şekilde örtüşür. Ancak kaygı nesnelere aracılığıyla anlama yetisinin sürekli sarsılması ve sınır duygusunun ihlalinin vardığı yer, çok fazla uyarılmış muhatabın tepkisizleşmesine varabilmiştir. “Çağdaş sanatın gelişiminin tamamı sınırların ihlali olarak ve kendi alanını olağanüstü genişletme süreci olarak yorumlanabilir. Bu aşma normsuzluk olarak değil, karmaşık bir meydan okuma olarak anlaşılmalıdır.”³³⁴ Bugün hem nesnenin hem muhatabın düştüğü durum, sanatçısı ve onu saran habitatın bu tabiatı yüzündendir. Bugüne dair kaygı nesnesi yerine “hınç nesnesi” şeklinde bir öneride bulunmak doğru olur. Çünkü soru tüm bu yapılanlara/çabaya/ihlale rağmen neden beklenen değişim ve dönüşüm bir türlü gerçekleşmemektedir sorusu karşılığında yaşanan hınçtır. Eserler ya şok etkisini abartır ya da vaatle bulunmaktan vazgeçer. Aşırılığın varacağı yer boşunalık olur. Ama pozisyon alış, konumlanma aynen kalır. İki durumda da rutine dair farkındalık sağlanır. Bu ise her daim şimdiden ve “olan”dan memnuniyetsizliği körükler.

³³² Gablik, “Kaygı Nesnelere”, s. 208.

³³³ Marcel Duchamp, “Richard Mutt Vakası”, *Sanat ve Kuram*, s. 283.

³³⁴ Mario Perniola, *Sanat ve Gölgesi - Sanattan Geriye Ne Kaldı?*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 79.

Böyle bir durum değerlendirmesi ekseninde kaldığımız yerden devam edecek olursak gelinen nokta itibarıyla kriterlerin belirlenmesinde, küskün bir sanatçı ve bedbin bir muhatap profili için geçerli olacak şekilde sanat değerini nereden alacaktır? Sanatın doğasından ayrılmadan cevap arayışına girilir. Çünkü sanat çevresinde yer alanları tatmin edecek bir ortaklık tesisi söz konusu değildir. Nathalie Heinich değer analizinde modern paradigma - çağdaş paradigma ayırımından hareketle cevap arayışındadır.

İlkinde sanatsal değerın kaynağı sanattır ve onun dışında her şey yapıtın içsel değerine eklenir. Diğerinde sanatsal değer, yalnızca bir vesile, bir mazeret ya da bir geçiş noktası konumundaki bir nesneden yola çıkarak belirlenen bağlantılar -söylemler, eylemler, ağlar, durumlar ve duyu izlenimleri- bütününde yatar.³³⁵

Duchamp bu iki paradigmanın arasında yer aldığı için bir geçiş figürü olarak öneme sahiptir. Hem sanat nedir, hem de sanat nesnesinin aurasında yer alanlar nelerdir, ikisine de yönelir, ama ikisinin de altını oyacak şekilde. Onunla birlikte “Sanat eseri nedir” yerine “Sanatı sanat yapan nedir, yapmayan nedir” diye sorulması sanatın değerini nereden aldığı ile ilgili hale gelir. Çünkü güzellik ve onun çevresinde oluşturulmuş estetik kriterler artık işlemez. Duchamp şu soruyu sorar: “İnsan, sanat yapıtı olmayan bir yapıt yapabilir mi?”³³⁶ Bir anlamda yapılamayacağını sağlamasını yapmıştır. Aslında Duchamp’ın sanatın ne’liğine dair esprili sorgulamasının sonucunda karşılaşılan sanatın takdir edilmesi ve bir şekilde sanatta ana akım hale gelen bir izleği başlatmasıdır. Yüzlerine fırlattığının alkışlandığından bahseder. Bu sürecin devamında sanatı sanat yapan koşulların belirleyicisi olmuştur.

Duchamp’ın yirmi hazır-nesnesinin her biri, *Lebenswelt*’ten alınan bir nesneyi sanat eseri statüsüne taşımıştır ve bu durum, el becerisiyle ilgili her şeyin, dokunuşun ve her şeyin ötesinde sanatçının özü olgusunun sanat kavramından çıkarılması anlamına gelir [...] Dolayısıyla hazır-

³³⁵ Perniola, *Sanat ve Gölgesi*, s. 79.

³³⁶ Gablik, “Kaygı Nesneleri”, s. 202.

nesne bir espriden çok daha fazlasıdır. Duchamp'ın 'Bütün eserlerim içinde aklıma gelen en önemli fikrin, hazır-nesne kavramı olduğunu sanıyorum' demiş olmasına şaşmamak gerek.³³⁷

Çünkü hazır nesne, sanat nesnesinin tüm mahiyetinden soyunmuşluğuna tekabül eder. Nesnenin tüm mahiyetinden soyunarak sanatçısının ona yüklediği fikrin taşıyıcısı bir sanattır karşımızdaki. Hem nesne hem de sanat nesnesi olmanın mahiyeti ne içeriyorsa hepsinden soyunma. Aslında atanan anlam da çoklukla bir anlamın yokluğu olur. Aynı zamanda bu nesnelerin birbirleri ile bazen de mekânlarıyla kurdukları ilişkiler de hep yeniden ve yeniden kurgulanır. Sabit bir anlamın eseri tutması riskine karşılık bir önlem midir? Bir anlamın yakalanması, örtüşme sağlanması istenmez. Ancak izleyicinin elden kaçıp gitmesi de arzulanmaz. Zamanında provokatif olarak karşımıza çıkan eserlerin sanat çevrelerince ve tabii muhataplarınca kabulü sonrası, eylem güçleri yiten eserlerin bir gösteriye dönüşmeleri de söz konusudur. Sanatçının niyeti ve ortaya koyduğu jesti ile muhatapın tutumu arasında denge iyi kurulmalıdır.

O zaman bir sanatın sadece kavramsal oluşu sanattan yaratıcılığın elenmesi ile mi ilgilidir? "Yaratıcılık kavramının kendisi yok sayılmıştır."³³⁸ Yaratıcılık olmadığı gibi estetik haz da yoktur. Değerin bu ikisiyle de ilişkisi kesilmiştir. Bir anlamda sanatçı yaratıcılığından da soyundu diyelim, geriye ne kalır sorusudur bu. Heinrich'in belirttiği gibi sanatçı tarafından inşa edilmiş nesnenin maddeselliği değil de yokluğu durumunda bir yapıt olamayacak bir şeyin yaratım yerinin kaydırılması söz konusudur dersek, o zaman karşımıza paralaks kavramı yeniden çıkar. Sanat bileşenleri olduğu gibi durmaktadır yerlerinde, ama her zamanki bakışın yerini paralaks bir bakış almalıdır. Kendi bakışımız yetmez, bağlamın bakışına adaptasyon gerekir. Bağlamın gerektirdiklerini anlamak için Heinrich'in, Duchamp'ın yaptığı altı işlemi sıralamasından yararlanabiliriz: İlk olarak sanatsal bir bağlam içine kaydırılması; 2. İşlevsizleştirilmesi; 3. İmzalanması; 4. Tarihlendirilmesi; 5. İsimlendirilmesi; 6. İsteğe bağlı ama son derece

³³⁷ Danto, *Sanat Nedir?*, s. 38.

³³⁸ Natalie Heinrich, "Güncel Sanatın Üçlü Oyunu", çev. Cem İleri, *Sanat Dünyamız* 75 (Bahar 2000): 191.

yararlı olacak olan tanıtım ve kurumlar gerekir. Yani: nesne, imge, sözcük, değer ve kurum olguları bir arada işleyecek, yeni bir sanat düzeni bağlamı karşımızdadır.³³⁹

Duchamp bu düzeneği çok erken tarihte başlatan kişi oluşuyla dikkat çeker. Yoksa bahsettiğimiz üzere Kavramsal Sanat dediğimiz hareket 1960'lara tekabül eder. Bu sanatın en önemli paradigması, "Sanatın asıl amacının bir şey üretmek olduğu bir zeminin üstesinden gelmekti."³⁴⁰ Kavramsal Sanat'ın önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth da aynı paradigmayı dert edinen Duchamp'ın öncülüğünü kabul eder.

Katkısız hazır yapımla birlikte sanatın doğasını bir morfoloji sorunu olmaktan çıkarıp bir işlev sorunu haline getirdi. Bu değişim - 'görünümünden kavrayışa' olan değişim- 'modern' sanatın başlangıcı ve 'kavramsal' sanatın başlangıcıydı. Bütün sanat (Duchamp'tan sonra) kavramsaldır (doğasında), çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur.³⁴¹

Duchamp her ne kadar kavramsal sanatın başlangıcı olarak görülse de aslında çok erken tarihli üretimleri –ki ilk hazır nesnesi *Bicycle Wheel*'dir ve 1913 tarihlidir, bu yanılgıya sebeptir. Gerçekten avangart bir sanatçıdır. Buna sebep de yapıp etmelerinde kendi çağdaşlarından nasıl farklı olabilirim sorusunu da sanatının merkezine yerleştirmiş olmasıdır.

Farkı ise, "belirli bir niteliği olan biçimler ve nesnelere üretme değil, sanat kavramının kapsamının genişletilmesi"³⁴² ile ilgilidir. Kapsamın genişletilmesi sanat üzerine düşünümle ilgili olacaktır.

Duchamp'tan sonraki sanatçıların 'değeri' sanatın doğasını ne kadar sorguladıklarına göre tartışılabilir; bu da 'Sanat kavramına ne eklediler?' ya da 'Onlar başlamadan önce ne eksikti?' sorusunu sormanın başka bir

³³⁹ Heinrich, "Güncel Sanatın Üçlü Oyunu", s. 193.

³⁴⁰ Elisabeth Schellekens, "Conceptual Art" maddesi. <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>

³⁴¹ Kosuth, "Felsefeden Sonra Sanat", *Sanat Ve Kuram*, s. 902.

³⁴² Perniola, *Sanat ve Gölgesi*, s. 98.

biçimidir. Sanatçılar sanatın doğasını sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler getirerek sorgularlar.³⁴³

Ne kadar sanat kavramının genişletilmesi için eklemelerde bulunmuşlarsa o kadar değerli bir sanata imza atmış olacaklardır. Bu yüzden etkilendiğimiz bir sanat yapıtı karşısında, “işte hakikat bu” diye seslenmeyiz artık, “işte yeni olan bu” diye sesleniriz.

Duchamp’ın eleştirel eylemi iki yönlü idi: “Hazır-yapıt, beğenin eleştirisidir. İkincisi sanat yapıtı kavramına karşı düzenlenen bir saldırıdır.”³⁴⁴ Duchamp ardılları, sanatçının yapıtlarının şeyler değil, eylemler oluşu fikrini devralırlar. Bu anlamda biçimler anlamları yayan vasıtalar: “Biçim anlamı yansıtan bir anlamlandırma aygıtıdır. Ama retinasal sanatın anlamlandırmaları değersizdir.” Bununla mücadelede “hiçbir şey gerçekten nötr bir nesne bulmaktan daha zor olamaz.” Nesnelere asıl bağlamından kaydırılırlar. Ama böyle bir durumda iki tehlike bekler onları: “Sanat yapıtına dönüşürse, kutsallık-kırcılığı yitirir; yansızlığını koruduğundaysa jest’i yapıta dönüştürür. Duchamp’ın mirasçılarının çoğu bu tuzağa düşmüştür.”³⁴⁵ Bu yüzden bir seçim sonucu ortaya çıktığını en az duyumsatacak şekilde gerçekleştirilmelidirler. Bu ifadelerde de Kant’ın hayatın sanata, sanatın hayata yaklaşmasını istemesine benzer bir vurgu yankılanır. Bu da temsilin aracılığından kurtulmayı getirir. Bu yüzden *Darstellung*/sunum merkezidir. “Kant’ın sanat eserinin temsil edilen bir nesnenin varlığına bağlı olmadan onu kavrayabilecek bir muhayyileye yapılmış bir ‘sunum’ olduğunda ısrar ederek söylediği buydu.”³⁴⁶ Kendi dışında bir gerçeklikle ilişkinin olmaması anlamında. Öylelikleri ile orada olmak o kadar.

Gerçekten böyle mi? Böyle bir yorum ikna edici olsa da aslında *hazır-nesnelere* öylelikleri ile orada olamazlar. Sanat her zaman bir maksatlılık içerir, öyle olmadığının altı çizili olduğu örneklerle rağmen; “[S]anatçı (filozof gibi), kişisel araçlar (kendi

³⁴³ Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”, *Sanat Ve Kuram*, s. 902.

³⁴⁴ Octavia Paz, “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, çev. Cem İleri, *Sanat Dünyamız* 75 (Bahar 2000): 139-145.

³⁴⁵ Paz, “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, s. 143.

³⁴⁶ Denis Dutton, *Sanat İçgüdüğü*, çev. Murat Turan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 72.

benzersizliğini koruma ve geliştirme) aracılığıyla kişisel olmayan amaçlara (evrensellik iddiası özelliği taşıyan deneyim ufukları açma) ulaşmayı hedefler”,³⁴⁷ “Sanatçıların sesinin toplumu şekillendirmek için sanatın elverişliliğinden yararlanması”³⁴⁸ dediğimiz bir durum söz konusudur. En azından maksadı bir muhatap karşısına çıkmaktır, tabii kendi belirlediği bir muhatabın karşısına çıkmak; “Burada, yalnızca onları anlayacak bilgi ve donanımına sahip bulunan, bundan ötürü, belirli ilgi alanlarını paylaşan özerk bir toplumsal grup şeklinde örgütlenme eğilimi gösterecek olanların anlayabileceği seçim ve stratejiler söz konusudur.”³⁴⁹ Bunu itiraf Kant’tan uzaklaşma getirmez. Kant sanat üretiminde amaçsızlık/ilgisizlik/çıkarsızlık diyebileceğimiz tutumları güzelle muhatap olanın yargısına dair zikretmişti. Yoksa güzeli ortaya koyanın niyetliliğine girmemişti. Şimdiye kadar getirilen kavramsal sanata dair açıklamalarla, onların birer vasıta, sanatçıların bir eylemi olduklarını, bu eylemlerin performatif ve provokatif olduklarını öğrendikten sonra öylelik ifadesi anlamsızlaşır. Çünkü onların öyle konmalarının, ‘yerleştirilmelerinin’ bir niyeti vardır, aynı güzelin, iyinin iletisi için işlev görmesi gibi. Bu niyet muhataptan geliştirmesi beklenen tutumla paket halde servis edilir. Niyeti esneterek bağlamla buluşturan paketi hazırlayan sanat çevresi de unutulmamalıdır. Algılarımız ve tecrübelerimiz üzerine sürekli bir oynama, yerinden etmeler ve nesnenin hiç tüketilemeyecek yeni boyutlara açıklığı, tabii ki Kantçı anlamda güzellikten ve sanattan beklenen dinginlik ve sükûneti getirmeyecektir, peki asıl istenen şey olan düşünceyi genişletebilmekte midir, değerini burada bulabilecek midir?

Kant’ta hem bir duygu durumu hem de bilişsel anlamda bir yeterlilik gerektiren güzel tecrübesi ve haz duygusu aranılır olmaktan çıkmıştır. Kavramsal sanat, olan ve olması gereken arasındaki bir uyum üzerinden işlemez. Böyle bir uyumun yakalanamayacak bir şey olarak uzaklara sürülmesi ise insanın umudun kapatılamayacak bir açıklığa karşılık geldiğini anlamasıyla, olması gerekenden vazgeçmesine, bir anlamda olandan hıncını çıkarmasına sebebiyet verir. Hazır-nesnenin

³⁴⁷ Perniola, *Sanat ve Gölgesi*, s. 84. Alıntılanan eser; Nathalie Heinich, *Ce Que l’art fait a la sociologie*, Paris: Minuit, 1998.

³⁴⁸ Irmgard Emmelhainz, “Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?”, çev. Nursu Öge, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm-Kimlik ve Estetik*, der. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 171.

³⁴⁹ Perniola, *Sanat ve Gölgesi*, s. 84. Alıntılanan eser; John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford: Clarendon Press (1995): 131 vd.

başına gelen de; bunu kabul etme yüce gönüllüğü gösteren kafası karışık muhatabın başına gelen de bir anlamda budur. Kaygı nesnelere yerine hınç nesnelere önerisi bu yüzden önemlidir. O zaman bir hıncın taşıyıcısı olan bu eserlerin değeri estetik bir tecrübe oluşturmaktan, bir beğeni ortaklığından gelmez. Bilişsel bir genişleme beklemek de zordur. Bu sanatın değeri üzerine düşünümde kendimizi bulduğumuz yer, Kant'ın güzeli ahlakın sembolü ilan ettiği yer olur: Sarsmayı, dönüştürmeyi, kendi üzerine düşünümü gerçekleştirdiği ölçüde, yani ahlaki bir zeminde sanat eseri değer kazanacaktır. Güzeli yerine sanat, ahlak yerine politika kavramlarını yerleştirdiğimizde Kant'ın söyleminin nasıl da kavramsal sanatın zemininde yer aldığı görülür.

Kognitif anlamda bir şekilde sanat eserleri artık bana görevimi hatırlatıcı birer aracıya dönüşürler. Öyle ki ben ancak bu ödevimi gerçekleştirebileceğime dair inancın ben de uyanmasıyla kendim olmaya, politik bir özne olmaya geçiş yapabilir hale gelirim. Özgür olmadığımı fark eder, özgürlüğüm için mücadele ederim. Bu sefer sanat, politik bir özne olmak için bana umut veren bir sembol olur. Sembol olmanın ötesinde doğrudan politik konularla da ilgilenir.

Gözleme ve yorumlamaya dayalı, eğitici bir uğraş olduğuna inanılan sanata, hep karanlık ve geçirimsi olan bir şimdide, bize şeyleri farklı biçimde görmeyi ve algılamayı öğretme görevi atfedilir. Son dönemlerde sergi ve bienaller, emek, yoksulluk, sömürü, şiddet, küreselleşme, savaş, ve dışlanma gibi, 'politik' addedilen konuları sorgular oldu.³⁵⁰

Oysaki Hannah Arendt bu duruma dikkat çekerek, "hakiki sanatın bir amacı ve yararı olmadığını, dolayısıyla da politik eylemin bir parçası olamayacağını söyler." Politik eylem sesini duyurmak, araçları ve amaçları içerir oysa sanat özerktir. Tek ortak paydaları kamusal alanda icra edilmeleridir.³⁵¹ Arendt'in söylemi göz ardı edilir, özellikle de bahsettiğimiz gibi bizim özelimizde/coğrafyamızda.

Günün karmaşası, hızla akışı ve sıkışıklığı arasında sanattan beklenen, bize sağladığı zaman aralıklarıyla, duyuşsal olanın üzerinden ilettiği fikirlerle, sadece duyuşsal

³⁵⁰ Emmelhainz, "Sanat ve Kültürel Dönemeç", s. 173.

³⁵¹ Arendt "Kültür Krizi", s. 171.

alandan ibaret olmadığımızı hatırlatarak durmamıza, düşünmemize ve inisiyatifi ele almamıza imkân sağlamasıdır. Böylece yaşam duygumu arttırması, zihni canlandıran etkisi neticesi mükellefiyetimin farkına varıyorum. Sanatçı nasıl ki eline aldığı nesneyi suyu şaraba dönüştürür gibi gerçekliği dönüştürme becerisi gösteriyor, ben de, bu değişime inancımı sonuna kadar koruyarak sanatçının yanında yerimi alıyorum. Sanat Kant'taki gibi ayrı dünyalara ait olmamı rehabilite ediyor. Kognitif süreç sonucu bu dünyadaki amacıma uygun şekilde sanat beni konumlandırıyor ve aktive ediyor. Birey oluşumu, toplumdışı toplumsallığım içinde birey oluşumu tesis ediyor. Hannah Arendt'in dediği gibi;

Kısacası estetik deneyim, hem toplumsal kimliğin yerleşmiş bir şey – yazgı- olmadığının, hem de varoluşun tek unsuru olmadığının fark edilmesine yol açar. Toplumsal kimlik, bireyselliğin kaynağı değildir, bireyselliği engeller. Bireyin 'zorunlu davranışlara' –bu davranışlar, hiç kuşku yok ki toplumsal varlığın devamı için gereklidir- itilerek yitirdiği bireysellik ve gerçeklik duygusunu keşfetmesini sağlayan şey estetik deneyimdir, çünkü insanın gerçekçi değilse de ulvi bir mutluluk olarak tanımlanabilecek bir ölçüte göre yaşamasını sağlarken toplum içinde, paradoksal bir biçimde, 'toplumsal gerçekliğin eleştirel açıdan sınanmasının' da öncülüğünü yapar.³⁵²

Estetik deneyimin bu şekilde izahının devamında hatırlayalım ahlak tecrübesi Kant'ta birey olunan tecrübe idi. Pratik aklın teorik akla önceliği vardı. Yalnız şimdi, birey oluşun tesisinde güzel, uyum, düzen, birlik esaslarının ortadan kalktığı, kavramsal sanatın tüm karmaşıklığı ve katmanlılığı içerisinde bir birey oluştan bahsediyoruz. Sanat bir kendinde iyi ve güzelin temsilini yapamaz, çünkü böyle bir anlayış sistemi çoktan yitirildi. Modern öncesi sanatlardan tamamen farklı bir şekilde kavramsallığın ağır bastığı bugünün sanatı, artık bütünlüğün, mükemmelliğin getirdiği haz üzerine değil, değiştirme ve dönüştürmenin gerçekleşmesi için sembol oluşa dayanmaktadır. Kant'ta bir denge durumu vardı. Teleolojik bakış açısının sağladığı bütünselliğin hazzı, benim için, olan olması gereken gerilimini aşmamı sağlayıcı idi. Kant'tan geriye kalan, gerilimi elde tutarak, sanatın, muhatabının bireyleşmesine sembol vazifesi görmeye

³⁵² Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 29.

devam etmesidir. Denge, sanatın bilişsel ve ahlaki olan boyutunun ağırlık kazanması ile bozulmuş durumdadır. Sanatta estetik olanın tamamen silikleşmesi sadece bilişsel ve ahlaki boyutun kalmasının adı Kavramsal Sanattır desek yanlış olmayacaktır.

Peki Kavramsal Sanatın estetik değerle ilişkisi kalmamıştır demek meseleyi kapatır mı? Elizabeth Schellekens, “The Aesthetic Value of Ideas” makalesinde ayrımların üzerine gider ve kavramsal sanatı estetik değer üzerinden değerlendirmeye alır. İlk olarak kavramsal sanatta temsil edilmek istenen üç fikir türünü sıralar: Kavramsal Sanat ilk olarak sanatın ve sanatçının rolünün bir eleştirisi olabilir ve sanatın toplumda oynayacağı rolü sorgulayabilir. İkincisi, sosyo-politik olaylarla ilgili bir yorum sunabilir. Ya da felsefe tarafından ele alınan fikirleri temsil etmek için yola çıkmış olabilir.³⁵³ Kavramsal Sanat bu eleştirelliği yerine getirirken estetik değeri sanatsal bir amaç olarak reddeder ve de kognitif değeri öne çıkarırken, sanatın anti-estetik olması gerekli midir? Schellekens bu soruyu sorar. Ve sanat tarihinin hem estetik hem de kognitif değer içeren örneklerle dolu olduğunu söyler. Geleneksel modelde bir sanat eserinin her iki değere de sahip olabileceğini söyleyerek estetik değerın kognitif değeri güçlendirdiği veya azalttığı, bu yüzden birbirlerinden yararlanabileceği vurgusunu yapar. Ancak gayri maddi bir sanatla karşı karşıya kaldığımız durumda estetik değeri atfedeceğimiz tek bir unsur vardır ki o da eserin kalbindeki fikirdir. Yazar sorusunu şu şekilde değiştirir: “Aslında bu kavramsal eserlerin kurucu fikirleri estetik bir değere sahip olabilir mi?”³⁵⁴

Kavramsal sanatın değerlendirilmesinde fikrin doğru bir taşıyıcı ortamla sunulması ne kadar önemli ise bir diğer boyut, fikre doğrudan angaje olmamız istense de deneyimleme sürecinden geçmemizdir. O zaman ortam ve süreç estetik nitelik taşıdığı takdirde kognitif değer katlanır. Bazen de süreç ve ortamın dışında bulduğum estetik bir keyif, fikrin estetik niteliklerinden kaynaklanabilir. Tüm bunlar kavramsal sanatın estetik değerden bağımsız olduğu fikrini tekrar düşünmemizi sağlar.

Estetik değerden bağımsız olup olmaması yine düşünceyi genişletip genişletmemesi ile ilgilidir. Ama burada ayırdına varılması gereken aslında şudur: Bir nesnenin bir fikir olarak ortaya koyuluşunda izlenen yol “yeni”ye ve “farklı”ya

³⁵³ Elizabeth Schellekens, “The Aesthetic Value of Ideas”, *Philosophy and Conceptual Art*, edit. Peter Goldie, Elizabeth Schellekens, Oxford: Oxford University Press., 2007, s. 72-3.

³⁵⁴ Schellekens, “The Aesthetic Value of Ideas”, s. 75.

yaslandığı için nesnelere kurduğumuz bağlar sadece girift bağlar oluşturur. Genişleyen ağlar, düşüncenin genişlemesinin garantörü müdür? Oysaki düşüncenin genişlemesi bir netlik ve açıklıkla ilgili olmalıdır. Burada yapılan ise tüketilecek bir şey kalmayınca kadar tüketme ile ilgilidir. Bir yandan nesne ve ilişkiler her yönden tüketilirken bir yandan da tükenmiş muhataptan eyleme geçmesi beklenir. Eylem alanı değer alanı olarak öne çıkar.

Artık iynin ortaya çıktığı bağlam insan eylemi olduğu için sanatın da bir performansa dönüşmesi paralelinde insanı eyleme teşvik etmeyen bir sanat, sanat eseri sayılmaz hale gelmiş durumdadır. Sanatın aktivizmle içli dışlılığı buradandır. Sanatçı olmak artık bu misyonu üstlenmiş olmayı gerektiriyor. Sanat eseri de değerini buradan alıyor: “Sanatsal değer, bundan böyle yapıtın yüceliği -büyüklüğü- ile değil ve fakat sanatçının sıradan bir insandan farklı olarak tam da bir sanatçı konumunda ortaya koyduğu kişinin yüceliği ile bağlantılandırılacaktır.”³⁵⁵ Yani verdiğimiz örnekte olduğu gibi suyu şaraba dönüştüren güçte değer ortaya çıkıyor. Bunu fark etme kabiliyeti göstereni ve böylece eyleme geçeni bekliyor. “This is art” söyleminde içerilen vurgu da tüm bunlarla ilgili hale geliyor. Ranciere bu kabulün böyle hızlı bir şekilde onaydan geçmesine dikkat çeker:

Sanatın bize başkaldırtıcı şeyler göstererek bizi isyan ettirdiğini; kendini atölyenin veya müzenin dışına atmakla bizi de harekete geçirdiğini; kendini bu sistemin bir ögesi olarak görmeyi reddederek bizi de egemen sistemin muhalifine dönüştürdüğünü farz ediyoruz. Sanatçının beceriksiz, karşısındakinin de uslanmaz biri olabileceğini aklımıza bile getirmeden, nedenden sonuca, niyetten neticeye giden yolu hep apaçıkmiş gibi gösteriyoruz.

“Sanat politikası” işte böyle garip bir şizofreninin damgasını taşımaktadır.³⁵⁶

Ranciere’in önemli tespitinin yanı sıra diğer yandan ele almadığımız ve asıl gündemi meşgul eden değer yani ticari değer meselesine dair yine Duchamp’tan yardım alacak olursak:

³⁵⁵ Heinrich, “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, s. 192.

³⁵⁶ Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, s. 49.

[S]anat eserleri gündelik mal ürünleri haline gelerek Duchamp'a göre 'yaratıcı edim'in özünü oluşturan 'estetik ozmos'u tersine çevirmektedirler. Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şey anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır, çünkü 'eylemsiz durumdaki madde'yi, izleyicinin sanat eseri olarak adlandırmak isteyeceği, yani ciddiye alacağı bir olguya –'izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya'dönüştürür.³⁵⁷

Bahsettiğimiz şekilde suyu şaraba dönüştürme hareketidir bu. Ancak "Boş bir levhadan ibaret olan eylemsiz malzeme"³⁵⁸ ticarileştiğinde anımsattığı şeyin bulanıklaşması ise kaçınılmazdır. Oğuz Haşlakoğlu "Sanatsal Değer ve Ekonomik Değer Arasındaki İlişkiye Etik Açından Bakış" makalesinde bu bulanıklaşmanın önüne geçecek olan şeyi "hür olma" ilkesinin esas alınması olarak görür, bunun esas alınmadığı sanat yapıtları ise; "[N]e kadar provokatif bir biçim/içerik bağlamına sahip olsa da beğeni yargılarını muhatap alan biçimi üzerinden kaçınılmaz bir biçimde metalaştırıldığı ekonomik sistemin bir parçası haline gelerek sadece bir tüketim nesnesine dönüşür."³⁵⁹

Hür olma ise insan hakikatine işaret edip etmemesiyle ilgilidir. Kaygı nesnelere böyle bir işaret gücüne ilk başta belki de sahiplerdi, ama bizim fikrimize göre hınç nesnelere böyle bir hür oluş fikrine izin vermemektedirler.

Asıl sorun, sanatçının bir insan olarak kendi hakikati ve hür olmayla kurduğu ilişkidir ve bunu hayatını yeniden üretebilmesi için gerekli zorunlu bir koşuldan, tümüyle 'kendinden menkul' bir ekonomik 'özgürleşmeye' dönüştüren yolda elden çıkarıyorsa bu Faustvari alışverişte aslında satıyor olduğu kendi ruhudur.³⁶⁰

³⁵⁷ Kuspit, *Sanatın Sonu*, s. 31.

³⁵⁸ Kuspit, *Sanatın Sonu*, s. 31.

³⁵⁹ Oğuz Haşlakoğlu, "Sanatsal Değer ve Ekonomik Değer Arasındaki İlişkiye Etik Açından Bakış", *Mavi Atlas* 5(1) (2017), s. 6.

³⁶⁰ Haşlakoğlu, "Sanatsal Değer", s. 7.

O zaman muhatabın bir görevi daha ortaya çıkar, sanatçının ekonomik değeri sanatsal değere tercih edildiğinde yaptığı örtbası gözlemleyebilme gücünü gösterebilmesi de ondan beklenenler arasındadır.

4.6. Kavramsal Sanat ve Demokratik Taleplerin Gizlediği Hınç

Kavramsal sanatın ikircikliği içerisinde dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise şudur: Sanki Duchamp'ın, tabloları oluşturanları onlara bakanları tayin etmesinde sanat deneyiminde daha demokratik bir düzleme geçildiğine ilişkin bir varsayım öne sürülebilirmiş gibi gelse de, Martin Jay şu noktaya dikkat çeker:

[N]esnel bir güzellik standardının çökmesiyle birlikte, sanat eserine bakan veya onu yaratan özne (veya yargı örneğinde, özneler arası beğeni topluluğu) vurgulanmaya başlamıştır. Öznenin algısal ve bedensel deneyimi, Marcel Duchamp'ın devrim yaratan 'hazır yapımları' ile birlikte başlayan daha kavramsal ve kurumsal bir sanat pratiği tanımı uğruna bastırıldığında bile, nesneyi bir biçimde estetik bir şey olarak tanımlama ya da tespit etmede (ya da bu tespitleri yapmak için gereken kurumsal meşruluğa sahip olanların dayattığı tespitlerin takdir edilmesinde), öznenin rolü, nesneden daha önemliydi.³⁶¹

Dikkat çekilen husus bozulan özne-nesne dengesidir. Ya da daha doğru ifadeyle ikisi arasında bozulmaya başlayan ilişkinin daha da ileri boyutlara varmasıdır. Jay'in dediği gibi Duchamp 'retina sanatı'nı küçümser, estetik deneyimin geleneksel olarak ürettiği hazza saldırırken, "sanat" addettiği bulunmuş nesneleredeki bünyevi değer fikrine de karşı çıkmıştır -ki bu da Aydınlanma'nın çıkarsızlığa ayrıcalık tanınmasıyla başlayan süreçte dengenin daha da bozulduğu ve öznenin biraz daha ağırlık kazandığı

³⁶¹ Jay, *Deneyim Şarkıları*, s. 207.

anlamına gelir.”³⁶² Bu ağırlık kazanma hakikaten de Kant’ın açmış olduğu kulvarda, özne-nesne ilişkisinde geline, öznenin nesneye sonuna kadar olan tahakkümünde biten bir son nokta olarak okunamaz mı? Bir anlamda sanatçının ve muhatabın eşitlendiği nokta, nesne üzerinde kurdukları tahakkümde mi buluşmaktadır? Ya da dönüştürülmek istenen muhatap da nesnelleştirilmekte değil midir? Ve devamında izlenenler, yani;

Nesnelleştirici değil performatif, zaman dışı değil gelip geçici, bağlamdan koparılmış değil, belli bir yere özgü olan bu sanatın önemli bir kısmında, sanatın ‘şeyssel yönü’ kasten bir kenara bırakılmıştır. Çıkarılsızlık büyük ölçüde terkedilmiş, tefekkürün yerini kinestetik katılım almışsa da, öznenin nesneye tahakkümü devam etmiştir. Hatta bir zamanlar karşısında durduğu eğlence endüstrisiyle giderek birleşen çağdaş sanatın önemli bir kısmının hedefi, tefekküre dalmış gözleri ya da tarafsız kulaklarından ziyade duyu merkezinin tamamıyla tepki veren öznelere gittikçe daha yoğun deneyimler uyarmak olmuştur.³⁶³

Öznenin nesneye tahakkümü, devamında, sanatçının muhatabına tahakkümü sonucu geline noktadır duyarsızlaşma. Bir anlamda estetik son parçasına kadar tüketilmiştir. Bugün estetiğin hali pür melali üzerine düşünüm de geline nokta Baudrillard’da transestetik, Duchamp’da ve Hal Foster’da anti-estetik, Donald Kuspit’te postestetik, Alain Badiou’da inestetik, Jean-Marie Schaeffer’de estetiğe elveda, Ranciere’de estetiğin huzursuzluğu şeklinde ifadesini bulur. Sonunda öyle çok görsele, duyuusal uyarılmaya uğrarız ki artık gördüklerimiz tamamen anlamını yitirir: “Görülecek hiçbir şeyin olmadığı bir görüntü bolluğu üretenlerdeniz.”³⁶⁴ Adı geçen isimlerin tamamı Baudrillard gibi olumsuz değildir. Ama diğer yandan nesne ile bağını koptuğu son nokta da buralarda bir yerdedir. İnsanın kendinden gayrı ne varsa onunla ilişkilerini tesiste sona vardığı nokta burasıdır sanki. İlişkilerin bu denli koptuğu bir dünyada birey neden iyi için çabalayacaktır peki? Birey kalmak ne kadar önemli ise yalnız kalmaktan da bir o kadar korktuğu için.

³⁶² Jay, *Deneyim Şarkıları*, s. 208.

³⁶³ Jay, *Deneyim Şarkıları*, s. 210.

³⁶⁴ Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, s. 20.

Sanat Kant'ta ne idi; olan ve olması gerekenin bir aradalığının ben de yarattığı tecrübe idi. Bu tecrübenin sarsıldığını ve güzelin umudun sembolü olma vasfını yitirdiğini söyleyebileceğimiz yerde, arada kurulan ilişki biçiminin hâlâ korunduğunu söylemek şaşırtıcı gelebilir. Oysaki dediğimiz gibi yapıtlar öylelikleri ile orada değildirler, cisimleşmiş anlam taşıyıcılıklarında geldikleri nokta itibarıyla gayri maddileşerek fikir aktarımının mahallidirler. “Ruhu canlandırma kuvveti” farklı şekillerde diğerlerini gözeterek bakış açıları tayin etmemin getirdiği şekilde genişletici düşünceye yol açtığı yerde, beğeni üzerine olmasa da sanat üzerine ittifak edenler üzerinde, ben ön-görü sahibi bir sanatçı olarak ileriye dönüklüğümle misyoner vasfımı sürdürürüm. Ama artık uyum üzerinde ittifak edenlerce değil de yücenin izleğinde sarsma gücü sayesinde sarsılanların bir araya gelmesi neticesinde gerçekleşecektir bir araya gelme. Her şey benim kurduğum gibi ise zaten olması gerekenle ara, daha da açılacaktır. Çaba da anlamsız olacaktır. Daha önce değinildiği gibi olması gerekenle uğraşmak yerine olandan hınç alınan bir çabaya geçilir. Çabaya bu sefer anlamını verecek olan “biz” ortaklıklarıdır ki sanat dünyası bu ortaklıklardan biri olmasıyla politik ve siyasi söylemin her dem yakın markajındadır. Bir anlamda Kant da kurduğu sistemde, güzelle karşılaşmanın getirdiği, olan-olması gereken bir aradalığına dair umut için gereken sonsuz çabanın bir gün tıkanabileceğinin farkındadır. O zaman sanki yüce, bir kurtarıcı olarak güzelin bıraktığı yerden devam eder. Umudun son bulduğu yerde, çabanın tükendiği yerde yüce, insanlığı sarsarak, şok etkisinden medet umarak, ona ahlaki motivasyonunu sağlamak, yeniden ivme kazandırmak için iş başındadır.

4.7. “Yeni”den Yüce

Kavramsal Sanat ve enstalasyon tabirlerinin kullanımı eş zamanlıdır. Çünkü Kavramsal Sanatın yaptığı bir anlamda fikrin doğrudan zihne yerleştirilmesi meselesidir. Mesafe ortadan kaldırılmak istenir. Bu yüzden bu sanatın ayırt edici özelliği sarsma gücündedir. Bu sefer sarsılma, Kant'ın yüce deneyiminden farklı olarak güvenli mesafenin

yitirilmesinde açığa çıkar. Güvenli mesafe yitirildiği, eşik aşıldığı için terazinin haz kefesi değil, acı kefesi ağır basar. Bu yüzden aslında günümüz sanatının ele alınışında kendisinden istifade edilen yüce estetiğinin bahsi Kantçı anlamda ele alınmamaktadır. Şimdi amaç seyirciyi şaşırtmak ve tatmini, her dem yeni sunumlarda bulunarak sağlamaya çalışmaktır. Kant'ın yücesinde arzu edilen böyle bir deneyimin sonucunda kendi içimizdeki özgürlükle karşılaşma imkânını bize sunmasıydı. Karşılaşılan sonsuz özgürlük ahlaki tecrübemizin kuruluşunda gereken özgürlüğü bize vermekteydi. Bu imkân *erhaben*'ın haz boyutunu oluşturmaktaydı. Özgürlüğümüzün bilincinde sonsuz çaba için kaldığımız yerden devam edebileceksen bu sefer bu özgürlük imkânı ortadan kalkar, doğrudan zihne yerleşen bir fikir transferi söz konusu olur. Doğrudan yerleşme kendindeki güçle yüzleşmeyi dışarda bırakır. Bu yüzden bir genişlemeden de bahsedilemez. Mesele mesafelenmenin ortadan kalkması ile ilgilidir. Mesafelenme ortadan kalktığı için muhatap tecrübesini doğru şekilde değerlendiremez. Mesafeli yaklaşım ise zaten sanat izleyicisini sanat dünyasının dışına sürer. İstenmez çünkü enstalasyonun başarısızlığına delalet eder. Bu şekilde bir izah günümüz sanatının yüce estetiği olarak anılmasına da açıklık getirir.

Baştan beri zikrettiğimiz şekliyle rutini kırmak şeklinde bir görev ifasında bulunan bugünün sanatında “Sanatın radikalliği, deneyimin sıradanlığını yırtan benzersiz bir mevcudiyet, görünme ve kayda geçme gücüdür. Bu gücü Kant'ın yüce kavramı altında kavramak ve duyulur olanın kalbinde onu aşan bir kuvvetin heterojen ve indirgenemez mevcudiyeti olarak düşünmek yönünde sağlam bir eğilim olmuştur.”³⁶⁵ Bu yüzden günün sanatının yüce ile kurulan ilişkisine geçebiliriz. Ardından bu tespitlerine karşılık Ranciere'in nasıl güzel deneyiminden yana olduğuna değineceğiz.

Günümüz sanatını yüce ile ilişkilendiren en önemli isim Jean-François Lyotard'dır. Hem modern sanatın dürtüsünü, hem de avangardların mantığını yücede görür. Ona göre bir yüzyıldır sanatların öncelikli meselesi güzel değil, yüceye ilişkindir. Yüce Kant'ta haz ve acı dolayımında özellikle kavrama yetisinin, kendisine sunmada güçsüz kaldığı durumlara işaret etti. Her temsil çabasında bir yetersizlik söz konusudur. Lyotard buna rağmen bir çaba içinde oluşu modern sanatın vasfı ilan eder:

³⁶⁵ Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 23-4.

Kavranılması imkânsız olan ve ne görünen ne görünür kılınabilen bir şeyin var olduğunu görünür kılmak: Modern sanatta yapılan şey budur. Ama görünemeyen bir şey olduğu nasıl görünür kılınır? Kant'ın kendisi, temsil edilemeyenin olası bir göstergesi olarak 'biçimsizlik, biçimin yokluğu' adını verdiğinde bunun yolunu gösterir. Ayrıca imgelemin sonsuzun bir temsilini (bir başka temsil edilemeyen) ararken deneyimlediği boş 'soyutlamadan' da bahseder: Bu soyutlamanın kendisi de sonsuzun, onun 'olumsuz temsilinin' bir temsili gibidir.³⁶⁶

Lyotard'a göre Avangardların yaptığı ise şudur: “[D]üşünceyi bakışa bağımlı kılmayı ve onu temsil edilemeyenden uzaklaştırmayı mümkün kılan temsil nesnelerini durmaksızın fişkırtıyorlar.”³⁶⁷ Modernizmin kökenlerini bu şekilde yüce estetiğine bağlayan Lyotard döner ve “peki öyleyse, postmodern nedir?” diye sorar. Onu modernizmin bir parçası olarak görür ve bir eserin ancak önce postmodern olursa modern olabileceğini, bu anlamda postmodernizmin sona ermiş değil doğum halindeki modernizm olduğunu söyleyerek bu halin sürekliliğini vurgular. Farkı ise şurada görür; “modern estetik yücenin bir estetiğidir, ama nostaljik olanıdır. Temsil edilemeyen ancak kayıp içerikler olarak öne çıkmasına izin verir; ama biçim [...] izleyiciye teselli ve haz maddesi sunmayı sürdürür.” Postmodern ise;

[M]odernde, temsilin kendisinde temsil edilemeyi öne çıkaran şey olmalıdır; kendisini iyi biçimlerin tesellisinden, onun elde edilemeye duyulan kolektif özlemi paylaşmasını sağlayabilecek bir zevk uzlaşmasından uzak durmasına yol açan; yeni temsilleri, onlardan haz almak için değil temsil edilemeyene dair daha güçlü bir duyguyu açıklamak üzere arayan şey olmalıdır.³⁶⁸

Haz üzerine ortaklık yerine tam da Kantçı bir hamleyle temsil edilemeyecek olan karşısında yaşanan duygu durumuna rota çevrilir. Kant'ın yücesinde yaşanan duygu durumu yankılanmaktadır. Beğenin eleştirisine yönelen bir ortamda, yücenin estetiği

³⁶⁶ Lyotard, “Postmodernizm Nedir?”, *Sanat ve Kuram*, s. 1189.

³⁶⁷ Lyotard, “Postmodernizm Nedir?”, *Sanat ve Kuram*, s. 1190.

³⁶⁸ Lyotard, “Postmodernizm Nedir?”, *Sanat ve Kuram*, s. 1191.

güzelin yerini alır. Karşı-estetik ya da anti-estetik dediğimiz bir estetik anlayış gündemdedir. Beğeniye yaslanmaz, estetik değer atfedilen sanat eserlerine karşılık, gördüğümüz gibi sıradan nesnelere yüceltilir. Kant'ın yücesini hatırlarsak aklın hayal gücüne emrettiği "Göster bana!" buyruğu karşısında çaresiz kalan ama bir yandan sınırlarının deneyimini yaşayarak kendindeki sonsuzlukla da temas ederek bu çaresizliğini kıran ve ahlaki üstünlüğünün bilincine varan insan şimdi ne yapmaktadır? Ranciere'in sorusu ise bambaşkadır.

İmgelemin bir bütünlüğü akla sunmaktaki aczi, tıpkı zincirinden boşanmış doğa karşısındaki çaresizlik duygusu gibi, bizi estetik alanından ahlak alanına geçirir. Akla, gücünün doğadan üstün olduğunu ve duyular-üstü düzene yasa koymaya yazgılı olduğunu hatırlatan bir işarettir. O halde bir yüce sanatı nasıl düşünülmalıdır? Tam da sanat alanının aşılmasına ve etik evrene girişe işaret eden şeyi, bir sanatın karakteristiği olarak tanımlamak nasıl mümkün olabilir?³⁶⁹

Ranciere, Lyotard'ın meseleyi odağa yerleştirmesindeki amacının aslında onun ortadan kaldırılmasıyla ilgili olduğu tespitini yapar ve onun yücesini "etik olanın estetik alanda kurban edilmiş ilanıdır" diye yorumlar.

Lyotard yücede şunu görmüştü: "[İ]nsanlığın daha iyiye doğru daimi bir ilerleme içinde olduğunu ortaya çıkarabilecek (*beweisen*) olan herhangi bir estetik cümle değil, uç noktadaki yücenin cümlesidir. Güzel buna yetmez, o iyinin bir sembolüdür sadece."³⁷⁰ Yüceye Kant'ın güzele yüklediği misyonu atamıştı. Bu Lyotard için sınır deneyimi ile ilgilidir. Ve kapatılamaz uzlaşmazlıkla. Diğer yandan iki duygu durumu haz ve acı arasında giden gelen yüce deneyimini yaşantılayan insanın salınımı düşünülecek olursa, çağdaş sanata içkin olan salınımlarla bir örtüşme vardır. İhtilafın içkin olduğu bugününün sanatı için yücenin içerimleri uygun düşer.

Peki insanların daha iyiye ilerlemesindeki misyonuna dönersek, yüce bunu nasıl sağlar? Bahsettiğimiz üzere Lyotard'ın yücesinde ruhun aşağılanması, şiddete uğraması ve acz içinde oluşuna şahitlik vardır. Özgürlüğünü tecrübe edemeden acı kısmında

³⁶⁹ Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 90.

³⁷⁰ Lyotard, *Coşku*, s. 81.

kalarak duyulur olanın baskısı altında ezildiğinden duyulur üstüne yasa koyuculuğuna geçiş yapamaz. Lyotard buradaki duyulur olana bağımlılığı başkalık yasasına kölelik, bağımlılık olarak ele alır. Aslında yaptığı Kant'taki uzlaşmazlık pratiklerinin, onun ufka yönelik birleştirme hareketleriyle telafisine yönelik hamlesinin nasıl çürük bir zemine inşa edildiğini göstermektir. Uzlaşımın yerine altta yatan çatışmaları görünür kılar. Dışsal bir iyi, yani gelecek umudu gibi ya da günün sorunlarına dair aktivist hareketler gibi konan hedeflerin tam da dışsal oldukları için arada kapatılamayacak bir ayrıma işaret ettiklerini görür. Lyotard bu ayrımı, farkı, başkalığı görünür kılar ve olumlar. Sanat bir vaatte bulunmak yerine şoku kayda geçirir. Bunu olumlamasından ne çıkar bu da başka bir sorudur.

Ranciere ise güzel tecrübesini merkezine alır. Yeni ilişki biçimleri ve olanaklılık hallerine odaklanır. Toplumsallığı içinde öznenin tekilliğini önemser. Ve bu şekilde özerkliği muhafaza etmenin korunacağı eşitlik vaadinden hareket eder ve *sensus communis*'in kurtarıcılığına güvenir. Bu minvalde farkı ve başkalığı öne çıkararak Lyotard'ın *sensus communis*'i parçaladığını düşünür. O, çağdaş sanatın 'güzel' bir *sensus communis* üzerinden modernist yüceliklerin şiddetli mutlakiyetçiliklerine karşı durma gücüne inanır.³⁷¹ Duyulur olanın adil paylaşıldığı bir estetik cemaat sağlayacaktır bunu. O, "Estetik ütopyanın, yani radikal sanat fikrinin ve onun ortak varoluşun koşullarını mutlak olarak dönüştürme kapasitesine olan inancın sonu geldi"³⁷² şeklinde verilen yargıyı kabule yanaşmaz. Oysaki Gadamer daha Romantikler üzerine düşünürken, sanatın kurtarıcı gücüne vurgunun nelere sebep olabileceğini öngörür: "Bu iddia, o tarihten beri sanatçının dünyadaki trajedisini tanımlamaktadır; çünkü bu talebin her karşılığı daima lokaldır/kısmidir ve aslında bu onun reddedilmesi anlamına gelir." Herkesi bir araya getirecek bir arayışın sonucunda kamuyu birleştirecek bir cemaatin yaratılabilmesinin muhtemel olduğunu söyledikten sonra Gadamer'in dikkat çektiği şey önemlidir: "[F]akat her sanatçı kendine ait cemaati bulduğu için, bu tür cemaatlerin tikelliği yalnızca vuku bulan çöküşün tanığı olabilir."³⁷³

³⁷¹ Stephen Zepke, "Contemporary Art - Beautiful or Sublime? Kant in Rancière, Lyotard and Deleuze", Avello Publishing Journal Vol. 1, No. 1. (2011).
https://www.academia.edu/6464972/Contemporary_art_-_beautiful_or_sublime_Kant_in_Ranci%C3%A8re_Lyotard_and_Deleuze

³⁷² Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s. 23.

³⁷³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 121-2.

Olması gerekenin yitip gittiği bir dünyada güzel tecrübesi ne yapar; olan üzerinden yeni alımlama tecrübeleri sağlayan ya da yeni ilişki modelleri öneren oyunlar üretir.

‘Özgür’ sanatlar sahiden tüm işlevlerinden özgürleştiler; artık tahayyül ve anlayış gücünün ahenkli oyunları falan değiller, karmaşık oyunlara dönüştüler, kurallarındaki dur durak bilmeyen, öngörülemeyen ve bu arada oyuncularına da toplumsal seçkinlik nişanı ihسان eden değişikliklerle kuşkusuz eğlenceli oyunlar bunlar.³⁷⁴

Yetilerimin uyumunun düşünülür ve duyulur dünyam arasında bir uyum yaratacağına dair bir beklenti kalmadığı yerde güzellik, aynı melekler gibi işlevsizleşir. Ama estetik hiç olmadığı kadar konuşulmaya ve tartışılmaya devam edilmektedir. Buna sebep nedir? Güzel yargısı karşısında diğerleri ile aynı yargıyı vermemin getirdiği öznelliğim içindeki evrenselliğin kuruluşundan kalan, aynı/ortak yargıyı verme, ortak duyu ve *sensus communis*, tutunulan bir halat olmaya devam eder. Buna sebep sanatın artık “[...] günümüzde yalnızca salt öznelere arasılıktan hareketle ortaya çıkabilmesidir.”³⁷⁵ Özneler arası iletilirlik koşulları üzerine düşünülür. Neden? Çünkü insanoğlunun en önemli korkularından biri yalnız kalma korkusudur. Kendi olmayı bırakmadan bir aradalık. Bu sefer buluşma noktası “bu güzeldir” yargısı değil de, “bu sanattır” yargısı üzerinden olacaktır. O zaman muhatabın eserin yüzde ellisini oluşturması da, sanat dünyasının yolunu kaybeden muhatabının elinden tutması da daha anlaşılır hale gelir. Bu yüzden “Bizim çağımızda sanat, genellikle toplumsal iletişim şekli olarak anlaşılmalıdır.”³⁷⁶ İletişim yoluyla aktardığı ise görüldüğü üzere “toplumun zaten kendisine yönelttiği veya ürettiği bir eleştiriyi görselleştirmektir.”³⁷⁷ O zaman da sanattan geriye kalan, eleştirel düzenek olarak işlemek ve bu eleştirelilik üzerinden insanların iletişimde kalması, bir araya gelmesi ve yalnızlıktan korunmasıdır o kadar.

³⁷⁴ Markus, “Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu”, s. 47.

³⁷⁵ Ferry, *Homo Estheticus*, s. 24.

³⁷⁶ Boris Groys, *Sanatın Gücü*, çev. F. Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 115.

³⁷⁷ Groys, *Sanatın Gücü*, s. 115.

SONUÇ

Tespitlerimiz, Tenkitlerimiz ve Tekliflerimiz

Kant koordinatlarını kendi belirlediği yeni metafizik çerçevesinde insanı konumlandırma girişiminde insana aklını kullanma cesareti göstermesini buyurur ve bilen bilineni belirlediği bir özne-nesne ilişkisi tasvir eder. Kant hiyerarşik ilişkilerin iptal edildiği bir dünyada yatay düzenleme modelleri inşa ederek düşünsel olana karşılık duyusal olanı öne çekme derdindeydi. Onun ön-gördüğü dünya modeli bu şekildeydi. Bu modelin içinde insanı güçlü kılma isteğindeydi. Nasıl “Kendini bil” buyruğu “Haddini bil” şeklinde bir yoruma müsaitse, “Aklını kullan” buyruğu da “Aklının sınırları içinde kalmaya mecbursun” uyarısını içinde taşımaktaydı. Kant ahlakın temelini akıl olarak ilan eder. Buyruğunu kendi koyan ve uyan, bu buyruğun fenomenal alanda etkisinin gözükeceğine dair bir umut beslemekten başka bir şey yapamayan, umudun aranını kapatılamayacağı bir uzaklığa yerleştirilmesinin neticesi olarak da *Sisyphos*'un yazgısına mahkûm bir insandır karşımızdaki. Ancak insanın bu yazgının gerektirdiği çabadan vazgeçmemesi için ise bir noktaya kadar güzel, bir noktadan sonra ise yüce, çabanın bir karşılığının olacağına dair umudun sembolü olarak Kant'ın sisteminde yerlerini alırlar.

Çağdaş felsefe ile birlikte ahlakın “olmak” yerine “yapmak” fiilini öne çıkarması ile insan, eylemiyle belirlenen bir tanıma ulaştı. Bunda Kant'ın etkisini gözlemledik. Artık yapılacak olan, sorumlulukların alt alta sıralanması ve bunları yapmanın iyi hanesine yazılması idi. Fakat bu şekilde bir liste beraberinde pek çok soruyu da getirmişti. Şunları sormuştuk:

Biçim nasıl yasa olabilir? Ödev ahlakı için kötü ne anlam ifade eder? Soyut evrensellik fikri nasıl ele alınmalıdır? Ahlaki olan kime göre ve neye göre belirlenecektir? Kötülük iyiliğin simetrisi midir? Yasalar, kurumlar tarafından belirlenir olunca, özerklik nosyonumuz nerede ve ne yapmaktadır? Günümüzde en iyi nedir? Hâlihazırda ödevim ne? Olan ve olması gerekenin örtüşmesini umarak ne kadar devam

edilebilir? Umudun bir kendi kendimi kandırma olup olmadığını bilebilir miyim? Umut için gereken çaba ile fail olan bir ben anlayışı hâlâ sürmekte midir? Postulatların düşünülür alandan da çekildiği bir dünyada etik neyi kendine baz almaktadır ya da almakta mıdır? Geline noktada neden ahlaklı olmalıyım sorusuna cevap vermek mümkün müdür?

Bu soruların çerçevesinde güzel bahsine geçtiğimizde bir şekilde Kant'ın güzelden medet ummasına şahit olmuşuk. O güzeli iyinin sembolü ilan ederek, en yüksek iyiye dair umudun bir gün gerçekleşeceğine dair insana yeni bir umut belirler. Bu umutla ben bedbinliğe düşmekten kurtulurum. Şöyle ki güzel benim evrende gözlemlediğim uyum, düzen ve birliğin aslında benim tarafımdan evrene yansıtıldığı bir çerçevede anlamını bulur. Bu ne demektir? İlk kritikte ispatı verilemeyen ve bilinmez olarak kendilerine yeni bir kategori tesis edilen idelerin, 2. Kritikte neden ispatlarının verilemeyeceğine dair bir savunması yapılmış, sonrasında 3. Kritikte ise ispatın verilememe sebebi olarak bizim çevremize bakışımızdan kaynaklı bir yanılgıya düştüğümüzün izahına girişilmişti. Yanılgının sebebi ise insanın tecrübesinde “Tanrı”ya yer olmadığını kabul edilememesi idi.

Tanrının olmadığı bir âlemden güzellik Leyla'dan Mevla'ya geçme aracı değildi artık. Güzellik, yetilerimiz arası bir oyun idi. Onunla olan ve olması gerekenin örtüşmesini yaşadık, uyumu yakaladık. Yüce ise doğrudan içimizde idi. Ve içimizde karşılaştığımız sonsuzlukla sarsıldık. Us koşulsuz yöneliminde ikisinden ve içerdikleri idelerden yardım aldı. Ayrılan dünyaların rehabilitesinde iş gördüler. Beğeni yargımız, aranılan düzenliliğin bulunmasından kaynaklı bir hazzı bize yaşattı. Duyuüstüne yükselme ile buradan ve şimdiden de kurtulduk. Tikelden evrensel yükselmek bize, evrensel insanlık idesine yol almamızda itici bir güç verdi.

Çıkarısız/ilgisiz, kavramsız, evrensel ve zorunlu olan güzelin iyinin sembolü ilan edilmesine yönelik iki sebep aklımıza geldi: 1. Sonsuz çabanın açıkladığımız şekliyle insanı bedbinliğe düşürmemesi için bir hamle ve 2. olarak da yine pratik anlamda bireyselliğim içerisinde özgürlüğümle kendimi tanımladığım bir düzlemde diğerleriyle ilişkiyi tesiste evrenselliğe de ulaşabileceğime olan inancım için ikinci bir hamle olarak ele alınması. Böylelikle ben hem doğayı, hem de toplumsal koşulları insani amaçlara uygun hale getirmek üzere yeniden ve yeniden düzenlemelere tâbi tutarım. O zaman da

kültür-tarih-ilerleme fikri öne çıktı. Kültürünü ve tarihini yaratan insan bu yaratmadaki etkinliği sebebiyle eylemiyle tanımlanır hale geldi.

Kant'ın insanı bu şekilde tanımlaması günümüze kadar etkisini sürdürür. Mesele yeni metafizik çerçevenin sonucu insanı bu dünya içerisinde konumlandırma girişimidir. Biz bu etkiyi günümüz sanatının kavramsal işlerinde görünür kılmaya çalıştık. “Kant ve Kavramsal Sanat” bölümü itibarıyla önce Kant'ın yaptığı sanat-doğa ayrımının önemine işaret ettik. Doğadan, doğadaki güzelden yana idi. Ahlaki ilginin uyandırılması için bilinçli bir tercihle doğadan yana olduğuna değindik. Bu bize, yaşam ve sanat geçişkenliği üzerine düşünen çağdaş sanatçıları ve kuramcıları hatırlattı. Sanatın yaşam, yaşamın sanat olması ve bütünleşmesi arzularının kaynağının doğanın sanata, sanatın doğaya yaklaşmasını bir başarı ölçütü olarak alan Kant'a uzandığını teşhis ettik. Sanata verdiği tek paye toplumsal iletişim aracı olmasıydı.

Modern ve postmodern tartışmalar ekseninde Kant'ın mirasının nasıl ele alındığını göstermeye çalıştık. Formalist cephe ile kavramsal cephenin kendilerini Kant'a dayandırmalarına şahit olduk. Danto'nun Greenberg'in formalizmini Kant'a dayandırmasına itirazının akabinde estetik idelerden aldığı ilhamla açtığı yol, bizi anlamın cisimleştirilmesi tezine götürdü. Bu tespitlerimiz Kant düşüncesine yaslanan isimlerin nasıl zıt kulvarlarda yer alabileceğine örnek teşkil etti. Danto ve Greenberg'in hemen ardından kavramsal sanatın tezine yani cismin tamamen ötelenmesi ve fikrin öne çıkmasını sağlayan, hazır nesnenin taşıyıcı karakterine, bir araç oluşuna geçiş yaptık.

Bir aracın bir geliş bir de gidiş yönü vardır. Sanatçı ve muhatap arasında gerçekleşen geliş-gidişte iki tarafa da uğradık. Sanatçı bir misyoner ise muhatap her daim elde tutulmak istenen olarak nasıl manipüle ediliyordu, ona baktık. Güzel üzerinde anlaşma zemininin varlığı, *sensus communis*'in varlığına da gönderme olduğundan cemaat fikrinin korunabileceğine dair daha siyasi ve politik bir görüş revaçtaydı. Burada daha çok başkası ve fark meselesinin aşılabilmesine dair “duyulur olanın paylaşımı” üzerinden umudun korunması isteniliyordu. Kafası karışık bir muhataba karşılık kafası oldukça net bir sanatçı profili vardı. Ve onu destekleyen çevrenin de etkisine değindik ama sadece değindik.

Bu misyonun ulaştırılmasında evrensellik vurgusuna rağmen nasıl lokal ortak duyu adacıklarına mahkûm olduğunu, adacıkların kendilerine nasıl hâkim ve meşru hâleler biçtiklerini gördük. Nitekim onlar suyu şaraba dönüştürmenin bilgisine sahipti.

Aracın gidiş geliş yönü varsa bir de taşıdığı yükü vardı. Bu bilgiyi paylaşacağı cemaatlere ihtiyaçları vardı. Değiştirme ve dönüştürmeyi kendisine ahlaki bir misyon olarak biçmenin ahlaki olmayan tarafını gözlemledik. Öznenin nesneye tahakkümünde gelinen son noktanın nasıl insanın kendinden gayrı ne varsa onunla ilişkisini bozduğunu farkettilik.

Değiştirme ve dönüştürme taktiği olarak mesafenin ortadan kaldırıldığı şekliyle yücenin sarsma gücünden faydalanılması da işin bir başka boyutu idi. Yüce deneyiminde yaşanan sarsılma ile olana dair farkındalık yaratma, daha ileri boyutta örneklerde ise farkındalık yaratmanın da aşılarak son derece nihilist bir düşünüşe yol açması ile ne olan ne olması gereken şekilde tiksinti ve bayağı üzerine abanma ve hatta bunların kathartik etkisine vurgu söz konusuydu. Kaygı nesnelere yerini hınç nesnelere bırakmıştı. Sürekli sarsmak, şoka uğratmanın estetik algıyı tedavisi imkânsız şekilde bozduğunu, uyum, orantı, düzen sağlayıcı güzel konsensüsünün yıkıldığını, estetiğin hükümsüz bırakıldığını gösterdik. Estetik değerini yerini alan sanatçının yüceliğinden ya da piyasa ederinin büyüklüğünden edinilen değerini neyi örttüğünü açıklamaya çalıştık.

Önce Manet ardından Duchamp'ın sanat ortamına getirdikleri yenilikleri izah ederek sanat tarihinde ve bununla analojisi içerisinde hayatta nereden nereye yol alındığını da görmüş olduk. Bakış açılarımızın imgeleri belirlediği dönemlerden imgelerin bakış açılarımıza yön verdiği zamanımıza yol aldık. Duchamp'ın hazır nesnelere açtığı yolda Kavramsal Sanatın iddiasını teşhir ettik. Daha fazla çaba için harekete geçirici ya da bugünle ilişkisi kalmayan bedbin işler vasıtasıyla inisiyatifi ele alması gerektiğini buyuran işlerdi bunlar. Dahası için çabalamanın ahlaki olan tarafa yazıldığı Kantçı söylemden hiç de bir arpa boyu uzaklaşamadığını teşhis ettik.

En son olarak da “bu güzeldir” yargısı yerine geçen “bu sanattır” yargısına ağırlığını veren sanatın ne olduğu sorusunun Kant'ın eleştirel felsefesinin devamında hâlâ sorulduğunu ve hâlâ net bir cevap alınmadığını gösterdik. Daha yargı düzeyinde paralaks bir yer değiştirme ile güzel üzerine değil de sanat üzerine yargı verenler arasında sağlanan konsensüs ile yine umudun sürdürülmesine yönelik hamlenin devam edişine tanık olduk. Umuda ihtiyacın artık ileride bulunan/beklenen bir umutla ilgili olmadığına, yalnız kalma korkusuyla ilgili olduğuna karar verdik. Fakat bu yalnız kalma

varlığın ortasında yapayalnız kalma ile değil de aidiyet duygusunun kalmayışı ile ilgili idi.

Ortak izlek olarak farkındalık yaratma, cemaat fikri, bir araya gelmenin koşullarını yeniden düzenleme, evrenselliğe yeniden talip olma gibi niyetlerin, aynı niyeti paylaşmayanlarda nasıl yankı bulacağı meselesine dokunulmadığını gördük. İyi niyet gösterilerinde bulunanlar ve bulunmayanlar ayırımında gene kazançlı çıkan iyi ve güzeli tanımlayanlardı. Birliktelikler kısa süreli, cemaat hissi başkalarını düşünme dendiğinde tıkanılan, sanat üzerine konsensüsün neredeyse imkânsız olduğu bir düzlemde her kafadan çıkan sesin birbirini duymadığı bir zaman dilimindeyiz. Bu yolun başlangıcında ahlaki bir iyi var ve o da akıl sahibi varlıkların birbirlerini amaç olarak gözettikleri bir düzenin ortaya çıkmasıdır söyleminin olduğu tartışılmaz. Aktivist söylemin dayandığı zemin olması da kuşkusuz doğru. Sanki sanat şekilden şekle girse de güdü olduğu gibi yerinde. Kant'ın öngördüğü gibi insan eylemiyle tanımlanır hale geldi, eylemi bir idealin aktarıcısı olmasında kıymet buldu. Tabii kendi ideali için başka ideallerin yıkıcısı olmasını gerektiren gizliden gizliye ahlaki olmayan bir taraf da bâki olmak şartıyla.

Artık sanatla karşılaştığımızda güzelle değil ancak varsa güzelin izi ile karşılaşırız. İz tatminsiz bırakır, yokluğu mutsuzluk sebebidir ve de izi bulduğumuzda “ah o eski günler” hayıflanması, yokluğu durumunda ise “gelecek güzel günler” güzellemesinin ortasında bugünden mutsuz, gelecekte umutsuz söylemlerin ortasında kala kalan sanatseverleriz. Biz tezimiz itibarıyla bu mutsuz ve umutsuz söylemin mesaj verme kaygısı güden sanat yoluyla devam ettirildiğini düşünüyoruz. Gerçeklikle ilişkimiz bunalımlı bir hal alıyor. Ahlaki olana dair mesaj verme bu anlamda -biz-diyenlerce üstleniliyor. Evrensel olana dair umut için ne düşünülürlerin, ne öznel varlıkların, ne de mutlak iyinin var olduğunun söylenemediği, konuşulmadığı yerde evrensellik kuşatıcı olmaktan çok bir hegemonya aracına dönüşüyor.

Peki doğal güzelliğin kurtarıcı gücü nerede? Bu hiç bahis olunmadı. Oysaki doğa güzelliği elimizden geleni ardımıza koymayarak güzelliğinden kaybetmesine sebep olduğumuzun ötesinde tüm cömertliğiyle karşımızda. Ondaki uyum, oran, düzenliliğin hayatımıza katkısından yeniden medet umulabilir mi? Yeniden ahengin içinden bakabilmek, ahenge katılabilmek sağlanamaz mı? Kant ahengi birtakım

modeller içerisinde sokuşturmak, bir anlamda ahengi zaptı rapt altına almak istedi. Ama olmadı. Ahenk gitti elimizde zaptı rapt kaldı.

Ahengin gittiği zaptı raptın kaldığı bir düzeni sanat dünyası üzerinden tespit, tezimizin konusu idi. Bu tespit ve tenkitler giriş bölümünde izaha giriştiğimiz kaygımızdan neşet etmişti. Tespit ve tenkitlerin yanında teklif edebileceğimiz ne var sorusu da tez boyu bize eşlik etti. İtiraz, yanında önerisini de taşıdığı anda anlamlıdır. İlk akla gelen kendi metafizik çerçevemizin ötelenmesinin sonucu yeni metafizik çerçevede anlamını kazanan kavramlara karşılık kendi kavramlarımızı yeniden hatırlamak ve de felsefe, bilim ve sanatı domine eden kavramlara karşılık düşecek şekilde yeni öneriler ortaya koymak, onlara zemin döşemek olmalı. Yeni çerçevenin duysal olanı aşan tecrübeyi iptali haddi zatında estetiği de duysal olanla sınırlamamış mıydı? Bu sınırlılığa mahkûm halde özgürlükten söz eden, bunu örtmek için de -miş gibi yapmak suretiyle kendini kandıran bir insanın aslolan güzellikle teması mümkün değildi. Günümüz insanı stratejik ve taktiksel yollarla hayatta kalma savaşında güzelliğin değil anlık hazların peşine düşer.

Diğer yandan bu yolu tıkayan özne-nesne ilişkisini de yeniden düşünmek gerekir. Bilenin bilineni belirlediği değil, nesnenin etrafında dönen bir özne ya da öznenin etrafında dönen bir nesne ilişkisi de değil, hakikatin çekim kuvvetinde bir özne ve nesne anlayışını yeniden hatırlamakla olacaktır bu. Nesnenin ve tabii nesneleştirilen öznenin uğradığı şiddet açığa çıkarılarak. Geline nokta Richard Rorty'nin dediği gibi Kant'ın sayesinde “Doğanın neye benzemesine karar veren kişiler” olup çıkmamızda.

Gördüğümüz tüm sarsma ve sarsılmaların amacı olan toplumsal bir değişim ve dönüşüm talebi alttan alta bir şiddet içermektedir. Yapılan işler “Sarsıl ve inisiyatifi ele al”, “Sarsıl ve kendine dön” demez, “Sarsıl ve bana dön” buyruğu taşır. İtirazımızı da bu yönde dile getirmiştik. Kendi geçmiş tecrübelerimizi hatırlayacak olursak güzel ve yüce ile karşılaşma anının uyandırdığı hayranlık ve hayret bizde bir ibret olarak telakki edilir. İbret ise tanım olarak görünenden görünmeyene geçişle, bir şeyin içinden geçme ile ilgilidir. Bu geçiş için insan azmeder, azmi kişisel tekâmüle yöneliktir. Ahlakilik toplumsal değil öncelikle ferdi bir meseledir. “Öyle eyle ki senin koyduğun maksimin evrensel bir yasa olsun” yerine “Öyle eyle ki senin koyduğun maksimin ilahî buyruğu bu dünyada geçerli kılsın” şeklinde bir yer değiştirme ile ahlaki iyiyi aslolan iyi ve güzelle yeniden irtibatlandırabilmelidir. Bu irtibatı kurma ise iyiyi ötede bir iyi,

ulaşılacak bir iyi olmaktan çıkarır. Her an ihtiyarımızda/seçimlerimizde hayrı/iyiyi istemeye dönüşür. Kant isteklerimizdeki arzu boyutunu ehliileştirmek için iyi istemeyi önsel kabul ederek maksimlerimizi bununla ilişkilendirmişti. Kategorik imperatif her an içeriği doldurulabilir bir biçimin ötesine geçememişti. Oysaki en başta neyi istediğini bilen bir özne için eylemlerinde ve seçimlerinde iyiye katılma arzusu önseldir. Bu arzu ise kaybedilen ahengi yeniden yerine getirecek olandır.

Felsefede yapılması gerekeni kavramlarımızı kendi metafizik çerçevemizden düşünmek olarak belirledik. Bu belirleme sanat düşüncemiz için de yol açıcıdır. Güzelle karşılaşmanın asıl güzelle irtibatı hatırlattığı üretimlerin nasıl olacağına kafa yormalıdır.

Nasılı üzerine düşünümde acaba Duchamp'tan yardım alabilir miyiz? Duchamp'ın sanat üzerine düşünümünde geçirdiği entelektüel süreçte bir noktada üretim yapmayı bırakıp satranca yöneldiğini okuduğumuzda bunun ne anlama gelebileceğine dair merakımız sanatı tüm bağlarından koparmaya ve özgürleştirmeye çalışan bir sanatçının satrancın tüm sınırlılığı ve kurallığı içinde ne bulduğudur. Bulduğu, kuralsızlık ve özgürlük arasında kurulan bağın yanlışlığı olsa gerek. Kurallılık ve sınırlılık içinde sonsuz imkânlarla karşılaşmayı hayranlık verici bulmuşsa şayet, sanatında bunu gösterme yoluna gitmediği görülür. Kendi geçmiş tecrübelerimize dönüp bakacak olursak her bir sanat alanının bağlı olduğu sıkı kurallılığa rağmen zenginleşen bir sanatla karşılaşırız. Fuzuli ne demişti: “Ne tuhaf hâldir bu! Söylenmiş bir şey evvelce söylenmiştir diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiştir diye yazılamıyor.” Acaba bu yoldan bir düşünüş şeklinin kuramına ait ne söylenebilir?

Diğer yandan özgürlük ve kuralsızlık ilişkisinin yanlışlığı yanında bir diğer yanlışın dönüştürme isteğinde olduğunun altını çizdik. Orada da yapılması gereken güzelce sunmak edeplice geri çekilmek değil midir? Sanatın bir iddia değil bir armağan olarak sunulması. Turgut Cansever hocanın “tebliğ” tanımı bize bunu hatırlatır. Tebliğ bir şeyi güzelce sunmak olduğuna göre sanatın da güzelce sunmakla ilişkisini kurduğumuz yerde tanımı sanata taşımamızda bir beis olmaz: Tebliğ; iyiyi, doğruyu ve güzeli insanların idrakine nezaket ile sunup edep ile geri çekilmektir.

KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor W. “Kant’ın Salt Aklın Eleştirisi-Metodlar ve Niyetler”. Çev. Gamze Keskin. *Kutadgubilig*: 32 (Aralık 2016): 67-79.
- Adorno, Theodor W. *Ahlak Felsefesinin Sorunları*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Altuğ, Taylan. *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları, 2007.
- Altuğ, Taylan. “Yargı ve Bilinç- Kant’ın Özne Felsefesi Üzerine”, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*-Gilles Deleuze. Çev. Taylan Altuğ. İstanbul: Payel Yayınları, 1995.
- Apel, Karl Otto-Apel. “İki Yüzüncü Ölüm Yıldönümünde: İmmanuel Kant ve Kantçılık“, Çev. Kaan H. Ökten. *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 477-508.
- Apel, Karl Otto-Apel. “Güncel Bir Kant Dönüşümünün Temel Perspektifi Olarak Aşkınsal-Pragmatik Düşünüm”. Çev. Şebnem Sunar. *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 434-475.
- Arendt, Hannah. “Kant’ın Siyaset Felsefesi Üzerine Notlar”. Çev. Yasemin Tezgiden. *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 340-379.
- Arendt, Hannah. *Geçmiş ile Gelecek Arasında*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Arıcı, Oğuz. “Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (Sôprosûnê) ve Uyum (Harmonîa) Düşüncesi.” Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler EEnstitüsü. 2005.
- Badiou, Alain. *Etik*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Baker, Ulus. *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Baudrillard, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Baum, Manfred. “İki Yüzüncü Ölüm Yıldönümünde: Immanuel Kant ve Kantçılık”. Çev. Kaan H. Ökten. *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 477-508.
- Berdyaev, Nikolay. *İnsanın Yazgısı: Yasa Etiği, Kurtuluş Etiği, Yaratıcılık/Özgürlük Etiği*. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2012.
- Bernstein, Richard J. *Objektivizmin ve Rölativizmin Ötesi: Bilim, Hermenoytik ve Praxis*. Çev. Feridun Yılmaz. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.

- Bernstein, Richard *Radikal Kötülük*, çev. Nil Erdoğan ve Filiz Deniztekin, İstanbul: Varlık Yayınları, 2010.
- Bloch, Ernst. *Umut İlkesi*. Cilt II. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Bourdieu, Pierre. “Farklı Olmak”, *Sanat ve Kuram*, Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi, 2000.
- Bumin, Tülin. *Tartışılan Modernlik - Descartes ve Spinoza*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Burger, Peter. *Avangard Kuramı*. Çev. Erol Özbek ve Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Büyük Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, Özgürlük maddesi.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b88f3fe1e8a16.94949147
- Cassirer, Ernst. *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*. Çev. Doğan Özlem. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2007.
- Cassirer, Ernst. *Rousseau, Kant, Goethe*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Castoriadis, Cornelius. “Radikal Tahayyül Gücü ve Toplumsal-Kurumlandırıcı Tahayyül”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*. Ed. G. Robinson & J. Rundell. Çev. Ertuğrul Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Cazeaux, Clive. “Introduction-Nineteenth-Century German Aesthetics”, *The Continental Aesthetics Reader*. Ed. Clive Cazeaux. New York: Routledges, 2000.
- Danto, Arthur. *Sanat Nedir?*. Çev. Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.
- Danto, Arthur. *Sanatın Sonundan Sonra*. Çev. Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- De Duve, Thierry. *Kant After Duchamp*. Cambridge, London: October Books, MIT Press, 1996.
- Deleuze, Gilles. *İssız Ada ve Diğer Metinler*. Çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*. Çev. Taylan Altuğ. İstanbul: Payel Yayınları, 1995.

- Duchamp, Marcel. "Richard Mutt Vakası", *Sanat ve Kuram*. Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Duralı, Teoman. *Aklın Anatomisi-Salt Aklın Eleştirisinin Teşrihi*. İstanbul:Dergah Yayınları, 2010.
- Dursun, Yücel. "Bilme Bakımından Kantçı Öznenin Sınırları". *Immanuel Kant*, Muğla Üniversitesi Uluslararası Kant Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Vadi Yayınları, 2006.
- Dutton, Denis. *Sanat İçgüdüğü*. Çev. Murat Turan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Eagleton, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*. Çev. Hakkı Hünler. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010.
- Eco, Umberto. "Kant ve Ornitorenk". Çev.: Yasemin Tezgiden, Ali Kaftan. *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 121-152.
- Emmelhainz, Irmgard. "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?". Çev. Nursu Öрге. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm-Kimlik ve Estetik*. Der. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Erzen, Jale Nejdet. "Avant-Garde Sanat", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 1, s. 163-164.
- Ferry, Luc. *Gençler İçin Batı Felsefesi*. Çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2015.
- Ferry, Luc. *Homo Esteticus*. Çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012.
- Foucault, Michel. "Aydınlanma Nedir?". Çev. Osman Akınbay, Işık Ergüden. *Liberal Düşünce*, Cilt:10, No: 38-39 (Bahar-Yaz 2005): 231-235.
- Fried, Michael. "Üç Amerikalı Ressam'dan", *Sanat ve Kuram*. Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Gablik, Suzi. "Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları". Çev. Kemal Atakay. *Sanat Dünyamız* 75 (Bahar 2000): 201-215.
- Gadamer, Hans-Georg . *Hakikat ve Yöntem-1.Cilt*. Çev. Hüsamettin Aslan, İsmail Yavuzcan. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.
- Gasset, Jose Ortega Y. *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. Çev. Neyyire Gül Işık. İstanbul: YKY, 2012.
- Geier, Manfred. *Kant'ın Dünyası*. Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

- Goldie, Peter ve Elisabeth Schellekens. "Introduction", *Philosophy and Conceptual Art*. Ed. Peter Goldie and Elisabeth Schellekens. Oxford: Oxford University Press., 2007.
- Goldmann, Lucien. *Kant Felsefesine Giriş*. Çev. Afşar Timuçin. İstanbul: Metis Yayınları, 1983.
- Gözkan, H. Bülent. "Kant ve Üniversite İdeası", *Cogito* 41-42 (2005): 215-226.
- Gözkan, H. Bülent. "Kant'tan Heidegger'e Varlığın Anlamı Meselesi", *Cogito* 64 (Güz 2010): 133-152.
- Gözkan, H. Bülent. "Kant'ın Transandantal Mantığı", *Felsefi Düşün* 3 (Ekim 2014): 27-34.
- Greenberg, Clement. "Modernist Sanat", *Sanat ve Kuram*. Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Groys, Boris. "Zamanın Yoldaşları". Çev. Kemal İz. *Çağdaş Sanat Nedir? - Modernlik Sonrasında Sanat*. Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Groys, Boris. *Sanatın Gücü*. Çev. F. Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.
- Guilbaut, Serge. *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*. Çev. Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yayınları, 2009.
- Gullace, Giovanni. "Aydınlanmanın Ahlak Anlayışı Üstüne". Çev. Mustafa Günay. *Felsefe Tartışmaları* 27 (2000): 170-181.
- Guyer, Paul. "Aesthetics, "Immanuel Kant & Imagination", July 11, 2015, in conversation with Paul Guyer. <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/imagination/paul-guyer-interview>
- Guyer, Paul. "Kant'ın Ödevler Sistemi". Çev. Ali Kaftan. *Cogito* 41-42 (Kış 2005): 277-338.
- Günenc, Mehmet. "Modern Aklın Özerkliği". *İslam Araştırmaları Dergisi* 23 (2010): 59-74.
- Hassner, Pierre. "Immanuel Kant 'Ahlak ve Politika İlişkisi'". *Kant Felsefesinin Politik Evreni*. Düz. ve çev. Hakan Çörekçiöglü. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Haşlakoğlu, Oğuz. "Kant Estetiğinde Sembol Tanımının Eleştirisi". *Mavi Atlas* 3(2014): 79-86.

- Haşlakoğlu, Oğuz. “Sanatsal Değer ve Ekonomik Değer Arasındaki İlişkiye Etik Açından Bakış”, *Mavi Atlas* 5 (1) (2017): 1-8.
- Haşlakoğlu, Oğuz. *Platon Düşüncesinde Techne*. Ankara: Sentez Yayıncılık, 2016.
- Hegel, Georg Wilhelm F. *Estetik*. Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınevi, 1994.
- Heidegger, Martin. “Kant ve Metafizik”. Çev. Zehragül Aşkın ve Rahman Akalın. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar* 6 (Ocak 2013): 149-161.
- Heimsoeth, Heinz. *Felsefenin Temel Disiplinleri*. Çev. Takiyettin Mengüşoğlu. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2007.
- Heimsoeth, Heinz. *Immanuel Kant’ın Felsefesi*. Çev. Takiyettin Mengüşoğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- Heinich, Natalie. “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”. Çev. Cem İleri. *Sanat Dünyamız* 75 (Bahar 2000): 191-199.
- Heller, Agnes. “Günlük Hayatın Temel Etiği”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*, Ed. G. Robinson & J. Roundal. Çev. Ertuğrul Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Hodge, Susie. *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz (Açıklamalı Modern Sanat)*. Çev. Firdevs Candil Çulcu ve Gökçe Metin. İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013.
- Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2010.
- Huhn, Tom. “Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği”. Çev. E. Efe Çakmak. *Cogito* 36 (2003): 256-275.
- Hünler, Hakkı. “Alman Aydınlanması ve Kant’ta Sanatsal Otonomi ve Özgürlük Kavramları: En Yüksek İyi’yi Düşlemek...”, *Felsefe Tartışmaları* 11. Kitap (1992): 136-147.
- Jay, Martin. *Deneyim Şarkıları*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Johnson, Ryan. “Kantian Excentricities,” *Evental Aesthetics* 3, no. 3 (2015): 54-77. <http://eventalaesthetics.net/vital-materialism-vol-3-no-3-2015/ryan-johnson-kantian-excentricities/>
- Kant, İmmanuel. *Ahlak Metafiziğinin Değerlemndirilmesi*. Çev. İoanna Kuçuradi. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1995.

- Kant, İmmanuel. *Arı Usun Eleştirisi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 1993.
- Kant, İmmanuel. “Aydınlanma Nedir?”, *Seçilmiş Yazılar*. Çev. Nejat Bozkurt, Bursa: Sentez Yayınları, 2015.
- Kant, İmmanuel. *Bir Bilicinin Düşleri*. Çev. Ali Nalbant, Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları, 2016.
- Kant, İmmanuel. “Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi”[1784]. Çev. Uluğ Nutku. *Tarih Felsefesi Seçme Metinler*. Haz. Güçlü Ateşoğlu. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.
- Kant, İmmanuel. *Etik Üzerine Dersler I: Philosophia Practica Universalis*, Çev. Oğuz Özgül, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 1994.
- Kant, İmmanuel. “Felsefi Teolojiye Giriş”, Çev. Mehmet Sait Reçber. *Felsefe Dünyası* 40 (2004): 148-164.
- Kant, İmmanuel. *Gelecekte Bir Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafizığe Prolegomena*. Çev. İoanna Kuçuradi ve Yusuf Örnek. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1995.
- Kant, İmmanuel. “İnsanlık Tarihinin Tahmini Başlangıcı”[1786]. Çev. Metin Bal-Güçlü Ateşoğlu. *Tarih Felsefesi-Seçme Metinler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.
- Kant, İmmanuel. “Kişinin Düşünerek Yönünü Tayin Etmesi Ne Anlama Gelir?-1781”. *Düşüncenin Çağrısı*. Çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları, 2015.
- Kant, İmmanuel. *Pratik Aklın Eleştirisi*. Çev. İoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsün Akatlı. Ankara: Türkiye felsefe Kurumu, 1994.
- Kant, İmmanuel. *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*. Çev. Suat Başar Çağlan. Konya: Literatürk, 2012.
- Kant, İmmanuel. “Yargı Gücünün Eleştirisi’ni Müjdeleyen Seçilmiş Kant-Reinhold Mektupları”. Çev. Gamze Keskin. *Arkhe-Logos* 3 (Bahar 2017): 69-83.
- Kant, İmmanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2006.
- Kant, İmmanuel. “Yaygın Bir Söz Üstüne: Teoride Doğru Olabilir, Ama Patikte İşe Yaramaz”. *Kant Felsefesinin Politik Evreni*. Der. ve çev. Hakan Çörekçioğlu. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Karatani, Kojin. *Transkritik*. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Kaufmann, Walter. *İnsanı Anlamak*. Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları, 1995.

- Kearney, Richard. *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. Çev. Barış Özkul. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Kenny, Anthony. *Modern Dünyada Felsefe*. Çev. Burcu Doğan, İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Koç, Yalçın. “Matematiğin Ontolojisi Bakımından Kant ile Frege Karşılaştırması”. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi* 30 (2012): 49-54.
- Koç, Yalçın. *Anadolu Mayası*. Ankara: Cedit Neşriyat, 2011.
- Kosuth, Joseph. “Felsefeden Sonra Sanat”, *Sanat ve Kuram*. Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Kovanlıkaya, Aliye. “Kant’ın Metafizik Eleştirisi”, *Kant Sonrası Metafizik Konuşmalar*. Haz. Erdal Yılmaz. İstanbul: Küre Yayınları, 2012.
- Kovanlıkaya, Aliye. “Tezahürleri Sahiden Bilebilir miyiz?”, *Felsefi Düşün* 3 (Ekim2014): 35-54.
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Kwon, Miwon. “Hediye Ekonomisi Bağlamında Sanat”. Çev. Ayşe Boren. *skopdergi* 8, (2/9/2015) <http://www.e-skop.com/skopdergi/hediye-ekonomisi-baglaminda-sanat/2604>
- Lalo, Charles. *Estetik*. Çev. Burhan Toprak. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- Le Witt, Sol. “Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler”, *Sanat ve Kuram*. Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Le Witt, Sol. “Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar”, *Sanat ve Kuram*. Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Lyotard, Jean-François. “Postmodernizm Nedir?”, *Sanat ve Kuram*. Ed. Charles Harrison ve Paul Wood. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Lyotard, Jean-François. *Coşku*. Çev. Emine Sarıkartal. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.
- Magee, Bryan. *Büyük Filozoflar*. Çev. Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000.
- Makkreel, Rudolf A. “Kant ile Heidegger Arasındaki Mesafeyi Aşmak”, *Heidegger*. Ed. Özgür Aktok ve Metin Bal. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010.
- Markus, Gyorgy. “Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek*. Çev. Ertuğrul Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

- Medina, Cuauhtémoc. “Çağdaş Sanat: 11 Tez”. Çev. Özge Çelik. *Çağdaş Sanat Nedir?-Modernlik Sonrasında Sanat*. Ed. Ali Artun ve Nursu Örgü. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Minor, Vernon Hyde. *Sanat Tarihinin Tarihi*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Moretti, Giampero. *Deha*, Çev. Fırat Genç. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2008.
- Murdoch, İris. *Varoluşçular ve Mistikler*. Çev. Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Neiman, Susan. *Ahlaki Açıklık*. Çev. Nagehan Tokdoğan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Şen Bilim*. Çev. Ahmet İnam. İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Nutku, Uluğ. “İnsan Felsefesine Yol Gösterici Olarak Kant’ın Aşkın İdeler Çözümlemesi”, *Immanuel Kant*, Muğla Üniversitesi Uluslararası Kant Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Vadi Yayınları, 2006.
- Öztürk, Ümit. “Kant’ın Eleştiri Öncesi Düşünceleri: Genel Bir Bakış”, *Mavi Atlas 3* (2014): 87-99.
- Öztürk, Ümit. “Türkiye’deki Kant Çalışmaları”, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi 21* (2012): 389-437.
- Öztürk, Ümit ve Seda Özsoy. “Batı Felsefesinden Yapılan Çevirilerde Türkçenin İmkanları: Kant’ın Teorik Sistemi Üzerinden Bir Araştırma”, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi 28* (2015): 49-72.
- Paz, Octavia. “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”. Çev. Cem İleri. *Sanat Dünyamız 75* (Bahar 2000): 139-149.
- Perniola, Mario. *Sanat ve Gölgesi - Sanattan Geriye Ne Kaldı?*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Ranciere, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Ranciere, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*. Çev. E. Burak Şaman. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Rawls, John. “Kant’ın Ahlak Felsefesinin İzlekleri”. Çev. Özlem Barın. *Cogito 41-42* (Kış 2005): 241-275.
- Recki, Birgit. “Kant ve Aydınlanma”. Çev. Hakan Çörekçioğlu. *Cogito 41-42* (Kış 2005): 192-213.

- Robinson, G. ve J. Rundell. *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*. Çev. Ertuğrul Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Roelstraete, Dieter. “‘Çağdaş Sanat Ne Değildir?’ Jena’dan Bakmak”. Çev. Ayşe H. Köksal. *Çağdaş Sanat Nedir?-Modernlik Sonrasında Sanat*. Ed. Ali Artun ve Nursu Örgü. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Rorty, Richard. *Felsefe ve Doğanın Aynası*. Çev. Funda Gürsoy Kaya. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2006.
- Rundell, John. “Yaratıcılık ve Yargı: Akıl ve Tahayyül Gücü üzerine Kant”, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*. Ed. G. Robinson ve J.Roundal. Çev. Ertuğrul Başer. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Saehrendt, Christian ve Steen T. Kittl. *Bunu Ben de Yaparım (Modern Sanat Kullanma Kılavuzu)*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Schaper, Eva. “Beğeni, Yücelik ve Deha”. Çev. Ali Kaftan. *Cogito*: 41-42 (Kış 2005): 154-179.
- Schellekens, Elisabeth. “Conceptual Art” maddesi. <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>
- Schellekens, Elizabeth. “The Aesthetic Value of Ideas”, *Philosophy and Conceptual Art*. Ed. Peter Goldie, Elizabeth Schellekens. Oxford: Oxford University Press., 2007.
- Singer, Peter. *Pratik Etik*. Çev. Nedim Çatlı. İstanbul: İthaki Yayınları, 2015.
- Tanyeli, Uğur. “Biçimcilik”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt 1, s. 241.
- Tanyeli, Uğur ve Atilla Yücel. *Turgut Cansever-Düşünce Adamı ve Mimar*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2007.
- Tarlan, Ali Nihat. *Fuzuli Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.
- Tarnas, Richard. *Batı Düşüncesi Tarihi*, cilt 2. Çev. Yusuf Kaplan. İstanbul: Külliyyat Yayınları, 2012.
- Taylor, Charles. *Benliğin Kaynakları*. Çev: Selma Aygül Baş ve Bilal Baş. İstanbul: Küre Yayınları, 2008.
- Taylor, Charles. *Modern Toplumsal Tahayyüller*. Çev. Hamide Koyukan. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Taylor, Charles. *Seküler Çağ*. Çev. Dost Körpe. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Tillich, Paul. *Ahlak ve Ötesi*. Çev. ve düz. Dr. Aliye Çınar. Ankara: Elis yayınları, 2006.

- Uludağ, Süleyman. “İbret”, *İslam Ansiklopedisi*, cilt 21, s. 367-368.
- Utku, Ali. “Foucault: Aydınlanma Nedir? Ya da Bir Felsefi Ethos Olarak Eleştiri”, *Felsefe Tartışmaları* 25 (1999): 80-92.
- Wenzel, Christian Helmut. “Beauty as the Symbol of Morality”, *An Introduction to Kant's Aesthetics-Core Concepts and Problems*. New York, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing, 2005.
- West, David. *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. Çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.
- Wood, Allen W. *Kant*. Çev. Aliye Kovanlıkaya. Ankara: Dost Kitabevi, 2009.
- Zepke, Stephen. “Contemporary Art - Beautiful or Sublime? Kant in Rancière, Lyotard and Deleuze”, *Avello Publishing Journal* Vol. 1, No. 1. (2011). https://www.academia.edu/6464972/Contemporary_art_-_beautiful_or_sublime_Kant_in_Ranci%C3%A8re_Lyotard_and_Deleuze
- Zizek, Slavoj. *Paralaks*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Encore Yayınları, 2014.
- Zupancic, Alenka. *Gerçeğin Etiği*. Çev. Ahmet Süreyya Özcan, Ankara: Epos Yayınları, 2000.

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	Zeynep	GÖKGÖZ	
Doğum Yeri ve Yılı	İstanbul	1973	
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
ve Düzeyi	Orta		
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı	Kurum Adı	
Lisans	1991	1995	İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Yüksek Lisans	2014	2018	İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Felsefe Tezli Yüksek Lisans Programı
Doktora			
Çalıştığı Kurum/lar	Başlama - Ayrılma Yılı	Çalışılan Kurumun Adı	
1.			
2.			
3.			
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar			
Yayımlar:			
Diğer:			
İletişim (e-posta):	zgokgoz@yahoo.com		

Tarih	18.09.2018
İmza	Zeynep GÖKGÖZ
Adı Soyadı	

