

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

FRIEDRICH SCHILLER'DE
ESTETİK ALGININ NESNESİ OLARAK "GÜZEL"

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UĞUR SELÇUK GÜNEŞLİ

11 11 08 105

Danışman Öğretim Üyesi:
Yrd. Doç. Dr. GÜNCEL ÖNKAL

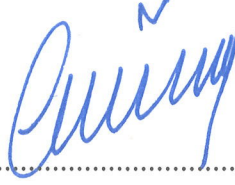
İstanbul, Haziran 2013

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

27.06.2013 tarihinde tezinin savunmasını yapan Uğur Selçuk GÜNEŞLİ'ye ait "Friedrich SCHILLER' de Estetik Algının Nesnesi Olarak "Güzel"" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak ~~Oy Birliği/Oy Çoğunluğu~~ Kabul Edilmiştir.

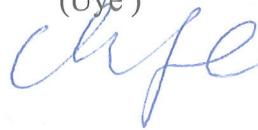


Prof. Dr. Zekiye KUTLUSOY
(Başkan)



Yrd. Doç. Dr. Güncel ÖNKAL
(Üye)
(Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Aslı EGE
(Üye)



ÖNSÖZ

Tezin hazırlanması aşamasında özel zamanından fedakarlık yaparak ilgisini esirgemeyen Sayın Hocam Yard. Doç. Dr. Güncel ÖNKAL'a ve her zaman olduğu gibi varlığını hissettirmeden yanımda olan sevgili anneme teşekkür ederim.

Haziran, 2013

Uğur Selçuk Güneşli

ÖZET

Estetik algının nesnesi olan güzel kavramı, çeşitli felsefi akımların etkisinde, düşünce tarihi boyunca birçok filozof tarafından ele alınmıştır. Sanat felsefesi tartışmaları ontolojik, epistemolojik, politik ve etik tartışmalardan bağımsız düşünülemez. Sanat, çağın tını ile değişmekle beraber felsefesi olan bir disiplindir.

Bu tez çalışmasında güzel kavramının felsefe tarihinde çeşitli bağlamlarda ele alınışı ve Friedrich Schiller'in özgün katkısı değerlendirilmiştir. Schiller oyun yazarı, şair ve düşünür kimliğiyle, güzeli yorumlamış ve insanın estetik eğitimi gibi özgün bir alan yaratarak katkıda bulunmuştur. Schiller, bireyin estetik olarak eğitilmesini öngörerek, konuyla ilgili felsefi ve sosyopolitik yorumlarda bulunmuştur. İnsanın estetik eğitiminin olanaklılığı ile güzelin öznel, öznelarası ve nesnel konumunun irdelendiği bu çalışmanın, konuyla ilgili çalışmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Güzel-olan, estetik algı, sanat felsefesi, estetik eğitim, Friedrich Schiller.

ABSTRACT

Under the influence of various philosophical *-isms*, beauty has been considered as a concept by many philosophers throughout the history of ideas. The discussions on philosophy of art cannot be thought apart from ontological, epistemological, political, and ethical issues. Art is a dynamic discipline which has a special philosophical feature and it changes according to the spirit of era.

In this thesis, Friedrich Schiller's unique contributions on the concept of beauty and the diverse philosophical dimensions of the concept of beauty are both included. Schiller, an author, a poet and a philosopher, interprets beauty and uniquely evaluates the aesthetic education of individuals in terms of creating a special discussion. Schiller also has philosophical and socio-political interpretations in which he emphasizes the aesthetic education of the individual. The possible conditions and the subjective, intersubjective, and objective attitudes of aesthetic education of mankind drive the aim of this study that is to enlighten the projecting concerns on this topic.

Keywords: beauty, aesthetic perception, philosophy of art, aesthetic education, Friedrich Schiller.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: BİR <i>ANLAYIŞ</i> OLARAK GÜZEL.....	5
I.1. Grek Estetiğinde Güzel-İyi Özdeşliği.....	17
I.2. Yeniçağda Güzel: “Güzel”in Estetik Algının Nesnesi Haline Gelişi.....	27
II. BÖLÜM: F. SCHILLER’İN ESTETİK BEĞENİYE KATKISI.....	32
II.1. Schiller’de Öznel ve Özerk Bir Alan Olarak Estetik.....	35
II.2. Schiller’de Özgürlük.....	39
II.3. Schiller’de Bir Eğitim Sorunsalı Olarak Estetik.....	44
II.4. Schiller’in Kant’ı Aşma Çabası ve Estetik Üzerine Değerlendirmeleri.....	47
II.5. Schiller’in Çeşitli Yazılarında Estetik Değerlendirmeleri Üzerine.....	75

III. BÖLÜM: F. SCHILLER'DEN SONRA ESTETİK ALGININ YÖNÜ.....	82
III.1. Güzeli Tanımlama Çabası ve Kant'ın Schiller Sonrasına Uzanan Etkisi.....	84
III.2. Güzeli Tanımlama Çabasının Özne ve Nesne Temelli Estetik Yaklaşımlardaki İzdüşümleri	98
 III.2. 1. Estetik Objektivizm.....	98
 III.2.2. Estetik Sübjektivizm.....	110
SONUÇ.....	119
KAYNAKÇA.....	124

GİRİŞ

Estetik algının nesnesi olan güzel, Antikçağda ağırlıklı olarak ontolojik yönüyle ele alınmıştır. Estetik (sanat felsefesi) ise ontolojiye göre çok daha yeni bir disiplindir. Bu bağlamda, estetik alandaki tartışmaların aslında ontolojiyle başladığı savunulabilir. Ortaçağın teolojik paradigmasının etkisiyle felsefenin bütününe olduğu gibi sanat felsefesinde de insan ya da birey, ontolojik ve metafizik temelli kaygıların gerisinde kalmıştır. Bu dönemin sanat eserlerinde insan vücudunun dökümlü giysilerin ardına gizlendiği; ilahi olanı taçlandırmak, görünür ve anlaşılır kılmak adına; olanın ötesini kurgulayan ve betimleyen estetik içerikli yapıtların ortaya konduğu görülür. Rönesans ile Antikçağın güzel anlayışının dayanağı, bireye geri dönüş olmuştur. Antikçağdan Rönesansa kadar sanat felsefesi, daha çok teolojik güzel arayışı içindeki sanat icrasının bir toplamıdır.

Sanat felsefesi olarak estetiğin adlandırılması ve tartışılmaya başlanması ise çok sonraları, Aydınlanma çağında oluşmuştur. Aydınlanma çağında bilginin ağırlığı ve aklın önemi artmıştır. Aydınlanma düşüncesi akıl ile duyu verileri arasındaki boşluğun felsefesini ortaya koymuştur ki buna paralel olarak da C. Wolff'un duyu bilgisi alanında bıraktığı boşluğu A. G. Baumgarten tamamlayarak estetiğin kurucusu olmuştur. Baumgarten için özel bir duyu tarzı olan estetik (*aisthesis*) kendi başına bir felsefe disiplini olarak incelenmelidir. Daha sonra I. Kant, estetiğin kavramsallaştırılmasında önemli katkılarda bulunmuş ve felsefe tarihi tartışmaları açısından bu özel bilgi türünün kuramsallaştırılmasında önemli bir kilometre taşı olmuştur. Epistemolojinin etkisiyle estetik, Aydınlanma dönemi ve sonrasında, ontolojik yorumundan farklı bir yönüyle karşımıza çıkar. Bu dönemin paradigmasına baktığımızda estetik bilginin, bir duyu bilgisi olarak, nesnel olmaktan çok öznel

olduğu savıyla karşılaşırız. Estetik algının nesnesi olarak *güzel* kavramı, çeşitli felsefi akımların etkisinde, birçok filozof tarafından bu tartışma bağlamında ele alınmıştır.

Schiller oyun yazarı, şair ve düşünür kimliğiyle, güzeli yorumlamış ve insanın estetik eğitimi gibi özgün bir alan yaratarak katkıda bulunmuştur. Schiller, bireyin estetik olarak eğitilmesini öngörerek, konuyla ilgili felsefi ve sosyo-politik yorumlarda bulunmuştur. Bu bağlamda, güzel kavramıyla ilgili olarak, içtepi biçimleri (duyu, biçim, oyun), estetik algı, estetik-özgürlük ilişkisi, estetik-eğitim ilişkisi gibi kavramsal ve metodolojik bakımdan özgün katkılarda bulunmuş ve bu nedenle çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Birinci bölümde, güzel kavramının felsefe tarihi içinde başlıca hangi kavram ve anlayışlarla ilişkili kılınarak yorumlandığı değerdendirilmiştir. Antikçağda önceleri ağırlıklı olan güzel-iyi özdeşliğinin, zamanla yerini güzelin daha özerk bir biçimde ele alındığı, estetik algının nesnesi olmaya bıraktığı anlaşılır. O zaman güzelin, iyi olmasa da güzel olabileceği gibi bir noktaya geldiği görülür. Bu yaklaşıma koşut olarak bireyin dış dünyaya karşı konumunun da değıştiği, hatta güzelin zamanla farklı yorumlanmasına bu paradigma değışikliğinin neden olduğu savlanabilir. Antikçağın Yunan şehir devletlerinde, politik karmaşayı düzene koyabilmek için, “ortak iyi”nin gerekli bir argüman olduğu değerdendirilebilir. Bu gerekçeyle, özne ve nesnenin güzel olarak yorumlanmaları için iyi olmaları beklenir. Aydınlanma döneminde ise teolojinin aşılmasına rağmen, bilginin neredeyse tapılacak bir kavram, hatta olgu haline geldiği söylenebilir. Bu bağlamda estetik algının nesnesi olan güzeli, bilgi nesnesi olarak yorumlama eğilimi, doğal bir sürecin

uzantısıdır. Tezin irdelediği konulardan biri de estetik bilginin nesnel, öznelarası ya da öznel konumunun olanaklılığıdır.

İkinci bölümde Schiller'in düşünsel katkısı ele alınmaktadır. Schiller'in düşünsel katkısı, politik gelişmelerden bağımsız düşünülemez. Fransız devrimi Avrupa'da önce olumlu karşılanmış, ancak kitlesel katliamların görülmesi üzerine kamuoyu desteğini kaybetmiştir. Bu durum Schiller'in içinde bulunduğu Alman entelektüelleri için de geçerlidir. *Sturm und Drang* (*Fırtına ve Coşku*) döneminde Schiller, özgürlükçü ve devrimci yönüyle eserler vermiştir. Fransız devriminin kötü yönlerini tanıdıktan sonra, aynı sorunların olası bir Alman devriminde de görülmemesi için halkın estetik yönden eğitilmesini bir çare olarak görmüş ve eserleriyle Alman klasizmini örneklemiştir. Bu arada yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle maddi sıkıntı çekmiş, Weimar Prensi ve Danimarka Başbakanının kendisine yaptığı maddi yardımlara karşılık, 1793 yılından başlayarak, "güzellik kavramının değerini inceleyen" bir vefa örneği olmak üzere *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ı kaleme almıştır. Bu sayede Kant'ın "mutlak buyruk"unun sertliğini, insanın duyu içtepisi ile biçim içtepesini birbirine uyumlu hale getirerek aşmayı savunmuştur. İşte, ikinci bölümde bir yandan onun *Mektuplar*'ında ortaya çıkan düşüncelerinin izleri sürülürken, diğer yandan Kant'ı aşma çabası değerlendirilmektedir.

Üçüncü bölümde ise Schiller'den sonra ve Schiller'in etkisiyle estetik tartışmalarında karşımıza çıkan gelişmelere yer verilmektedir. Schiller, kişiliğinde ve eserlerinde dönemin ruhunu çeşitli yönleriyle yansıtır. *Sturm und Drang*'ın yarattığı heyecan Tolstoy ve Dostoyevski gibi Rus klasik yazarlarından Victor Hugo gibi Fransız yazarlara kadar edebiyatta etkisini uzun yıllar sürdürmüştür. Schiller'in

olgunluk döneminin izleri ise klasisizm ve romantizm akımlarında bulunabilir. Etkili bir kişiliğe sahip olan Schiller, öğrencileri ve ardılı olan düşünürlerce önemsenmiş, edebiyat camiasında Schiller ödülleri verilmiştir. Halen geleneksel olarak her yıl “Schiller Konuşmaları” yapılmaktadır. Schiller’in halkın estetik eğitime önem vermesi ve bunun siyasal alanda değerlendirilmesi yönündeki yaklaşımı, onu sadece estetikte değil, siyaset felsefesinde de önemli bir düşünür haline getirmiştir. Bu veriler ışığında üçüncü bölümde, tarihsel süreç içindeki felsefi gelişmelerde Schiller’in katkısı değerlendirilecektir. Schiller’in çalışmaları edebiyat ve tarih alanlarında olduğu kadar felsefeye içkin olarak “estetik eğitim” gibi bir bağlamı içerir. Ülkemizde, estetik, dahası estetik eğitim ile ilgili güncel çalışmalar henüz yeterince çok değildir. Çalışmanın başlığı ve içeriği bu nedenlerle Schiller’in katkısını vurgulamak için özellikle seçilmiştir. Estetik algının nesnesi olarak “Güzel” kavramı ise, her dönemde güncelliğini korumuştur.

Sonuçta, “Friedrich Schiller’de Estetik Algının Nesnesi Olarak Güzel” başlıklı bu çalışmada sanat felsefesinin önemli başlıklarından güzel kavramı, tarihsel gelişimi ve Schiller’in özgün katkısı bağlamında ele alınacaktır.

I. BÖLÜM

BİR ANLAYIŞ OLARAK GÜZEL

“Güzel” kavramının tanımının felsefe ve estetik tarihinde zamanla farklılaşarak ele alındığını, tartışmalara göre de değişerek geliştiğini görürüz. Antikçağın toplumsal yapısı ve idealar öğretisi ile uyumlu olarak, genelde ağırlıklı biçimde, güzelin “iyi” ile özdeş kabul edilen anlamı zamanla değişmiştir.

Grek sanatını ve güzellik anlayışını anlayabilmek için o dönemin felsefesinin varlık anlayışı, dünya görüşü, Grek politeizmi ve antropomorfizmi bilinmelidir. Bu anlayışa göre, Tanrı biçim almamış ezeli bir varlık olan maddeye biçim vererek içinde yaşadığımız dünyayı meydana getirmiştir. Madde ve biçimin uyumuna yönelik bir sanat anlayışı vardır. Varlıktaki düzenin kavranması yoluyla sonuçta, sanat yapıtındaki düzene ulaşılır. Grek döneminin estetik eğilimi evrendeki genel düzeni (*makro-kosmos*) sanat yapıtındaki tikellikte (*mikro-kosmos*) bulmaya yöneliktir. Çünkü o dönemde sanat yapıtının evrendeki düzeni, madde-ruh harmonisini yansıttığı kabul edilmiştir (Tunalı, 1979, s. 201).

Klasik estetik “güzellik ile uğraşan bir bilim” iken, “çağdaş estetik etki alanını genişleterek çirkin ve hatta tiksintiyi de estetik fenomen olarak ve insan yaşamının içinde” kabul eder (*a.g.e.*, s. 180). Ancak Plotinus (M S 205-270) estetiğinde şekilsiz olan her şeyin “form” almak için belirlenmiş olduğu, “form”dan pay almadığı sürece çirkin ve tanrısal akıldan yoksun olacağı belirtilmiştir (Tunalı, 2007, s. 43- 47).

Aristoteles (M Ö 384-322) ideaları maddenin içine yerleştirerek Antikçağın realist kırılmasını gerçekleştirirken, kullandığı “altın oran” kavramı üzerinden güzeli idealar dünyasından kopararak “ay-altı dünyada” konumlandırmıştır.

Felsefe tarihinde Aristoteles’ten sonra Ortaçağa kadar ciddi bir hareketlilik olmamıştır; doğrudan “güzel” kavramı üzerine önemli çalışmalar ve dikkat çekici yorumlara rastlanmamaktadır. Ortaçağdaysa asıl tartışma konusu tanrısal varlık iken, içinde yaşanılan dünya geçici ve aldatıcı olarak nitelendirilmiştir. İnsanın maddeden çok Tanrı’ya götüren “ruhsal olan”ı araması beklenir. Bu sebeple “Ortaçağ plastik”i insanın maddi varlığını gizlemek için, bedenini kalın giysiler içinde saklar. Yapı sanatında da maddeyi ortadan kaldırmak amacıyla duvarlar vitraylı büyük camlarla örtülüdür ve tanrısal olana ulaşmak için “göklere tırmanan” yüksek kuleli yapılar inşa edilmiştir. Ortaçağın güzellik anlayışı, dönemin dinsel-spiritüel evren görüşünden kaynaklanır (*a.g.e.*, s. 201-202).

Varlığın Tanrı’ya yönelerek kurtuluşa ulaşabileceği inancıyla, sanat eserlerinde -tutucu da olsa- tanrısal güzellik, Gotik mimari eserlerde büyüklüğü (uzamı) öne çıkararak yansıtılmaya çalışılmıştır. Rönesans’a kadar iki boyutlu resimler yapılmaktayken, Rönesans ile bir anlamda dünyayı gerçekte -üç boyutlu olduğu gibi algılama cesareti gösterilmiştir.

Rönesans, doğanın Grek döneminde olduğu gibi, gerçeklik olarak kavrandığı yeni bir dönemin kapısını açar. İnsan bedeni de artık utanılacak bir varlık değildir. Natüralist bir sanat ve güzellik anlayışı vardır. Bu değişimin yüzyıllardır süregelen güzellik ve sanat anlayışı nedeniyle çatışkılı olması doğal karşılanmalıdır. Artık durağan bir dönem, yerini dinamik bir anlayışa bırakmaktadır. Örneğin varlığı duyumların oluşturduğu bir dünya görüşüne dayanan izlenimciliğe (*empresyonizm*)

göre, duyumlar sürekli olarak değiştiğinden, evrende kendisi ile aynı kalan bir nesne yoktur. İzlenimci güzellik, duyumların harmonisinden oluşur. Evren, sanat ve güzellik anlayışı izlenimci bir duyarlılıkla kavranır. Daha açık deyişle, sanatçılar eskiden resim yapmayı öğrenirken, artık “görme”yi öğrenirler. Buradaki görme kavramı yeni duyarlılığı betimler. Bu ise özgün bir estetik eğitimi gerektirir ve böylece izlenimci güzellik anlayışı kavranabilir (*a.g.e.*, s. 202-203).

Estetik; Ortaçağ, Rönesans ve Reform ile Aydınlanma dönemlerinde aşağıda yer verilecek değişimler geçirmiştir. Ancak estetiği, tek yanlı kavradıklarından olsa gerek, modern bir bilim olarak kabul eden düşünürler de vardır (Örn. B. Croce <1866-1952>, W. Dilthey). Onların yanılması; estetiği objenin estetik yaşantılarını araştıran bir psikolojik disiplin olarak anlamaları ya da estetiği “sanat, kritik ve toplum arasındaki doğal ilişkiyi ortaya koyma” olarak kabul etmelerinden ileri gelir. Ancak modern estetiğin kurucusu sayılan A. G. Baumgarten (1714-1762) ya da sonrasında bir felsefe disiplini olarak gelişimine katkıda bulunan I.Kant’a (1724-1804) göre felsefi estetik, modern değil, antik bir disiplindir (Tunalı, 2007, s. 18-19). Psikolojizmin felsefe üzerine düşen gölgesi estetik ve güzellik felsefesinde de etkisini göstermiştir. Sanat ve toplum ilişkisi bağlamında estetiği yorumlama çabalarının felsefenin yanında sosyolojiyi de ilgilendirdiği düşünülebilir. Ancak on dokuzuncu yüzyıla kadar sosyolojinin ayrı bir disiplin olarak tanımı olmadığından, sanat-toplum ilişkisinin felsefenin konusu olarak ele alındığı düşünülebilir.

Temelinde endüstri devriminin ve teknolojinin yattığı çağdaş sanatta makinenin gündeme gelmesi ile insan ve makine arasında “yabancılaşma” gibi sorunlar doğar. Teknolojik dünya karşısında kendini güçsüz ve kaybedilmiş hisseden insan, bu durumdan kurtulabilmek için çaba harcar. Önerilen çözüm yöntemleri

arasında; üretim araçlarının kamulaştırılması, makinenin insani bir niteliğe kavuşturulması gibi seçenekler vardır. Üretim araçlarının kamulaştırılmasının yabancılaştırma sorununu ortadan kaldırmadığı gözlenmiştir. Diğer yönden cansız bir yapıt olan makine sanat yapıtı karakteri kazanınca, insan onda kendi özünden bir parça bulur. Bir otomobili neden satın aldığımız sorulunca, “hoşumuza gittiği”ni ve “onda kendimizden bir parça bulduğumuz”u ifade edebiliriz. Bu şey tinimize ait bir nitelik olan “biçim”dir. Makinenin orantısal varlığı ile duyarlılığımız arasındaki uyumun, bir harmoni meydana getirdiği belirtilmektedir. Makinenin fonksiyonel değeri (iyi) ile estetik değeri (güzel) vardır. İki değer kurduğu ontolojik ilişki, yirminci yüzyılda bir devrim niteliğindedir. Bu devrimde iyi ve güzel değerlerinin harmanlanmasıyla uygulamalı ve güzel sanatlar birleştirilmeye çalışılmıştır. Böylece Antik çağdaki zanaat ve sanat ayrımlığına benzer bir durum ortaya çıkar. Greklerde her ikisine de *techne* denmiştir. İyi ve güzel arasında da ayırım yapılmayarak, bunlar *kalo-kagathia* kavramı altında birleştirilmiş ve insanın bu ideal yönünde yetiştirilmesi öngörülmüştür. Bilgisel ve estetik olan bu eğitim *paideia* olarak bilinir. Akıl ve duyarlılığın bütünleştirilmesi çabası olarak çağdaş sanatta da birleştirilmiş güzel-iyi ideali yönünde bir eğitim anlayışı vardır. Bu, teknolojinin oluşturduğu bir zorunluluk olduğundan, paradoks olarak kabul edilebilir (Tunalı, 1979, s. 203-206). Günümüzde sanatçının, teknik donanımın gelişmesiyle beraber daha gelişmiş bir teknik altyapıya gereksinimi olduğu düşünülebilir. Bu, sanatçının teknolojik yönden eğitimiyle gerçekleştirilecek bir konudur. Örneğin nanoteknoloji bilgisi olmayan sanatçının kir tutmayan materyalle çalışması ya da ileri teknoloji ile üretilmiş aletleri kullanmayı bilmeyen yontucunun detaylı eser yaratma olasılığı düşüktür. O zaman, bireysel performansı gerektiren çalışmalar teknik olarak zayıf olabilecek ya da çözüm olarak, sanatçının kafasındaki eserin objektivasyonu aşamasında

teknisyenlerin katkısına başvurulacaktır. İkinci olasılık postmodern sanatta zaman zaman tercih edilmesine rağmen, bu durum eserin özgünlüğünü azaltabilecektir. Özellikle mimari eserlerde teknik bilgi önemlidir. Estetik olarak güzel bulunan bir evin, aynı zamanda, örneğin depreme karşı dayanıklı olması ya da konforlu bir yaşam sunması beklenir.

İnsanın makine ile olan ilişkisinde “güzel”e ilişkin kaygı ve duyarlılıkların farklılaşması Kant’ın güzelin kendisine vurgu yapmasıyla yeniden önem kazanır. Kuçuradi’nin deyişiyle (d.t. 1936), “Ahlak yasası her durumda neyin istenmesi gerektiğini dile getirirse de kişi belirli bir durumda neyi yapması gerektiğini her defasında kendisi bulmak durumundadır” (Kuçuradi, 2009a, s. 9-10). Dolayısıyla, teknoloji karşısında kendini güçsüz ve kaybedilmiş hisseden insana yardımcı olabilecek öğeler arasında sayabileceğimiz güzel sanatlarla ilgili olarak Kuçuradi’nin Kant felsefesi açısından temellendirerek açıkladığı “değer” kavramı da önemlidir. Kuçuradi; “‘Değer’ -bir şeyin değeri- derken genel olarak anladığım, o şeyin kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeridir.” ifadesini kullanmaktadır (Kuçuradi, 2009b, s. 95).

Ancak, örneğin tragedyalarda her seferinde aynı eylemin sergilendiğini, eyleyenin tereddüt etmediğini, başka seçeneğinin olmadığını, seyircinin de bunu doğal karşıladığını görürüz. T. Eagleton’a (d. t. 1943) göre, salt ahlak yasası özneyi kendisiyle karşı karşıya getirdiği için sorunludur. Bu noktada F. Schiller’in (1759-1805), “oyun içtepsi” ile insanın Dionysosçu ve Apolloncu yanını barıştırıp dengelediği düşünülebilir (Eagleton, 2010, s. 145-166). Kant’ın “koşulsuz buyruğu” ise, her seferinde eylemi araçsallıktan uzak ve insan olmanın bilinciyle eylemeyi emrederken, insanın Dionysosçu yanını yok saymaktadır. Kant sonrasında yapılacak

tartışmalar sorunun bu yönünü vurgular niteliktedir. Örneğin F. A. Lange'nin (1828-1875) yorumunda sanat metafizikle ilgili bir alan olarak anlatılır artık (Akt. İyi, 1999, s. 20).

Antikçağda form ve düzen anlayışı çerçevesinde tanrısal-olan ile bağlantısı kavranmaya çalışılan, Rönesans'ta duyumsanabilir olan, sonrasında ise form kazandıran ruhu ve duyumsanabilirliği bir kenara bırakılarak, değer ve ahlaki buyruğun bir aracı kılınan güzel, nasıl anlaşılmalıdır? On dördüncü yüzyıldan itibaren Avrupa'nın en zengin ülkesi olan İtalya'da, Roma'nın askeri yenilgisinin ezikliğini kültürel alanda unutturacak olan Hümanizma akımı ortaya çıkar ve bu akım diğer ülkelere yayılır. Böylelikle "insanı esas alan, yaşama sevincini yansıtan, hür düşüncüyü yaşatan, skolastiği yıkan ve okumuşlar tabakasına hitap eden" bir paradigma yerleşir. Asıl tema kilisenin baskısına karşı, Eski Yunan-Roma'ya olan ilginin yeniden uyanmasıdır. Sanat eserlerinde Latinceye de yer verilir. Güzelden çok ahlaki ve öğretici olmak amaçlanır (Aytaç, 2012, s.11-15).

Barok¹ dönemin tecrübeleri, insanlara mistisizm, mezhep ayrımcılığı ya da öbür dünya beklentilerinin faydasının olmayacağını göstermiştir. R. Descartes'ın (1596-1650) metodik şüphesinin, 18. yüzyılda değer kazandığı bildirilir. J. Locke'un (1632-1704) duyumcu felsefesiyle akılcılığın temelleri atılmıştır. Onun bilgi teorisini geliştiren D. Hume (1711-1776) insanın ereğinin mutluluk olduğunu savlar ve bu

¹ On yedinci yüzyılda Barok ekolü, Rönesans karşıtı bir havada, daha serbest ve açık biçimlere geçişi savunur. Barok, süsleme, hareketlilik, antitez ve kontrasta yer verilen, diyalektik ilişkilerin egemen olduğu bir ekoldür. Avrupa'da mezhep kavgalarının yapıldığı Otuz Yıl Savaşları ve Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun çok sayıda prensliklere bölünmesiyle altmış-yetmiş yıllık bir ekonomik duraklama dönemine girilmiştir. Katolik Kilisesinin baskısı da eklenince, güç odağı haline gelen büyük krallar ortaya çıkmış ve kurtarıcı olarak kabul edilmişlerdir. Bu yeni düzeni temsil eden, Barok üslubu olmuştur. Bu dönemde süs ve gösteriş, doğayı aşma çabası egemendir. Bununla beraber çağın insanı kötümser ve savaş yorgunudur. Savaş nedeniyle hayatın geçici olduğunu düşünür ve çareyi duygulu ve mistik bir havada dine tutunarak arar. Diğer yandan felsefede akılcılık başlar (Aytaç, 2012: s. 35-37).

görüŖ, Aydınlanma döneminin önemli bir ilkesi olur. Felsefesini monadolojisine dayandıran optimist G. W. Leibniz'in (1646-1716) akılcı görüşün filizlerini on yedinci yüzyılda attığı ve monadların Tanrı'da son bulduğı belirtilir. Onun öğrencisi olan C. Wolff (1679-1754) Leibniz'i sistemleştirerek, felsefeden pratik faydalar sağlamayı amaçlamıştır. Wolff sağduyu ve erdeme önem verir. Sonra da Kant; "Kendi aklını kullanmaya cesaretin olsun!" diyerek Aydınlanmanın tanımını yapar. Bu dönemde etik ve güzellik değerlerinde eşitlik hakimdir ve sanatın işlevi faydalı olmak, eğlendirmektir. Dönemin estetikçisi Baumgarten *Aesthetica* isimli eseriyle katkıda bulunur. Güzelliğı, "duyularla algılanan mükemmele verilen ad" (*Schönheit, das sinnlichangeschaute Vollkommene*) olarak tanımlar. Estetiğın, güzeli doğru algılama yolunu öğretmesi gerektiğini vurgular. M. Mendelssohn'un (1729-1786) da bilimsel estetik alanında önemli bir isim olduğı ve iyi ile güzel arasındaki ilgiye karşı çıktığı belirtilir (*a.g.e.*, s. 53-56).

Aydınlanma çağında akılcı felsefeyi benimseyenlerin yeni bir üslubu olarak rokoko; şaşaalı, ağır, anıtsal barok üslubuna bir tepki olarak belirir. XIV. Louis'nin ölümünün ardından asiller, yeni beliren büyük burjuvayla beraber, çağa ince, zarif ve mükemmel bir kültür ihtişamı veren bir sınıf oluştururlar. Köşkler, kır evleri, havuzlar ve süslü bahçeler dönemin zevkini yansıtır. İç mekanda duvarlar pastel renkli duvar kağıtlarıyla kaplı olup, süslemeli mobilyalar ve biblo motifli porselenler kullanılır. Rokoko şiirlerinde, günlük hayattan kaçışa olanak sağlayan; dinlendirici doğa, aşk oyunları ve rahat bir dünya işlenmiştir (*a.g.e.*, s. 85-86)

1740-1780 yılları arasında devam etmiş olan dindarlık ve duygululuk akımı söz konusudur. Protestan kiliselerinin katı tutumuna karşı, insanlar din duygularını bizzat geliştirme ve içe bakışla ruhun derinlerine inerek dini yorumlamayı

seçmişlerdir. *Pietizm* adı da verilen bu akımda kilise dogmalarına bir karşı çıkış vardır. Dönemin yalın bir dili vardır. Aydınlanmanın akıl kültürü yerine, duyguculuk hakimdir. Ateşli ve inanmış bir şair tipi vardır ve -idealin gerçekleşmiş olduğunun varsayıldığı- idil tarzı şiirler tercih edilmiştir. Bu akımın önemli örnekleri arasında F. G. Klopstock'un (1724-1803) İsa'nın göğe yükselişini işleyen *Der Messias* adlı destanı da yer alır.

Sturm und Drang (*Fırtına ve Coşku*) Çağı 1767-1785 yılları arasındaki dönemde yer alır. J. G. Herder'in (1744-1803) *Fragmanlar*'ının yayımlanması ile başlayıp, W. Goethe (1749-1832) ve Schiller'in üslup değiştirerek klasisizme yönlenmelerine kadar sürer. Diğer adı "Deha Çağı" olan bu dönemde, Aydınlanmanın eleştirel zihniyeti bırakılmış, özgün "dahi" ideal olarak benimsenmiştir. Sadece akıl değil, içtepilerine de önem veren doğa insanı ön plandadır. Rousseau'nun parolası olan "Doğaya dön!" *Sturm und Drang* döneminde benimsenmiştir. Akıl karşısında irrasyonel güçler savunulup; duygu, sezgi ve içgüdüler ortaya konur. Artık bir çeşit vahiy niteliği kazanan sanatın araçsallaştırılmasından da vazgeçilmiştir. Dehanın kendini gösterdiği ilke olan yaratıcılık ön plandadır. *Sturm und Drang*'ın milliyetçi bir akım olduğu da belirtilir. Schiller'in ilk gazete çıkarma denemesi de bu dönemde olmuştur (*a.g.e.*, s. 102-108).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, psikolojinin gösterdiği büyük gelişmeden dolayı felsefede psikolojizmin etkisi görülür. Bir ruhsal fenomen olan duygu fenomeni, estetiğin temel konusu haline gelir ve estetik bu duygu temeli üzerine kurulmak istenir. Alman estetikçi T. Lipps'e (1851-1914) göre estetik, güzel ile ilgili bilimdir. Bizde güzellik duygusu uyandıran nesne güzeldir. Estetiğin konusu, bir objenin güzellik duygusu yaratabilmesi için, bu objede ne gibi şartların

oluşması gerektiğinin ve bu şartların bağlı olduğu kanunların araştırılmasıdır. Psikolojik estetiğin kurucusu kabul edilen Lipps “Özdeşeyim” (*Einführung*) adını verdiği bu duygusal etkilenme ile bütün estetik problemleri çözmeye çalışır (Tunalı, 1983, s. 30).

Fakat psikolojizmin felsefe üzerindeki hegemonyası uzun sürmemiştir. Psikolojizme bir tepki ifadesi olarak “Şeylere dönelim” çağırısıyla felsefeye fenomenolojiyi kazandıran E. Husserl’in (1859-1938) önemli katkıları olmuştur.

Croce kendi hipotez ve teorisini geliştirebilmek için öncelikle bu psikolojizm ile mücadele etmiştir. Ona göre “duygu”, çok anlamlıdır. Duygu, bilgi ile ilgili bir özü olmayan, haz (*piacere*) ve acı (*dolare*) kutupları arasında ele alınabilecek bağımsız bir etkinlik olarak görülebilir. Özel bir etkinlik olan duygunun, doğal mı yoksa tinsel nitelikte mi olduğu sorgulanmıştır. Ortaya çıkan zorluklar nedeniyle duyguyu bir etkinlik olarak reddetme ya da tinsel alandan çıkararak doğal alana yerleştirme çabaları olmuş, ancak sonuçsuz kalmıştır. Croce’ye göre, duygu doğal bir etkinlik olarak kabul edilirse, bunun sebebi doğal etkinliğin ne lojik, ne estetik ne de etik bir etkinlikle aynı olmamasıdır. Bu üç etkinlik açısından bakıldığında da doğal etkinliğin tinin dışında olduğu görülür. Çünkü tin (*Geist, spirito*) doğaya karşıt olan, “hakiki varlık”tır. Doğanın eylemsizliğine karşı tin eylemseldir. O zaman duygu eğer tine değil de doğaya aitse, sadece tine ait olan eylemsellikten yoksun kalması gerekirdi. Doğa salt eylemsiz, belirsiz ve mekanik ise; tinsel olmayan bir fenomen (duygu etkinliği), “etkinlik” olarak kabul edilemez. Duyguda görünüme ulaşan haz ve acı, duygu etkinliğini somutluk ve hareket içinde gösterirler. Ama bu etkinlik bilgi, estetik ve etik etkinlikten başkadır (*a.g.e.*, s. 31-32).

Croce’ye göre; başarılı bir ifade, bilimsel bir gerçeklik, faydalı bir eylem ve

ahlaki eylemi tanımlamak için “güzel” tanımı kullanılır. Zihinsel eylem ve ahlaki güzellikten bahsedilir. “Güzel” kelimesini esas olarak estetik değer ile ilişkilendirme yaklaşımı ağır basmaktadır. Ancak güzelliğin, “başarılı ifade” ya da “ifade” ile tanımlanabileceği de savlanır. Çünkü ifade başarılı değilse, ifade olarak kabul edilmez (*a.g.e.*, s. 186) “Başarılı” önekinin ifadeyi eylemsel bir konuma taşıdığı düşünülebilir. “Estetik değer” dendiğinde ise Kuçuradi’nin “o şeyin kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeri” olduğu tanımı hatırlanmalıdır.

Sanat anıtları ve estetik üretimin araçlarına “güzel şeyler” ya da “fizik güzel” denmesinin garip olduğu savlanabilir. Çünkü güzel; nesnelere değil, insanın etkinliğine ve tinsel enerjiye dair bir tanımdır. Ancak güzelin üretimi için sadece yardımcı olan nesnelere ve fizik olguların, eksik fakat anlaşılır bir şekilde böyle adlandırıldığı vurgulanmıştır (*a.g.e.*, s. 203).

Estetik algının nesnesi olan “güzel”in neliği, statik mi yoksa dinamik bir kavram mı olduğu tartışması, kuşkusuz, Croce’dan çok daha önceye uzanır. Duygunun etkinlik karakterinin haz ve acıyla sağlandığı önkabulüyle “hedonist bir estetik”ten bahsedebiliriz. Ama bu durumda sanattan duyulan haz ile kolay bir hazımdan duyulan haz arasındaki farkın kaybolacağı iddia edilmektedir. Güzeli görme ve işitme duyularına bağlama şeklinde bir çözüm Platon’un (MÖ 427-347) düşüncesi² kadar eski olsa da, bu iki duyu dışında algılanan şeyler (güzel töre ve kanunlar vb.) de vardır. Bu noktada Platon’un bulduğu çözüm; görme ve işitme ile ilgili hazların öteki duyularla elde edilenden üstün olduğunun kabul edilmesidir

² Bkz. *Hippias*’ta Platon Sokrates’e şu temel soruyu sordurur: “Güzel; bize işitme ve görme duyuları yoluyla haz (*hetko*) veren şey değil midir?”

(*a.g.e.*, s. 33).

Ancak bu yaklaşımların Sokrates öncesi doğa filozoflarının ilk maddeye dair sayıltılarından farklı olduğunu iddia etmek de zordur. Güzelin “görme ya da işitme duyularına bağımlı olduğu” iddiasının nasıl temellendirileceği merak konusu olup, neden-sonuç ilişkisine bağlanamayacağı ve örneğin Thales’in (MÖ 624-546) (neden-sonuç ilişkisine dayandırmadığı) ilk madde olarak suyu kabul etmesine benzetilebileceği savlanabilir.

Dolayısıyla güzelliği incelerken düşünürler Antikçağdan bu yana hazır buldukları başlıca iki bağlantıya karşı çıkarlar: Bir takım düşünürler güzelliği hazza bağlayan anlayışa karşı çıkarken, diğer taraftan güzellik ile haz ilintisini (*yüksek duyular* da denen) görme ve işitme duyuları ile sınırlayan anlayışa karşı olan düşünürler de vardır. Örneğin Croce’ye göre, güzel ile haz arasında bir “öz”, bir zorunluluk ilişkisi yoktur. Estetik olay, estetik fenomenin kendisi olan “ifade”ye dayanır. İfade, izlenimlerin tinsel olarak işlenerek tin potasında eriyişinin ürünüdür. Sadece yüksek duyular denen görme ve işitmenin değil, tüm duyuların sağladığı izlenimler de ifade haline yükselebilirler. İfade, izlenimlerin doğa alanından kurtarılıp tinselleştirilmesidir (*a.g.e.*, s. 34). Böylelikle estetik fenomen, Croce’de “ifade” üzerinden ontik kategoriler içinde anlatılmaya çalışılmıştır.

“Oyun teorisi” estetik hedonizmin bir şeklidir. Estetik olayın karakterini tanımada kullanılan bu kavram yoluyla oyun ile sanat arasında bir bağ kurma çabası olduğunu söyleyebiliriz. Oyun oynamanın insan doğasına içkin olduğu ve insanın sosyokültürel gelişimindeki önemi açıktır. İnsanın iletişim kurma yollarından birinin sanat olduğu kabul edilirse, diğerininin de oyun olduğu savlanabilir. Bu nedenle, sanat felsefesiyle ilgilenen bazı düşünürlerin, oyuna ayrı bir önem verdikleri görülür.

Bunlardan biri olan Schiller, insanın sosyokültürel gelişiminde güzeli irdelerken, oyunun da önemini altını çizer.

Schiller'e göre oyun, ereği kendinde bulunan (*autotelie*) bir fazla gücün harcanması etkinliğidir. Oyunun bu özelliğinden dolayı da “oynayan insan”da bir hoşlanma ve haz duygusu doğar. Sanatın kendi dışında bir ereği olmadığından, sanat güzelliğinin sağladığı haz da “autotelie”ye dayanan bir hazdır. Bundan dolayı Schiller, insanın sanat ya da güzellikle ilgisini insan ile oyun arasındaki ilgide temellendirerek şunları söyler: “Genellikle yalnız insan oynayabilir ve yalnız insan güzellikle oynamalıdır, çünkü insan, kelimenin tam anlamı ile insan olduğu yerde ancak oynar ve insan oynadığı yerde ancak tam bir insandır” (Tunalı, 1983, s. 35).

Schiller'in aynı zamanda oyun yazarı ve şair olduğu dikkate alındığında Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* 'ndeki, ilk iki eleştiriden süregelen “mutlak buyruk” gibi katılıkları aşmada sanatçı kişiliğinin de katkısıyla daha yumuşak bir çözüm önerdiği düşünülebilir. Hatta Schiller'in “duyu içtepisi”nin *Salt Aklın Eleştirisi* 'ni, “biçim içtepisi”nin *Pratik Aklın Eleştirisi* 'ni ve “oyun içtepisi”nin *Yargı Gücünün Eleştirisi* 'ni temsil ettiğini iddia eden yazarlar vardır (Dellaloğlu, 2010, s. 103).

Oyun etkinliğini oyunun biyolojik fonksiyonu ile açıklamaya çalışan K. Groos (1861-1946) gibi düşünürler de vardır (*Die Spiele der Tiere, 1890*). Bu yaklaşıma göre oyunun, gelecekteki belli eylemlere hazırlama gibi biyolojik bir fonksiyonu vardır. Kız çocukları bebekle oynarken, aynı zamanda gelecekteki analık etkinliğine hazırlanmaktadırlar. Böyle bir fonksiyonun da haz verdiği kabul edilir. Croce, oyun ile sanatın hazzı doğurduğunu kabul eder ve her ikisi arasında kurulan bu analogi de kavranamayan, belirsiz ve estetik dışı alanlara genişler. Bu teoriye göre, her oyunu estetik bir olgu olarak görme ya da oyuna katıldığı takdirde sanatı bir oyun

olarak anlama durumu da vurgulanmalıdır. Burada önemli olan sanatı bir oyun olarak görüp görmemek değil, sanatın haz fenomeni ile açıklanmasıdır. Oyundan duyulan haz, sanatı hedonist bir açıklamaya götürür. Bu hedonist nitelik, estetik olanın özüne ait değildir. Croce'ye göre, savaşılmaması gereken bir olgu olan estetik hedonizm, estetik etkinliği sadece bir duygu işi olarak görür ve ifadenin güzelde içerilen haz vermesini, haz veren şeyin kendisi ile karıştırır (Tunalı, 1983, s. 36). Güzelliğin nesnel bir tanımının olmadığı, mevcut metafizik ya da deneysel yaklaşımların; bizi güzelliğin “herhangi bir istek uyandırmadan haz veren şey” olduğu tanımına götüreceği, L. N. Tolstoy (1828-1910) tarafından da belirtilmiştir (aktaran: Düz, 2002, s. 385).

I.1. Grek Estetiğinde Güzel-İyi Özdeşliği

Grek dünyasında estetiğin “güzel” arayışıyla başladığını görürüz. Grek estetiği ilk olarak bir güzel felsefesi olarak belirir. En temelde, obje ve estetik yargıya Antikçağda pek yer verilmez (Tunalı, 2007, s. 18-19). Bu yaklaşım doruk noktasını ise bir “güzellik metafiziği”nde bulur. Grek estetiğinde öncelikle bir “arayış” olan güzelin diğer kavramlardan ve düşünce biçimlerinden ayrılmasıyla güzeli kavramsallaştırmaya kadar varılır. Grek felsefesi, daha çok, güzel, sanat eseri ve sanat temaları üzerinde durarak bir *güzellik felsefesi ve sanat felsefesi* haline gelmiştir.

Antik dönem düşünürleri arasında Herakleitos (MÖ 540-480), Empedokles (M.Ö. 490-435) ve Pythagorasçılıkta, güzelin ne olduğuna değinilmediğinden henüz felsefi bir kavram haline gelmemiştir güzel. Bununla beraber güzel hakkında öne

sürülmüş düşüncelere rastlanır (*a.g.e.*, s. 23-24). İlk kez Xenophon (MÖ 431-355) güzeli ele alarak onu temellendirmeye çalışmış ve *iyi* kavramıyla karşılaştırmıştır. *Sokrates Hatıraları* isimli eserinde, güzel şeylerin birbirine benzemediği halde hepsinin de güzel olarak tanımlanmasının nasıl olanaklı olduğu tartışılmıştır. Eserde şeylerin ne işe yaradığına bakıldığında, kullanılacağı iş için iyi olanın aynı zamanda güzel de sayılacağı belirtilmiştir. Xenophon'a göre güzel; maksada elverişli olma ile eş anlamlıdır. O halde güzel ve iyi aynı şeydir. Güzel ve iyinin bu ontik bağılılığı bütün Grek felsefesinde etkili olacak “güzel-iyi özdeşliği (*kalokagathia*)” düşüncesini betimler (*kalos*: güzel, *kai*: ve, *agathos*: iyi) (*a.g.e.*, s. 23-24). Bu yaklaşımın altında yatan nedenin Antik dönemdeki sosyopolitik yapının bozukluğu ve ideal devlette ortak iyiye hizmet eden ideal yurttaş yetiştirilmesi bilinci olduğu düşünülebilir.

Bütün Grek çağında güzel ve iyinin özdeş kavramları ifade ettiğini görüyoruz. “Güzel-iyi” (*kalo-kagathia*) asıl gelişmesini *Devlet* diyalogunda bulur. On sekizinci yüzyılda değişmeye başlayan estetik anlayışına kadar da bu bakış açısının korunduğunu görmekteyiz. Bu geçiş süreci aşağıda detaylı olarak irdelenecektir (*a.g.e.*, s. 31).

Platon’la birlikte Antikçağda Grek felsefesi metafizik bir özellik kazanır. Platon öncesi felsefenin konusunu oluşturan tabiat ve insan, Platon’la birlikte yerini varlığa (*to on*) bırakır. Bu; tabiat, tabiat dışı varlık, etik, politik ve estetik varlığı içeren bir kapsamdır. Platon öncesinde “güzel nedir?” (*ti esti to kalon?*) sorusunu sorabilecek bir metafizik olgusu yoktur. Platon yaşamının her döneminde bu soruyu yeniden ele alarak irdeler. Ona göre güzel, maddi özlü bir şeydir. Platon felsefesinin ilk dönemi (Sokratik dönem) kavram etrafında dönen diyaloglardan oluşur. Bu

dönemde araştırılan *idea*, henüz mantıksal belirlemenin dışına çıkıp ontolojik bir karakter almamıştır. Erdem, cesaret ve güzelin araştırılması, mantık alanındadır. Olgunluk devri olan ikinci döneminde *idea* mantık alanından çıkarak gerçek varlık (*ontos on*), töz (*ousia*) haline gelir. İdealar oluş dünyası ve duyulur dünyaya karşı, zihinsel ve maddi bir dünyayı meydana getirirler. Yaşlılık devrinde ise idealar teorisini sarsabilecek şekilde pitagorasçılık etkisi görülür. İdea, daha çok sayı ve ölçü olarak anlaşılır. Yukarıdaki üç dönemde güzelin yorumlanması farklıdır. *Hippias* diyalogunda güzelin kavram olarak nasıl belirlendiği ele alınmaktadır. Uygunluk, kullanışlılık, faydalı olma gibi özelliklerin güzel ideasını içerip içermediği tartışılır. Burada güzel, ilk defa bir felsefi obje olarak ele alınır ve diyalog boyunca irdelenir. Güzelin tanımına ve onun kavramına ulaşılmaya çalışılır (*a.g.e.*, s. 32-33).

Hippias'da güzellik açısından bir düalite belirlenmiştir. Bu, “kendiliğinden-güzel” (*kala kath auta*) ile “tek tek güzel şeylerin gösterdiği güzel” (*prso ti kala*) arasındaki ikiliktir. Buradan iki estetik yönün olanağı doğar. Bunlar; güzelliğin kendisine dayanan bir mutlakçı güzellik estetiği (metafiziki) ile tek tek güzel şeylerden kalkan bir relativist güzellik felsefesidir (*a.g.e.*, s. 32-33).

Plotinus'u metafizik güzellik anlayışına *Enneades (Dokuzluklar)* adlı eserinin birinci kitabındaki “*Peri tou kalou (Güzel Üzerine)*” başlıklı yazısında ulaşabiliriz:

Güzel, özellikle görmede bulunur; o işitmede, sözlerin kombinezonunda ve her tür müzikte bulunur; çünkü melodiler ve ritimler güzeldirler; duyumlamadan çıkıp üstün bir alana doğru yükselen güzel eylemler ve varlık biçimleri vardır. Önce bir güzel var mıdır? Tartışma bunu gösterecektir. Görmenin cisimde güzelliği tasavvur etmesini ve işitmenin seslerdeki güzelliğe kendini vermesini sağlayan nedir? Ruha doğrudan doğruya bağlı olan her şey niçin güzeldir? Bütün güzel olan şeyler bir tek ve aynı güzellikten dolayı mı güzeldirler; ya da cisimlerde ve diğer varlıklarda farklı bir güzellik var mıdır? (Plotinus, 2006, s. 217)

Burada güzelin duyusal alandan başlayarak ruhsal-manevi alanlara doğru yükseldiğini görebiliriz. Çünkü sadece duyularla algılanan objeler için değil, duyuyüstü olan; davranış, erdem vs. için de güzel nitelemesi kullanılır. Bu iki güzel kavramının aynı olup olmadığı sorgulanır. Plotinus'a göre belli şeyler özlerinden ötürü değil, pay alma (*methexis*) sebebi ile güzeldirler (bedenler gibi); diğerleri ise kendi başına güzeldirler (erdem gibi). Buradaki yaklaşım Platon'daki düalitenin benzeridir. Bedenler bazen güzel görünürler, bazen de görünmezler. O zaman beden ve güzel arasında bir öz, içerik bağılılığı yoktur. Yani bir beden içeriği gereği güzel değildir. Ancak onu bazen güzel gösteren faktör nedir? Platon'un yaşlılık döneminde bu faktör "orantı"dır. Plotinus ise "simetrik olmak ve kendi içinde ölçüye sahip olmaktan dolayı güzel olmak" yaklaşımını eleştirir (Tunalı, 2007, s. 39-42). Plotinus'a göre görülebilir güzellik, parçaların birbiriyle ve bütünle simetri içinde olmasıdır. Ancak orantı faktörünün yeterli olsaydı hiçbir yalın şeyin güzel olamayacağını, ancak bileşik bir şeyin güzel olabileceğini aktarır. Bütünün güzel olması halinde, parçaların da güzel olması gerektiğini belirtir (Plotinus, 2006, s. 218). Bu şekilde Plotinus, Pythagorasçılığın etkisi altında olan yaşlılık dönemindeki Platon'un görüşünü çürütmeye çalışır. Plotinus'un savını destekleyen; "Simetri, ruhi-manevi alandaki güzelliği sağlayabilir mi?" sorusudur. Güzel eylemlerde, törelerde, bilimlerde, bilgide, akıl ve erdemde simetri olamayacağını savunur (Tunalı, 2007, s. 39-42).

Buradaki yorumlarda güzelin neliğine dair bütün kategorilerde (duyulur nesne, duyu ötesi ve olasılıkla daha ötesi) ortak olan bir şeyden bahsedilmekte olduğunu kabul edebiliriz. Duyularımızla algılanan bir nesnedeki güzel ile erdem

gibi duyu ötesi bir güzel değerlendirmesinin birbiriyle karşılaştırılması ne kadar olasıdır? Hatta Plotinus'un *Enneades* isimli eserinde vurguladığı “duyu ötesinin de ötesi” (bir türlü aşkından aşkın güzel) dendiğinde bunu algılayabilmek için kavramlaştırmak son derece sorunlu görünmektedir. Ancak Antik çağda bu tür düşünce ve yorumlarla uğraşıldığı dikkate alınmalıdır.

Plotinus'a göre ruh, güzelliğe uygun yetisi sayesinde güzelliği tanır. Biçimsiz ve ideadan pay almamış şeyler, tanrısal olana yabancı olduklarından çirkindirler. (Plotinus, 2006, s. 220). Buradaki güzel tanımı, Platon'un olgunluk çağındaki “Eros'un yöneldiği şey”i çağrıştırır. Plotinus yukarı dünya olan ruh ile aşağı dünya olan nesnelere her ikisinde de güzelin oluşunu açıklamaya çalışır. Ona göre hakiki varlık olan ruh, kendi özüne yakın bir şey gördüğünde sevinir ve ona bakar. Onunla ilgi içine girerek asıl özünü hatırlar. Bu tanımın açıklığa kavuşabilmesi için ruhun nasıl bir şey olduğu aydınlatılmalıdır. Bu sayede ruha katılan nesnelere özellikleri belirlenebilir. Ruhun da özü ideadır. İdea ise “Bir”in “*nous*” aracılığı ile ışığı form olarak tanımlanabilir. Ruh bu şekilde yorumlanınca da onunla akraba olan nesnelere bağıntıları da aydınlanmış olur. Çünkü ruhun ilgi içine girip kendi asıl mahiyetini hatırladığı nesnelere, ruhun asıl mahiyeti olan formdan, ideadan pay alan nesnelere dir. Bu durumda, Plotinus'un güzele yaklaşımında Platon'daki gibi, idea ve kopyası arasında bir pay alma, bir “*methexis*” bağı olduğunu görüyoruz (Tunalı, 2007, s. 43-44).

Plotinus'dan önce Aristoteles'e göre nesneyi güzel kılan şey “*morphe*” (şekil/form)'dir. *Morphe*, Plotinus estetiğinin dayanağı ise, ruh ile nesnelere arasında benzerlik kuran evrensel bir ilkedir. Nesnelere ile ruhun akrabalığı da bu formdan (idea) pay almakla olmaktadır. Şekilsiz olan her şey bir şekil ve bir biçim almak için

belirlenmiş olup, formdan pay almadığı sürece çirkindir, tanrısal akıldan yoksundur. Bu tanımı tersine çevirirsek, Plotinus'a göre güzel; -çok genel bir tanım olsa da- tanrısal akıldan pay almaktır. O halde Plotinus'un metodu uyarınca güzeli tabiat, ruh ve *nous* alanında tanımlamaya çalışalım. Ruhun bir tezahürü olan algı dünyası bir forma sahiptir. Gördüğümüz nesnelere güzelliği ruhtan, bu ruh aracılığı ile *nous*'tan doğar. Tabiata aykırı şeyler için *nous* dünyasında idea yoktur. Ama tabiatta güzel olan, nesnenin "*hyle*"sinin Tanrı'dan gelen forma, ideaya katılmasından kaynaklanır. Tek olan ruh, *nous*'ta bulunan ideaya göre nesnelere form verir. Burada nesnenin "ideadan pay alması" yerine "görünüşe ulaşması" deyimini kullanılır. "Görünüşe ulaşma" deyimini ise idealist felsefede rol oynar (*a.g.e.*, s. 44-46).

Nesneyi güzel kılan *morphe*'nin ruh ile nesne arasında benzeşim kuran evrensel bir ilke olduğu, şekilsiz olan nesnelere formdan pay almaya yöneldiği, aksi halde çirkin kalacağı savını dikkate aldığımızda Plotinus'a göre güzelin dinamik bir sürece içkin, ereksellik içeren evrensel bir tanımı olduğu sonucuna varılabilir.

Plotinus'a göre; diğer cisimlerle karşılaştırıldığında özü gereği güzel olan ateş, idea gibidir; en yüksek ve en hafif olandır (Plotinus, 2006, s. 221). Renkli cisimler ateşe daha yakın olduklarından daha güzeldirler. İdea ve form duyulur dünyaya ateş aracılığı ile girer ve nesnelere üzerinde yansıtılarak onların güzelliğini sağlar. Duyulur güzel alt planında idea ve formun olduğu bir çoklukta birlik halinde kendini gösterir. Algımız ideadan pay almış olan ve buna göre form verilmiş bulunan nesnelere çoklukta birlik halinde deneyimler. Bunu yaparken idea, parçaların birleştirilmesiyle şeyleri birlik halinde düzenler ve ancak o zaman şeyler güzelliğe sahip olurlar. Çünkü ideanın kendisi de birliklidir. Görünüşte "çoklukta birlik"e dayanan cisimler dünyasının güzelliği, aslında ideaya ve onun sağladığı düzene

dayanır. Duyulur dünyanın güzelliği; rengin güzelliği, formun güzelliği ve ton/ses güzelliği olarak üçe ayrımlanabilir (Tunalı, 2007, s. 47-49). Çoklukta birlik yaklaşımı dikkate alındığında Plotinus'a göre güzel kavramının diyalektik bir yorumunun olduğu düşünülebilir. Duyulur dünyada renk, form ve ton/ses alt gruplarına ayrımlandığı halde, güzelin kendisi birlikli olan ideaya dayandırılmıştır.

Plotinus'un cisimler dünyasının güzelliğini açıklaması idealist estetiğe kaynak olmuştur. Örneğin G. W. F. Hegel'e (1770-1831) göre de güzel; ideanın maddede görünüşe ulaşmasıdır. Plotinus'a göre ruh dünyasındaki güzeli kavrayabilmek için, duyuların işe karışmadığı yukarıya yükselmek, algıyı aşağıda bırakmak gerekmektedir. Ancak manevi faaliyetin ve bilimlerin güzelliğini kabul etmeyenler, bu güzellikler hakkında konuşamazlar. Adaletin ve ölçülülüğün güzelliğini tasavvur edemeyen kimse, erdemin parlaklığı üzerine konuşamaz. Algıyla kavranamayan, maddeden arınmış olan, cisimler dünyasından daha parlak olan ruhun güzelliği, ruh tarafından doğrudan kavranır. Ruhun büyüklüğü de dünyaya ait nesnelere yüzçevirebilmesine yani "*katharsise* (arınmaya)" bağlıdır. *Katharsis*'in sağladığı moral (ahlaksal) güzellik, iyi eylem ve erdem ile aynıdır. İyi, *hyle*'den kurtulmuş olmalıdır. Aksi takdirde bedene ve maddeye yönelmiş olan ruh kötü ve çirkindir. Çünkü madde ve çirkinlik ruha zıt ve yabancısıdır. Ruhun çirkin olması, çamura bulanmış altın gibi, temizlenince güzelleşecek bir özelliktir. Kendisine yabancı elemanlardan kurtulan ve kendi başına kalan ruh güzeldir. Plotinus'a göre ruhun güzelliği bedensel arzu ve tutkularından kurtulmuş olmakla olanaklıdır. Ancak o zaman bireysel ruhlar *nous*'a katılabilir, ondan pay alabilirler. Dizginlenemeyen arzu, haz ve karışıklıklarla yüklü, korkak bir ruh ise çirkindir (*a.g.e.*, s. 49-52).

Plotinus ruhun Tanrı'ya benzemesiyle iyi ve güzel olacağını, çünkü güzelliğin Tanrı'dan geldiğini savlar. Başlangıçta çirkin ve kötünün aynı şey olduğu gibi güzel ve iyinin de aynı olduğunu belirtir (Plotinus, 2006, s. 226).

Plotinus'a göre *katharsis* (arınma) sonucu güzele ulaşılması yaklaşımı ile ruhun doğuştan güzel olduğu -ya da en azından bu potansiyeli barındırdığı- iddia edilmektedir. Bu yaklaşımın Antik dönemin anlayışı ile Ortaçağ skolastiğinin insanın doğuştan günahkar olduğu öğretisi arasındaki farkı betimlemesi açısından önemli olduğu düşünülebilir.

Plotinus'a göre tanrısal güzelliği görebilmek için insanın kendi kendine dönmesi, bir büstü yontar gibi yaramaz yanlarını yontması, eğri yanlarını düzeltmesi ve erdemin pırlıtsı doğana kadar karanlığı temizlemesi gerekir. Platon'dan farklı olarak Plotinus güzellik konusunda "*pros ti kala*"yı belirleme esnasında simetri ve oranı reddederken, Aristoteles'in *form*, *morphe* ve *eidos* anlayışına dayanır. Plotinus'un felsefesinde güzel ve iyi olan mistik bir *pathos* içinde birleştirilir. Buradaki mistik öge Grek felsefesine uymaz, ancak Plotinus'un yaptığı Doğu gezisinin bir ürünü olarak kabul edilebilir. Platon güzeli ontolojik ve maddesel olarak kavramasına rağmen, Plotinus için güzel; tanrısal, moral ve mistik bir ögedir. Bu anlam içinde güzel, bugünkü gibi sadece estetik bir kategori değil, varlığın özü, *ousia*'sı olarak belirlemektedir. Bu estetik ve güzel anlayışı monoteist dinlerin, özellikle Hıristiyanlığın *pathos*'u etkisiyle yerleşmiştir. Bu *pathos* Müslümanlığın da güzellik anlayışını etkilemiştir. Batı ve Doğu mistisizmlerinin Plotinus'un güzellik anlayışından esinlendiğini söyleyebiliriz (Tunalı, 2007, s. 53-54). Bugün bile "içinize dönün" çağırısı ile başlayan güncel, popüler öğretilerin, Plotinus'un mistik açıklamalarını destekleyen yaklaşımlar içerdiği iddia edilebilir. Ancak Plotinus'ta

güzele dair düşüncelerin sadece mistik karakterde olmadığı, özcü öğeleri de içerdiği dikkate alınmalıdır.

Antik dönemde güzeli Aristoteles'in yorumuyla irdelediğimizde, güzelin doğal ve canlı olduğu; estetiğin, bir güzellik metafiziği olarak ele alınmasından çok, estetik obje ve sanat eserine içkin bir araştırma konusuna evrildiği belirtilir. Aristoteles *Metafizik* ve *Poetika*'da güzel hakkında, sistematik olmayan bazı düşünceler ve matematik bir ilke ile belirlenen tanımlar da ortaya koymuştur. Hocası Platon'un yaşlılık döneminden etkilenen Aristoteles'e göre güzel, orantı ve matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. İyi ve güzel farklı şeylerdir. Çünkü iyi daima eylem içinde, güzel ise eylem içinde olmayan şeylerde bulunur (*a.g.e.*, s. 64-65). Güzel olan, içindeki parçaların düzenini gösterdiği gibi, belli bir büyüklükle de sınırlıdır. Çok küçük şeyler gibi çok büyük şeyler de güzel olamaz (Aristoteles, 2011, s.48, 1451a). Ancak bu tanımlar sistemli değildir. Grek ruhu ve zekasına göre kavrama gücünü aşan şey güzel olamayacağına göre buna başka bir tanım aranmalıdır. Bu tanım Kant'ta ifadesini bulacak olan "yüce"dir (Tunalı, 2007, s. 64-65). Yalnız Aristoteles'te duyuların ötesinde olan şeylerin güzel olamayacağı gibi olumsuz bir iddia varsa da Kant için duyulur dünyanın ötesindeki yüce, olumlu bir anlam içerir. Buradan hareketle Aristoteles ile ilintili olarak bir yorum yapmaya çalışırsak, Aristoteles'in güzel kavramının Ortaçağ ve hatta Aydınlanma Dönemi'ne göre daha pozitivist olduğu düşünülebilir.

Grekl güzellik felsefesinde Platon'un sanata karşı olup olmadığının bir tartışma konusu olduğu düşünülebilir. Özetle duygu ve heyecana dayanan sanata karşı olduğu ama "hakiki sanat" dediği, mutlak güzelliğe dayanan sanata karşı olmadığı söylenebilir (*a.g.e.*, s. 90-96). *Devlet*'te Platon belirlemesini şu şekilde yapmaktadır:

Gençlerimiz, havası sağlam bir yerin yerleşimcileri gibi, yörelerindeki her şeyden yararlınsın, güzel diyarların meltem kanatlarıyla gelen esenlik gibi, sanat yapıtları onların gözlerinde, kulaklarına hoş yankılar bırakan birer kaynak olsun. Gençlerimiz, güzelliği çocukluklarından başlayarak sevmeye, benzemeye, birleşmeye, tamamlanmaya çabalasınlar (401d).

Ama hakiki güzelliğe yönelmiş sanatla kopyalara yönelmiş sanat arasındaki belirleyici kriterler Platon ya da bir başkası tarafından saptanmamıştır. Düşünülebilecek tek ölçütün sosyal düzen ya da *ortak iyi* olabileceği düşünülebilir. Sanatın ölçüsü sosyal düzenin korunumudur. Burada toplumsal sanat düşüncesi, aynı zamanda sanata yönelik bir sansür olarak da değerlendirilebilir. Buna rağmen Platon'un yadsıdığı benzetmeci şiirin, devlet için faydalı olduğunun ispatlanması halinde benimseneceğini ifade ettiği de vurgulanmalıdır. Ancak sadece filozoflara açılan idealar dünyası ve *mimesis* olgusunu sanatçılara da açmış olsaydı, hem idealist tavrıyla hem de güzellik felsefesiyle daha tutarlı olurdu diye düşünülebilir. Platon'daki felsefe-sanat çatışması ne Plotinus'ta ne Schelling'de ne de Hegel'de bulunmaz. Yine de Platon'un hala güncel olan "Sanat sanat için midir, yoksa toplum için midir?" tartışmasını başlattığı düşünülebilir (Tunalı, 2007, s. 90-96). Dönemin sosyal ve olumsuz siyasal yapısı dikkate alındığında ortak iyiye hizmet eden bir anlayışın her konuda olduğu gibi sanat alanında da varlığını korumasının haklı gerekçeleri olduğu düşünülebilir. Sanat ve nesnesi, güzel nitelemesini kazanabilmek için toplumu bütünleştirici olmak durumundadır. Her ne kadar bireysel ürünler yaratsalar da dönemin sanatçıları eserlerine imza koymaz, adlarını açıklamazlar. Bunun "bireyin devlet için var olduğu" gibi bir yorumu yapılabilirse de, Platon'a

göre gerekli olduğu ama yeterli olamadığı düşünülebilir. Yeterlilik kazanması içinse devletin bütünlüğüne destek veren eserler olmalıdırlar. Bu yüzden kahramanlık şiirleri gibi eserler de Platon'un *Devlet*'inde olumlu karşılanırken, aciz durumdaki savaşçıları anlatanlar yasaklanır, hatta şairleri şehirden kovulur (607a- 608a).

I.2. Yeniçağda Güzel: “Güzel”in Estetik Algının Nesnesi Haline Gelişi

Sanattaki güzelliğin düşünceden ayrı bir alanda var olduğunu ve ayrı bir alanı işaret ettiğini belirten Hegel'e göre *güzel*, kendini duyuya, duyguya, sezgiye ve imgelem yetisine sunar. Sanatsal güzellikte özgünlük hazzı olanaklı kılar (Yardımlı, 2011, s. 12).

“Sanattaki güzel” üzerine yazdığı denemede (*Die Horen*, 1797: 7. Sayı) A. Hirt (1759-1837) sanattaki güzelliğin doğru olarak yargılanması ve beğenin gelişimi için gerekli olan temel kavramın “karakteristik” olduğu saptamasını yapar. Karakteristik hem içerik (duygu, durum, eylem, birey) hem de içeriğin sunulmuş türü ve tarzıyla belirlenir. Güzeli “eksiksiz olmak” olarak tanımlayan Hirt'e göre, “eksiksiz” ise “ereğe karşılık düşen” anlamındadır. Doğanın ya da sanatın, nesnenin oluşumu sırasında önüne koyduğu şey “eksiksiz”dir. Güzellik üzerine yargımızı oluşturabilmek için ona göre, bir nesnenin karakteristiğini oluşturan bireysel ayırmaçlara dikkatimizi yöneltmeliyiz (*a.g.e.*, s. 27-28). “Eksiksiz”i “ereğe karşılık düşen” anlamında ele aldığımız zaman, doğal nesnelere ereksellik olmadığından, kelimenin anlamıyla ilgili olarak bir karışıklık doğabilir. Sanat eserleri doğal nesnelere farklı olarak ereksel bir sürecin sonunda yaratıldıklarından (*objektivasyon*), bunlara dair bir “eksiksizlik”ten rahatlıkla bahsedilebilir.

Hegel'e göre, sanat felsefesinde güzelin ideasından yola çıkılması gerekli olsa da Platon'un ifade ettiği anlamda idealara bağlı kalma zorunluluğu yoktur. Felsefi güzel kavramı, metafiziksel evrenselliği olgusal tikelliğin belirliliği ile birleştirir. Güzeli, öznel bir haz ya da olumsal bir duyu olarak görölmüşse de gözlem ve algılarımızın yanıltıcı olabileceği dikkate alınmalıdır (*a.g.e.*, s. 33-35). Bu yanılsama da güzele ulaşmanın tümevarımsal yolunda bir engel olarak karşımıza çıkabilir. Oysa Platon'cu anlamda güzel, idealar dolayımı ile tündengelim içinde değerlendirilebileceğinden, burada algı yanılsamasının ağırlığının olmadığı düşünölebilir.

Hegel'e göre; sanat yapıtından, -özgül bir yetkinlik olan- yeteneğin ve - evrensel bir yetkinlik olan- zekanın ürünü olarak bahsedildiği, Goethe ve Schiller'i de kapsayan *Deha Dönemi*'inde, daha önceki tüm kurallara karşı çıkmıştır. Ancak Goethe ve Schiller'in ilk ürünlerinde -Hegel'in yorumuyla- hamlık, yabanılılık ve barbarlık dikkati çeker (*a.g.e.*, s. 39-41). Bununla beraber Hegel, Goethe'ye yazdığı 24 Nisan 1825 tarihli mektubunda; "Geriye dönüp de fikirlerimin gelişip olduğu yıllara bakarsam, bunların içinde, her zaman, sizin varlığınızı görüyorum; kendimi oğullarınızdan biri sayıyorum." ifadesini kullanmıştır (Goethe, 1997, s. 180). Ayrıca Hegel'in Batı dışındaki toplumları estetik anlayışı bakımından yetersiz sayan tutumu da dikkate alınmalıdır. Burada kullandığı "barbar" ifadesinin Doğu toplumlarına benzer eserler yaratılması sebebiyle kullanıldığı düşünölebilir. Zira özellikle Goethe, Doğu kültürünü ve Divan edebiyatını incelemiş ve *Doğu Batı Divanı* isimli eseri yazmıştır. Hegel'in eleştirisi Goethe'nin bu "Batılı olmayan" tarafına yönelik olabilir.

Sanat yapıtı Hegel'e göre, güzel olduğu düzeye dek genel duygular uyandırmayabilir. O zaman güzelin özgün bir duygusunun olanaklılığı araştırılmalıdır. Böyle bir duygunun doğaya ait olan ve kendinde (kendi için) güzeli ayırmılayabilecek bir içgüdü olmadığı ve eğitimi gerektirdiğı kabul edilebilir. Bu eğitilmiş güzellik duygusuna "beğeni" adı verilmiştir. Ancak güzelin eğitilmiş farkındalığına karşın, yine de dolaysız duygu kipinde kalması gerektiğinin düşünülmesi dikkat çekicidir. Yani soyut kuramların beğeni duygusunu eğitmeyi üstlendikleri vurgulanmıştır (Yardımlı, 2011, s. 47).

Daha sonraki dönemlerde sanat yapıtlarının irdelenmesinde sadece beğenin eğitimi dikkate alma ve beğeni gösterilmesini isteme yolu terk edilmiştir. "Sanat erbabı" kavramı, zevkli insanın ya da sanatsal beğeni yargıcının yerini almıştır (a.g.e., s. 48). Hegel'e göre, tinin sanat yapıtında bir doyum bulması gerekir (a.g.e., s. 50).

Hegel'e göre, sanat yapıtında duyusal ögenin, yalnızca yüzeysel olarak ve duyusalın "görünüşü" olarak görünebildiğı belirtilir. Çünkü tin sanat yapıtının duyusal yanında somut maddeyi, empirik iç tamamlanmışlığı ya da evrensel ve mutlak ideal düşünceyi (*Ideellen Gedanken*) aramaz; sadece duyusal bulunuşu arar. Bu yüzden sanat yapıtındaki duyusal öge doğanın şeylerin dolaysız varoluşu içinde karşılaştırıldığında mutlak görünüşe yükselir (a.g.e., s. 53).

Hegel, bireylerde olduğı gibi, ulusların beğenilerindeki farklılıklara dikkat çekerek, Çinlinin güzellik anlayışının bir zenciden; Avrupalının güzellik anlayışının ise her ikisinden farklı olacağını savunur. Ona göre, Avrupalının yontu, tablo ve müziğı diğerleri için anlamsız ya da çirkindir. "Sanatın doğal olana öykünmesi" gibi bir ilke de evrensel olmaktan uzaktır. Çünkü resim ve heykel sanatı müstesna

tutulduğunda, örneğin mimari ve şiir yapıtlarının doğal olana öykünmekten uzak oldukları kabul edilecektir (*a.g.e.*, s. 61). Pastoral şiir gibi doğal olana öykünen sanat eserleri dikkate alındığında Hegel'in bu yaklaşımı eleştirilebilirse de, anakronizme yol açmamak için, Hegel'in dönemine kadar olan şiirlerin konuları gözden geçirilerek pastoral şiire ne ölçüde yer verildiği araştırılabilir.

Kant felsefesinin de eleştirisini yapan Hegel'in, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* başlıklı çalışmasını öğretici ve dikkate değer bulduğu ifade edilir. Hegel'e göre Kant'ın bu çalışmasında yargı yetisini, tikeli evrenselin kapsamı içinde düşünme yetisi olarak tanımladığı vurgulanır. Tikelden evrenseli bulmanın olanağı olarak Kant'ın *ereksellik* yasasını ortaya sürdüğünü aktaran Hegel'e göre Kant; estetik yargıyı, kavramların yetisi olarak anlaktan ya da duyusal sezgiden değil, anlık ve imgelem yetisinin özgür oyunundan ortaya çıkarır. Kant'ın bilgi yetisinin bu uyuşmalarında nesne, özne ve öznenin haz ve çıkarısız bir hoşlanma duygusu ile ilintili olduğunu ifade eder. Örneğin nesneyi beslenmek için tükettiğimizde, çıkar kendimizde kalır ve nesneye yabancısıdır. Hegel'in yorumuna göre Kant'ın güzel ile ilişkisi bu türden değildir. Kant'a göre güzelin, kavram olmaksızın evrensel bir hoşlanmanın nesnesi olduğunu ve güzeli değerlendirebilmek için de eğitilmiş bir tin gerektiğini belirtir. Böylece Schiller'in önerdiği estetik eğitimin birey için olduğu, Hegel'de ise bunun toplum için düşünüldüğü savlanabilir. Ayrıca erekselliğin nesnede bir erek tasarımı olmadan algılandığı düzeye kadar güzelin, ereksellik biçimini taşıması gerektiğini vurgular. Bu taşımanın dışsal bir biçim olarak değil, için ve dışın ereksel çakışmalarının güzel nesnenin içkin doğası olacak şekilde olması gerektiğini belirtir. Hegel'e göre Kant, sanattaki güzeli, tikelin, kavrama uygunluğu olarak yorumlar (*a.g.e.*, s. 77-80). Kant ile ilgili olarak eleştirilen

konuların bir tanesi de güzelin kavram olmaksızın evrenselleştirmenin olanaklı olup olmadığıdır. Ne kadar eğitilmiş olursa olsun güzelin eleştirilmesi, dil dolayımı ile aktarmak için kavramsallaştırması gerektiği, bunun da Kant'ın savını açmaza sürükleyeceği düşünülebilir. Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde önerdiği çıkar yol olan "tasavvur"un ne kadar açıklayıcı olduğu tartışılabilir.

II. BÖLÜM

SCHILLER'İN ESTETİK BEĞENİYE KATKISI

Schiller'in şair, oyun yazarı ve düşünür olarak edebiyat ve felsefeye katkıları kısa ve zor geçen yaşamından ötürü uzun süreli olmasa da ses getirmiş ve ardıllarını yönlendirici olmuştur. Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni büyük bir titizlikle incelemesi, onun en önemli felsefi eseri diyebileceğimiz *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*'u kaleme almasını sağlamıştır. 1793'te başlayarak kaleme aldığı, toplamda yirmi yedi mektuptan oluşan eser, insanın estetik eğitimini ele alan en önemli çalışmalardan biri olarak kabul edilebilir. Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ı, dönemin Danimarka Başbakanı Graf Schimmelmann'ın ve Weimar Prensi Augustenburg'un kendisine önemli miktarda para yardımıyla bulunmasından sonra kaleme alınmıştır. *Mektuplar*, Schiller'in deyimiyle "güzellik kavramının değerini inceleyen" bir vefa örneğidir (Schiller, 1990, s. vii-viii). Schiller, mektuplarında, Antikçağın güzellik anlayışına olan hayranlığını ve Antikçağın güzellik anlayışının yetkinliğini her fırsatta dile getirir. Bir nevi olgunluk çağı eserleri olan *Mektuplar*'da hem kendi eserleri, hem de Kant'ın estetik yaklaşımını geliştirmiş olduğu ve estetiğe bir eğitim sorunu olarak yaklaşmasının konu ve içerik olarak özgün olduğu savlanabilir. Bu bağlamda mektupları belirleyen temel etkenlerden en önemlisi Kant'ın estetik anlayışını bireyin duyuşal ve toplumsal yanını da hesaba katarak geliştirme/ aşma çabası olduğu düşünülebilir. Schiller'in dönemine kadar olan felsefe anlayışlarına yeni okuma biçimleri geliştirme çabasında kişiliğinin etkisini görürüz. Schiller, Antikçağda bilinen şiir- felsefe kardeşliğini sürdürmeye özel bir önem vermiştir. Kişiliğinde, yaşamında ve eserleriyle de ortaya

koyduğu gibi, özgünlüğe önem veren bir düşünürdür.

Schiller'in özgünlüğünü anlamanın en somut biçimi çalışma arkadaşı Goethe ile aralarındaki farklılıklara bakmaktır. Bu iki düşünür kişiliklerinin çok farklı olmasının da etkisiyle aralarında belli bir mesafeyi korumuşlardır. Schiller ile Goethe'nin sanat anlayışlarındaki farklılık buna bir örnektir: "Goethe, sanatı daha çok açık bir oyun olarak gördü ve onu kendi gayeliliği içinde duydu. Schiller ise sanata, bir rahip gibi hizmet etti ve onun yükseltici manasını, maksadını övdü" (Özgül, 1959, s.2). Schiller'in sanata olan ruhani bağlılığı kendisini başlıca iki dönemde gösterir. Bunlardan birincisi olan "Fırtına ve Atılış Dönemi" (*Sturm und Drang*)'nde Goethe ve Schiller'in yaklaşımları benzeşir. Öyle ki, "Deha Dönemi" olarak da anılan bu sanat yaratmayı tanımlar. Aytaç'ın aktarımıyla Deha Çağı (1767-1785) Herder'in *Fragmanları*'nın yayınlanması ile Goethe ve Schiller'in Klasizme yönelmelerine kadar geçen süreyi içerir. Schiller'in *Kabale und Liebe (Hile ve Aşk)* isimli eserinin dönemin önemli yapıtlarından olduğunu kaydeden Bu dönemin belirgin özelliği, Aydınlanma çağının eleştirel özelliği yerine dehayı, "özgün dahi"yi ideal kabul etmektir. Bu dönemde sanatın araçsallaştırılmasından vazgeçilerek, sanat bir çeşit "vahiy" (*Offenbarung*) haline dönüştürülmüştür. Dahi sanatçının kendi kurallarını yarattığı bir dönem söz konusudur (Aytaç, 2012, s. 102-107). Schiller'in Goethe ile yazışmalarında bu konuyu ele aldıkları görülmektedir. Goethe, Schiller ile deha konusunda hemfikir olduğunu, hatta ileri giderek dehanın yarattığı her şeyi bilinçdışı yaptığını ve dehanın yarattığı yapıtın sonradan düzeltilemeyeceğini, kişinin dehasının yüzyılın dehası oranında geliştiğini savunur (Goethe, 1997, s. 116). *Sturm und Drang* döneminin etmenlerinden birinin de Fransız devriminin Alman entellektüellere verdiği coşku olduğu savunulabilir. 14 Temmuz 1789'da Bastille'in

devrimciler tarafından işgali, aristokratların sokak lambalarında asılmaları, köylülerin ayaklanması, kralın kardeşleri dahil soyluların kaçması, 26 Ağustos'ta insan ve yurttaş haklarının ilanı gibi gelişmeler o dönemin toplumsal tinini açıklayabilir (Safranski, 2013, s. 28-29).

Alman klasizminin (1786-1832) Goethe'nin İtalya seyahatiyle başlayıp onun ölümüne kadar sürdüğü ifade edilebilir. Bu dönemde Goethe ve Schiller olgunluk dönemi eserlerini vermişlerdir. Goethe'nin Roma'da incelediği Antik dönemin eserlerinde “doğaya yakınlık ilkesini” keşfeder, Alman idealizmi felsefesinin benimsendiği bu dönemde “akıl ve duygu dünyasının bir sentezi” söz konusudur. Dönemin bir diğer özelliğinin sanat ve kültür hayatında siyasetten uzak durulması ve kültür kavramının devletin üstünde tutulmasıdır. Klasik dönem “iyi”, “hakiki” ve “güzel” gibi idealler yaratmıştır ve özne edilgin değil etkin bir konumdadır. Klasik dönemde Deha dönemindeki asiliğin yerini yasa ve normlara duyulan saygıya bırakmış olduğu söylenebilir. Edebiyat tarihçisi Hermann August Korff'a göre bu dönem ikiye ayrılır: İlki Goethe'nin ve yaşlılık dönemindeki Herder'in *doğa idealizmi*, ikincisi Schiller ve Kant'ın *akıl idealizmi*. Klasisizm “Yunan biçim sanatıyla Alman düşüncesinin sentezi” olarak tanımlanabilir. Bu dönemde insanın yeteneklerinin geliştirilerek dengeli bir şekilde mükemmelleştirilmesi hedeflenir (Aytaç, 2012, s. 123- 127).

Schiller ülkemizde de felsefe ve edebiyat dünyası ile sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanmış ve hakkında birçok çalışmalar yapılmıştır. İlk kez 1874'de Namık Kemal Schiller için: “Almanların, tarihte, tiyatrodaki ve nesirde en büyük adamıdır” ifadesini kullanmıştır. Ebuuzziya Tefvik onu “Nefi- i Garbi” olarak tanımlamıştır. Ayrıca M. Adil, Muhsin Ertuğrul, Galib ile Nihat Beyler ve Abdullah Cevdet,

Burhanettin Batıman, Nasuhi Baydar, Melahat Özgü gibi isimlerin Schiller'e ilgi duydukları ve hakkında makale ve kitaplar yazdıkları bilinmektedir (Özgü, 1959, s. 67-69). Ressam Fikret Mualla'nın Schiller hakkında 1932 yılında yazdığı kitap, onun sanatın başka alanlarında da beğenilip ilgi çektiğinin göstergesi olarak düşünülebilir (Mualla, 1932). Mualla ve Schiller'in kişilik olarak benzeştiği ve eser yaratırken özgünlüğü önemsedikleri değerlendirilebilir (Koloğlu, 2003, s. 13).

II.1. Schiller'de Özel ve Özerk Bir Alan Olarak Estetik

Schiller “güzel”in en yetkin anlatımını Greklerde bulur. Homeros ve büyük tragedyaya şairleriyle aydınlandığını bile ifade edecek kadar büyük bir hayranlık beslemektedir (Schiller, 1990, s. vi).

Özgü'ye göre Schiller'in estetikle ilgili çalışmaları, bir yandan halkın onun derinliğine inmemesi, diğer yandan o dönemde İngiliz (deneyci- idealist), Fransız (rasyonel) ve Alman (eleştirel-idealist) estetiği gibi ayrımlar söz konusu olduğundan anlaşılması ve benimsenmesi zor ve çok tartışılan bir konu idi. Tartışmalar “doğru, güzel ve iyinin birliği” ve “sanatın ödevinin ne olduğu” başlıklarında toplandığı söylenebilir. Fransızlar (örn. Boileau <1636-1711>) ve İngilizler (örn. Shaftesbury <1671-1711>) “güzel”i “doğru” olanla ilişkilendirirken; buna karşın, “Alman estetiğinin” (Baumgarten, Kant) buna karşı çıkarak güzellik ve doğruluğun birleşemeyeceğini savunduğu iddia edilebilir (a.g.e., s. viii-ix). “Alman estetiği”nin Antikiteden beri süregelen *iyi-güzel* birliğini aşmada, bu şekilde bir kırılma yarattığı savlanabilir. Bu sayede estetik algının nesnesine dair “güzel” yargısı özel konumunu alacaktır.

Güzel ile iyinin birbirlerine karşı tutumları o dönemde incelenmiştir. Shaftesbury'nin güzeli; "biçim karşıtlarının uyumu" ve iyiyi "bencil ve toplumsal içtepilerin uyumu" olarak adlandırdığı, her ikisini de "çeşitlilik içinde birlik" olarak gördüğü belirtilir. Kant ise, diğer yandan, *güzel* ile *iyinin* birleşmeyeceğini ama her ikisinin de hoşla gideceğini söylerken, bir yandan da güzelliğin işe yararlılık düşünülmeden, iyiliğin ise gerçekleşmesinde bir fayda gözetilerek hoşla gideceğini belirtir. Kant'a göre; "yalnızca iyi bir insan doğa güzelliğinden sevinç duyabilir ve güzellik iyinin bir simgesidir ama ikisi bir ve aynı değildir, ancak benzerdir (*Analogon*)" (*a.g.e.*, s. ix-x).

Bu yorumlardan hareketle doğa güzelliğinin yargısının nesnelige daha yakın olduğu, "objektivasyon" sonucu oluşturulan, insan yaratısı olan güzel sanatların nesnesinin yargısının ise daha öznel olacağı savlanabilir. Shaftesbury güzelliğin nesnel niteliğine vurgu yaparken, Fransızlar (örn. Dubos) estetik yargıyı ruhbilimsel olarak açıklamaya çalışmışlardır. Özgü; Hume'un usun yerine hayal gücünü çıkartarak nesnel güzellik kavramını tümünden kaldırdığını, hiç değilse belli bir genelliği sağlayabilmek için "ortak bir duyuyu" (*common sense*) kabul ettiğini vurgular. Bu anlayış biçim alanında yargının göreceli olduğunu ancak yine de bir uygunluğun da bulunabileceğini. Kant'ın güzelliğin öznel niteliğini onadığını, ancak Hume'a karşı estetik yargının genel değerini ve gerekliliğini savunduğunu aktarır (*a.g.e.*, s. x). Kant'ın savunduğu genelliğin nesnellik olmadığı, öznelarası bir genellikten bahsettiği, bunun da "tasavvur" ya da "imgelem gücü" dolayımı ile olanaklı olabileceğini ifade ettiği ayrımlanmalıdır.

Aydınlanma döneminde güzelliğin ölçüsü sorunu irdelenmiş olup; ölçünün Boileau'ya göre; "usa dayanan açık ve belirli yargı", Diderot'ya (1713-1784) göre;

“ereğe uygun olan”, Shaftesbury’ye göre; “ bir içuyum bildirdiği oranda konunun biçimi”, Hume’a göre; “ düzensizlik ya da faydacılık”, E. Burke’e (1729- 1779) göre; “toplum içtepesinin çalıştırılması”, Baumgarten ile Mendelssohn’a göre; “yetkinlik” olduğu ifade edilebilir.

Biçimsel yaklaşımı “Alman Güzelbilimi” için önemli olan Shaftesbury, güzelliğin yapısını güzellik ideasının gerçekleşmesinde bulur. Bunun da yapısının biçim verici güç olduğunu belirtir. Böylelikle Shaftesbury’de güzellik kavramının nesnel olduğunu savlanabilir. Kant’ın da güzelliği biçimle ilişkilendirdiği, ancak *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde genelliğe nesnel bir ölçü aramanın boşuna olduğunu belirttiği vurgulanmalıdır (*a.g.e.*, s. xi). Belirtilen bu noktalar dikkate alındığında, Aydınlanma döneminde gerek güzelin tanımında, gerek ölçüsünü saptamada nesnel kabul edilebilecek bir uydurmanın sağlanamadığı düşünülebilir.

Schiller’in estetik kuramı, idealizm, özgürlük tutkusu, Grek-Roma sevgisi ve plastik sanatlarla müziğe karşı ilgisizlik gibi özellikler içerir (*a.g.e.*, s. xviii). Ancak plastik sanatların Schiller’in Mannheim Müzesi’ndeki Grek eserlerini ilgi ve hayranlıkla inceledikten sonra Greklerin güzellik idealini tatmasına sebep olan faktör olduğu da belirtilmiştir (*a.g.e.*, s. xiv). Schiller’in kendisinin plastik sanatlar, müzik ve doğal güzellikten uzak olduğunu söylemesine rağmen, söz konusu Grek ve Roma kültürünün ürünleri olduğunda, bu eserlerden haz aldığı belirtilmiştir. Bu seçici “haz alma duygusu”, Grek ve Roma eserlerine özgü olsa gerektir.

Schiller’e göre isteyen bir varlık olarak insan, duymak ile düşünmek arasında bocalarken her şeyin ölçüsü haline gelir; doğanın güzelliği de bu durumda insanın kendi duygu ve düşünceleriyle değerlendirilir. Böylelikle Schiller’in humanist ve aydınlanmacı tavrının “herşeyin ölçüsü insandır” yaklaşımıyla belirginleştiği iddia

edilebilir. *Duymak* ile *düşünmek* ifadelerinin ise “duyu içtepisi” ile “biçim içtepisi”ni betimlediği düşünülmektedir (*a.g.e.*, s. xv). Nitekim sonrasında, aradaki bocalamayı gidermek için “oyun içtepisi”ni önerecektir. Oyun eğiliminin doğuştan geldiği, cansıkıcı bir toplantıda önümüzdeki kağıda kalemle çizgiler çizmenin bunun bir göstergesi olduğu savunulur (Huizinga, 2010, s. 213).

Wilhelm von Humboldt (1767-1835) Schiller’in “esinini doğadan almadığını, doğayı içinde yarattığını” aktararak, dramlarında *yüce* ve *duygulu* olanın değersiz sayılmasının nedenini böyle açıklar. Bununla beraber onun “felsefe ile şiiri ustalıklı birleştirdiğini” aktarır (Schiller, 1990, s. xv).

Schiller’in içinde saf doğa duygusunun olmadığı, duyguların onun için insan konusunda düşünceye yaradığı, bu yüzden de kendisini Greklere ve özellikle Sokrates’e yakın bulduğu savlanabilir (*a.g.e.*, s. xvii). Bununla beraber kendisindeki duygu eksikliğinin farkında olduğu, müzisyen dostu Körner’e şiirlerini bestelemesi için ricada bulunduğu ve *Neşeye Övgü*³ adlı şiirinin Beethoven tarafından bestelendiği (9. Senfoni) bilinmektedir (*a.g.e.*, s. xix). Beethoven’ın Schiller’in *Neşeye Övgü* adıyla “kamufle edilmiş” ve asıl adının *Özgürlüğe Övgü* olduğu bildirilen şiirinin parçalarını 9. Senfonide birleştirdikten sonra, gerçekten özgürlüğü konu edinen bir opera yazmıştır (Jacobs & Sadie, 1996, s.108).

Schiller güzellik ve sanat üzerine olan araştırmalarını aktarırken, Kant’tan esinlendiğini belirtmekle beraber özgürlüğün ve özgünlüğün önemini vurgulamıştır. Güzelliğin “zorlamaya gelmeyen gizemli bir şey” olduğunu belirtir (*1. Mektup*) (Schiller, 1990. s. 3-5).

³ Beethoven’in bu eseri 1824’de sağırken bestelediği ve aslında *Özgürlüğe Övgü* adını koymak istediği, ancak politik nedenlerle bunu başaramadığı söylenir. Eseri dinlediğimizde özgürlüğü anlatan bir senfoni olduğunu hissedebileceğimize dair olumlu eleştiriler vardır.

Mektuplar'da Schiller özel olarak “güzellik” kavramını ele almış, güzelliğin “insandaki bütün güçlerin, yeti ve içtepilerin gelişmesiyle elde edileceğini” belirtmiştir (3. *Mektup*) (*a.g.e.*, s. xx).

II. 2. Schiller'de Özgürlük

Schiller'in çocukluk ve ilk gençlik yıllarının, Protestan halkı yöneten bir Katolik Dük'ün etkisiyle baskı altında geçmesinin, onda özgürlük kavramın başat olmasında etkisi olduğu belirtilir (Aytaç, 2012, s. 165). Ayrıca 1792 yılında, özgürlük ideali için yaptığı çalışmalar nedeniyle Fransız Milli Meclisi tarafından Fransız vatandaşı ilan edilmiştir (*a.g.e.*, s. 173).

Schiller, Fransız devrimi sonrasında 1792 Eylül ayında yaklaşık iki bin kişinin öldürüldüğü cinayetlerden ve kralın idamından sonra insanlara özgürlük yetisini kazandırmaya yardımcı olacak “estetik bir tedavi” tasarlamıştır. İnsanlarda eksik olan özgürlük yetisi sebebiyle devrimdeki aşırılıkların yaşandığını düşünür. Bu bağlamda “kamu düzeninin bağlarının çözülmesinden sonra kaba kanunsuz dürtülerin, başıboş bir hiddetle hayvansı tatminlerine koştuğunu” belirtir. Fransız devrimini aşmak için alternatif ve tinsel bir devrimin önemini kavrayan Schiller, insanı özgürleştirmenin sanattaki oyunla gerçekleştirilebileceğini savunur. Bu şekilde, toplumsal şartlar uygun olana kadar, sanatın özgürleştirici etkisine umutla bağlandığı belirtilir (Safranski, 2013, s. 40-41).

Schiller'de özgün ve özerk bir alan olarak beliren estetik ister istemez bireyin özgürlüğü amacına hizmet edecektir. Burada vurgulanan özgürlük duyu ve biçim içtepilerinin uydaşımıyla oluşturulan oyun içtepisi ile olanaklı kılınacaktır.

Böylelikle Schiller'in uzlaştırma çabasının ardında Alman Klasizminin doğasına içkin olarak isyankar Schiller'in sistem ile bireyi estetik çatısı altında bütünleştirme çabası da yatmaktadır.

Schiller, *4. Mektup*'ta “usun birlik, doğanın çeşitlilik istediğini” aktarır. Usun yasasının kandırılmayan bilinç, doğanın yasasının ise bitimsiz duygu olduğunu, huyun bu duyguyu yatıştırdığında eğitimin eksik kalacağını anlatır. İnsan huylarının bütünlüğünü “zor devletini özgürlük devletine çevirecek olan” halkta aramak gerektiğini belirtir (Schiller, 1990, s. xx). “Zor devletini özgürlük devletine çevirmede” insanın estetik olarak eğitilmesi, Kant'ın “mutlak buyruk”unu yumuşatan, dolayısı ile uygulanabilirliği daha olanaklı olan bir yaklaşım gibi gözükmektedir. Zaten Schiller'in Kant'ı aştığı iddia edilen noktanın da özellikle burada olduğunu belirtmek gerekir.

Halkın kültürsüz, insanların parçalanmış olduğunu; “Altınçağ”daki bütünlüğün yitirildiğini, insanların sadece bir yanlarını geliştirirken diğer yanlarının kavruk kaldığını anlatır (*6. Mektup*) (*a.g.e.*, xxi). Grek çağına özlem vurgusunun burada da yinelendiğini savlayabiliriz.

Schiller, işbölümünün uygarlığın ilerlemesinde faydalı olmakla birlikte, insanın içvarlığını cılızlaştırdığını ve insanın parçalanmasına neden olduğunu vurgular. Doğaya olduğu gibi kültürel gelişmeye de önem verilmesinden yana olan Schiller'in, bunun için çaba sarfettiği vurgulanmaktadır. Kültürün ancak bütünün kalkınmasıyla yaşayabileceğini düşünen Schiller, doğanın parçaladığı bütünün ancak sanat yoluyla yeniden kurulabileceğini savunur (*6. Mektup*). *Mektuplar*'ın amacının da bu soruna eğilmek olduğunu düşünülmektedir (*a.g.e.*, s. xxi).

Schiller; “güzelliğin bölünmüş ve bozulmuş insanı bütünleştirebilmesi için “içtepilerin” asilleşmesi gerektiğini, ancak bu sayede gerçek kültürden söz edilebileceğini, içtepilerin hareket ettirici güç olduğunu” belirtir (8. *Mektup*). “İçtepilerin” asilleşmesinde sanatın rolüne değinen Schiller’in, bu sayede doğal durumdan estetik duruma yükselmenin olanaklı olduğunu, böyle bir ereğe ulaştıran sanatın “güzel sanat” olacağını ifade ederek, bununla “güzelliğe” vardığı savlanabilir (a.g.e., s. xxii). Güzelliği ereksel bir süreç olarak tanımlayabileceğimiz bu yaklaşımın dinamik bir sürece işaret ettiğine dikkat edilmelidir. Ortaçağda statik bir güzel anlayışının hüküm sürdüğü ve teolojinin himayesindeki estetiğin, Reform ve Rönesansı takiben Aydınlanma döneminde dinamik bir karaktere büründürülmesinde Schiller’in de katkısının olduğu savlanabilir. Schiller’in dinamizmini Kant’ı aşma çabalarıyla belirginleştirdiği düşünülebilir.

Schiller’e göre insanlarda duygunun ve usun temeli olan birbirine karşıt iki güç vardır. İlki biçimleri çoğaltarak çeşitli bir evren yapmaya çalışırken, ikincisi evreni daraltarak içindekileri birbirine uyumlamak ister. Başka türlü ifade edildiğinde; “içsel” olanı “maddesel” yapmak, maddesel olana da “biçim vermek” istediğini savunduğu düşünülebilir (11. *Mektup*). Schiller’e göre kültürün ödevinin içtepileri korumak, her içtepinin gizemini çizmek olduğu savlanabilir (12. *Mektup*). Kültürün alıcı yetisiyle duygu alanını edilgin kılacağını, düzenleyici yetisiyle güçten bağımsızlığını ilan edeceğini, us alanında çalışacağını söyler. Schiller bu noktada insanın özgürlüğü bulacağını ifade eder (13. *Mektup*). Bu “içtepilerin” birinin, diğerinin etkisini hem yaratıp hem sınırladığını vurgular (14. *Mektup*).

Schiller’e göre, kendimizi ancak güzelliğin belirtilerinde bulabiliriz. Kendimizi güzelliğin belirtilerinde bulma durumu, içimizde, konusu güzellik olan -

Schiller'in "oyun içtepisi" dediği- dürtüyü uyandırır. Dolayısıyla, Schiller *güzeli yaşayan biçim* diye tanımlar. Schiller'e göre us "insanlık olsun" demekle, "güzellik olsun" diyen bir yasayı ortaya koymaktadır (15. *Mektup*). Yani Schiller'in ifadesiyle "insan yalnız oynadığı yerde tam insandır" (a.g.e., s. 76). 11. Mektubunda da belirttiği gibi, Schiller güzelliğin madde ile biçim arasında bir denge unsuru olduğunu, bunun maddesel insanı biçime ve düşünmeye yönelterek; içyaşama bağlı insanı da maddeye yönelterek olanaklı kıldığını tekrarlar (18. *Mektup*).

"Dışta" (toplumsal düzlemde) bir zorunluluğun bizi etkilediğinde edilgin olacağımızı belirten Schiller, içimizdeki zorunluluğun ise duyularımızın duyarlılığı ve bunlara karşı koymalarla kişiliğimizin gelişiminin olanaklı kılınabileceğini ifade eder.⁴ Duyusal içtepinin yaşamı yaşamakla, ussal içtepinin ise yasayı uygulamakla uyanacağını, her ikisinin de varlığında insanlığının kurulmuş olacağını, bu olana kadar her şeyin zorunluğun yasasına göre olacağını bildirir.

İki içtepinin birden harekete geçtiğinde ikisinin de zorunluluklarını yitireceğini ve ikisinin karşıtlığının "özgürlüğü" başlatacağını vurgular. Schiller'e göre burada bahsedilen özgürlük us sahibi insanın karışık doğası üzerine kurulan özgürlüktür. İnsanın sadece ussal davranması ile birinci cinsten bir özgürlüğün; "grecin" sınırları içinde uslu ve usun yasaları altında, maddesel davranmasıyla da ikinci cinsten bir özgürlüğün olacağını, ikincisinin ilkinin olabilirliğiyle açıklanabileceğini savlar (19. *Mektup*) (a.g.e., s. 95-97). Bu görüşleri ile Schiller'in; özgürlüğün, içtepilerin sadece karşılaşması ile değil, özellikle usun devreye girmesiyle olanaklı hale geleceğini savunduğu düşünülebilir.

Özgürlüğün insanın her iki içtepisinin geliştikten sonra olabileceğini belirten

⁴ Bunun nedeni Schiller'e göre; deneyin, bizi genellik ve zorunluk kavramlarına götüremeyeceğidir.

Schiller, duygusal içtepinin ussal olandan çok daha önce harekete geçtiğini, bunun da duygunun bilinçten önce geldiğinin belirtisi olduğunu aktarır. Biçim içtepinin henüz devreye girmediği erken evrede, yaşam içtepinin doğa ve zor olarak davrandığı bir anda, insanın henüz özgürleşemediğinden, duyululuğun bir güç olduğunu bildirir. Ancak insanın düşünme durumuna geçmesi gerektiğinden, usun bir güç olacağını, fiziksel zorluğun yerine de ussal ya da “törel bir zorunluluğun geçeceği”ni kaydeder. İnsanın duymaktan düşünmeye geçebilmesi için önce gerilemesi gerektiğini, edilginliği etkinliğe dönüştürebilmek için de “bütün sınırlandırmalardan özgür olması” gerektiğini aktarır. Ödevin amacının durumun sınırlandırılmasını yok etmek olduğu kadar, sınırı korumak olduğunu savunur. Bunu, terazinin kefelerine iki “özdeş” ağırlık konulduğunda, yine de dengede olacağı örneğiyle betimlemek ister (20. Mektup) (a.g.e., s. 98-100).

Schiller, duymaktan düşünme durumuna geçebilmek için gerekli olan “gerilemenin” nasıl olacağı ile ilgili bir görüş belirtmemekle beraber, bunun edilginliği etkinliğe dönüştürmek için, ödev gereği sınırı koruyarak sınırlandırmayı yok etmekle olacağını iddia ettiğini düşünebiliriz. Bu yaklaşımı terazi örneğiyle açıklamaya çalışırsak; denge durumunu bozmamak için terazinin kefelerine ikisi de eşit olmak kaydıyla, istediğimiz ağırlığı koymakta özgür olduğumuzu söyleyebiliriz.

İki “içtepinin” de olgunlaşmasıyla, bir bütünlük gösterdiğinde özgürlüğün sağlanacağını savlar. Böyle bir ruh durumunun sadece iç bütünlüğü duygusuyla değil, aynı zamanda evren ağırlığının giderildiği özgürlük duygusu ile kandırıcı olduğunu belirtir. Schiller’e göre ruh, hem fizik hem törel olarak kımıldadığı bir “orta ruh durumu”nda özgür olabilir (20. Mektup). Estetik durumun özgürlük ve dolgunluk olduğu, “sonsuz” olduğu kadar “sıfır” olduğu, bu yüzden Schiller’in onu

kefelerindeki ağırlıklar denk olduğu için ibresi hep sıfırı gösteren bir teraziye benzettiği düşünülebilir. Ruhun bu özgürlük içinde, her şeye gücünün yeteceğini belirtir. Estetik ruh durumunun büyük bir lütuf olarak verildiğini vurgular. “Güzel”in edebiyatta ve felsefede “ikinci yaratıcı” olduğunu vurgular (21. *Mektup*). Schiller, maddesel insanı estetikleştirerek uygun hale getirebileceğimizi belirtir (23. *Mektup*). “Asil”i istemeyi öğrenen insanın estetik kültür sayesinde “yüce”ye ihtiyaç duyabileceğini belirtir (a.g.e., s. xxii- xxiv).

II. 3. Schiller’de Bir Eğitim Sorunsalı Olarak Estetik

Güzelin ele alındığı estetiğin izleğinin, Schiller’e göre eğitim yoluyla olacağı ve bu sayede bireyi özgürlüğe ulaştıracağını savladığı ifade edilebilir. Estetiğin bir eğitim sorunsalı olarak ele alınması, en kapsamlı ifadesini Schiller’de bulur. Bu amaçla *Mektuplar*’ı kaleme alan düşünürün, kendi söylemini şiir ve baladlarıyla, tiyatro eserleri ve felsefi yazılarıyla eyleme döktüğü görülür.

“Estetik dünya için bir anayasa bulmanın” zamansız olabileceği özeleştirisini de yaptığı 2. *Mektup*’ta, güncel olmayan bir sorunla uğraşmayı başka bir yüzyıl için çalışmaya benzetir. İnsanın “zamanın da yurttaşı olduğunu” ifade eder. Ancak bu yaklaşımın idealist sanata zarar vermemesini arzuladığını, sanatın “özgürlüğün kızı” olduğunu aktarır. Zamanın çıkarıcı ve herşeyin pazarlandığı bakış açısının sanata değer vermediğini, felsefecilerin ise siyasetle ilgilendiklerini, bilimin ilerledikçe sanatın alanının daraldığını belirtir. Yorumlarında “dünya vatandaşı” olmaktan da bahseden Schiller, özgürlüğe götüren yolun estetik yol olduğunun altını çizer (2. *Mektup*) (a.g.e., s. 6-8). *Dünya vatandaşlığı* kavramının o dönem için yeni

olduğundan, günümüzdeki anlamda küresel bir içeriği olup olmadığı tartışılabilir. Aslında Schiller *sanatı, insanı uyumlu hale getirmede ve sistemle olan sorunlarını gidermede kullanmaktan*, bunun için de bir estetik *eğitimden* söz etmekte, siyasal sistemin lehine olduğunu savladığı önerilerini *Mektuplar* aracılığı ile iletmektedir. *Mektuplar*'ın kaleme alınmasında Machiavelli'nin (1469-1527) *Prens* adlı eserindeki gibi bir sebebin olduğu düşünülebilir. *Mektuplar*, kendisine yapılan maddi yardıma karşılık olarak yazılmıştır. Ayrıca Fransız devriminde yaşanan olumsuzlukların yarattığı gerginliğin de etkisiyle yazıldığından ve insanın siyasal sisteme uyumunu konu aldığından, aslında siyaset felsefesini de ilgilendiren bir içeriği olduğu savlanabilir.

Schiller özgür kafanın işleyemediği zaman doğanın bu görevi üstleneceğini, ancak insanın akli ile de adım atması gerektiğini, bu şekilde, zorlanmayı özgürlüğe çevirebileceğini, fiziksel zorlanmayı törel zora yükseltme yeteneğinin onu *insan* yapacağını belirtir. Fiziksel insanın “gerçek”, törel insanın “sorunlu” olduğunu savlar. Usun doğa devletinin yerine kendi devletini koymaya çalışacağını, bunun gerçek insanı sorunlu töresel insanın yerine, toplum varlığını da idealist bir toplum yerine koymakla olanaklı olduğunu ifade eder. Toplumun yaşaması için onu doğa devletinden bağımsız yapacak bir desteğin bulunması gerektiğinin altını çizer. “Fiziksel huydan zorlu desteği, törel huydan da özgürlüğü ayırmak gerektiğini, bunun için üçüncü bir huy yaratmak gerektiğini” anlatır (*3. Mektup*) (a.g.e., s. 9-12). Burada Schiller'in güncel anlamda toplum mühendisliğini ilgilendiren ya da sosyopolitik bir eğitime işaret ettiği savlanabilir. Bu görüşünün, J. J. Rousseau'nun (1712-1778) “doğal durum”daki insanının toplumun normlarını benimser hale nasıl dönüştürülebileceğine dair bir yaklaşım olduğu değerlendirilebilir. Schiller'in farklı

olarak, insanın ne doğal ne de törel ağırlığının olmamasını, “terazinin iki kefesindeki ağırlıkların eşit olmasını” vurguladığı düşünülebilir. Böylelikle onun önerdiği eğitimin, estetik bağlamı ve bireyin özelliklerini dikkate alan bir eğitim olduğu söylenebilir.

Schiller’in vurguladığı bu “üstün huy” sayesinde, törel ilkelere göre yapılacak bir devlet değişikliğinin ve devamının olanaklı kılınacağını, insanın doğal davranışa da sonucu törel olacak davranışa yönlendirileceğini belirtir. Ancak insan iradesinin ödev ile eğilim arasında tamamen özgür olduğunu, bunu dokunulmaz bir kişilik hakkı olarak gördüğünü vurgular. İnsanın “güçlerin nedensel zincirinde güvenilecek bir organ” olabilmesi için, her iki içtepinin ibrelerinin aynı olmasını (terazinin kefeleri örneğinde olduğu gibi) ve bunun, içtepilerin us ile uygunluğu sayesinde olanaklı olduğunu vurgular. “Kişiliği olan insanın idealist olduğunu, değişimlerin idealist değişmez birliğe uyması gerektiğini”, J. G. Fichte’nin (1762- 1814) *Bilginin Alinyazısı Üzerine Dersler* adlı yazısına dayanarak savlar. Bu arı insanı, “içinde öznelerin çeşitliliğinin birleşmeye çalıştığı nesnel ve güçlü birim olan devlet” olarak tanımlayan Schiller, devletin kişilerde kendini nasıl gösterdiğini sorgular. Bunun iki yolla olabileceğini söyler. Arı insanın ampirik insanı ezmesi durumunun, devletin kişileri saymaması demek olduğunu, kişilerin devlet olması durumunda ise insanların ideal insana yükselerek soylulaşacaklarını belirtir. Tam da bu noktada Schiller, 4. *Mektup*’ta ifade ettiği “Usun birlik, doğanın çeşitlilik istediği”, anlayışını özgürlük açısından temellendirmeye çalışır. Devletin kişilerin öznel niteliklerini sayması gerektiğini belirtir (4. *Mektup*) (a.g.e., s. 13-15). Buradaki “usun birlik, doğanın çeşitlilik istediği” ifadesi 18. *Mektup*’taki ifade ile çelişkilidir. Ancak *Mektuplar*’ın bütünü dikkate alındığında buradaki ifadenin daha uygun olduğu düşünülebilir.

Schiller'in "Devletin kendi bekası için insanların öznelliğine izin vermesi gerektiğini" söylemesi bu savımızı destekler niteliktedir. İktidarın Tanrı ya da soydan gelen bir güce sahip olmadığı Aydınlanma çağında, toplumu güzel algısı ile yönlendirme olanağının yaratıldığı, siyasal sistemin, bireyin topluma uyumunu kolaylaştıran felsefi dayanaklarının olması gerektiği düşünüldüğünde, *estetik eğitim* dolayısıyla güzel kavramının iktidar tarafından kullanılabilmesi savlanabilir.

II. 4. Schiller'in Kant'ı Aşma Çabası ve Estetik Üzerine Değerlendirmeleri

Schiller "mekanik sanatçının" malzemesini zorlarken ona saygı duymayacağını, çünkü o malzemenin saygıdeğer olmadığını; ancak "güzel sanatların sanatçısının" malzemesini zorlarken bunu bir aldatmaca içinde, göstermemeye çalışacağını anlatır. İnsanı hem gereç hem ödev olarak gören piyasa sanatçısı için ereğin gereçe döndüğünü, bütünün parçalara yaradığından, parçaların bütüne uyacağını aktarır. Devlet sanatçısının ise sadece öznel duyuları aldatarak etkilemek için değil, aynı zamanda nesnel olarak öznellik ve kişiliğini koruyacağını aktarır. Devletin, parçaların birleşerek bütünlük düşüncesine yükselmeleriyle gerçekleşebileceğini vurgular. Kendi ile içsel bir anlaşma kuran insanın davranışlarının genel olsa da öznelliğini kaybetmeyeceğini açıklar. Buna karşın nesnel insanın utkusu öznel insanın ezilmesiyle sağlanacaksa devletin kendi bekası için buna engel olması gerektiğini savlar (4. Mektup) (Schiller, 1990, s. 15-16). Bu görüşüyle devleti bir anlamda Hobbesçu bir yaklaşımla ele aldığı düşünülebilir de, devletçi bir konumun Schiller'in bütünlüğüne uzak kalacağı değerlendirilmektedir. Onun daha çok, sanata siyasal iktidarın işini kolaylaştırıcı bir misyon yükleme çabası içinde olduğu düşünülebilir. Örneğin; tiyatronun vicdanlara seslenerek, adaletin

elinden kaçan suçluların pişmanlık duyarak suçlarını itiraf etmesini sağlayabileceğini savunur. Sanata böyle bir misyon yükleyerek, iktidarın himayesine muhtaç olan sanatçıya destek bulma çabası içinde olduğu düşünülebilir.

Duyguları ilkelerine karşı geldiğinde “yabanıl” olarak ya da ilkeleri duygularını parçaladığında “barbar” olarak insanın kendine karşı olabileceğini söyler. Yabanıl insanın sanatı küçümseyeceğini, doğaya tabi olduğunu; barbar insanın ise doğa ile alay edeceğini belirtir. “Eğitimli aydın insan”ın ise doğayla dost olacağını aktarır. Usun fiziksel topluma törel birliği getirince doğa çeşitliliğini incitmeyeceğini, doğanın da törel toplumda kendi çeşitliliğini sergilerken, törel birliğin bundan dolayı kırılmayacağını açıklar. “Zor devleti”ni “özgür devlet”e çevirme yeteneği olan halkta “huy bütünlüğü”nün olması gerektiğini belirtir (4. *Mektup*) (a.g.e., s. 16-17). Schiller’in yabanıl insanının, sanatı küçümseyen tavrının güncelliğini koruduğu, bu durumun kültürel altyapı ve “estetik beğeni yetisi” ile açıklanabileceği düşünülebilir. Sanat eserinin estetik değerinin, öznel bir yargı olan bireyin beğenisiyle de ilgili olduğu kabul edildiğinde, nesnel ya da öznelarası geçerliliğinin olanaklılığı, bir sorunsal olarak gündemdedir. Öznel beğenin ise estetik eğitimle geliştirilebilecek bir kavram olup olmadığı, sanat nesnesinin özelliğini (değeri ya da anlam içeriğini) ne ölçüde yansıtabileceği, uzun süre tartışılacak gibi gözükmektedir. Sanat eserleri hakkında olumlu ya da olumsuz eleştiriler yapan ve beyanlarıyla sanat ve sanatçıya yaptırımlar getirebilecek olan siyasal erk sahibi öznelerin beyanlarının ve özgeçmişlerinde güzel sanatlar eğitimi olup olmasının beyanlarına etkisinin nasıl yorumlanacağını başka bir çalışmanın konusu olabileceği kanısındayız. Schiller’in çalışmalarında siyasal iktidarın, sanat eserlerinin sanat felsefesine içkin yorumları hakkında bir bölüm bulunmamaktadır.

Devletin kendi varlığını korumak uğruna insan doğasının onurunu gözden çıkarabileceğini savlayan Schiller, uygarlaşmanın da gevşeklik ve huy bozukluğuna yol açabileceğini vurgular. “Doğanın çocuğunun yoldan ayrılınca çılgın, sanatın çocuğunun ise işe yaramaz olacağını” söyler. “Kültürün bizi özgürlüğe kavuşturmaktan çok uzak olduğunu, sadece yeni gereksinimlere yol açacağını, acı veren, boyun eğdirici yasaların bilgelik sayıldığını” aktarır (5. Mektup) (a.g.e., s. 19-20). Devletin kendi varlığı için insanı feda edebileceği yaklaşımı, Schiller’in felsefi çabası bütünlüğüyle dikkate alındığında, genele uymayan bir görünüm arz etmektedir. Uygarlaşmanın “gevşeklik ve huy bozukluğu yaratması” bir “yabancılaşma” vurgusu olarak yorumlanabilir. “Kültürün yeni gereksinimler yaratacağı” söylemi ise günümüzün postmodernizm eleştirilerini çağrıştırmaktadır. Schiller’in bu yorumuyla, teknolojinin getirdiği sekonder sorunlara günümüzden iki yüz yıl önce değinilmiş olduğunu görmekteyiz. “Acı veren, boyun eğdirici yasaların bilgelik sayılması” yorumunun da, göndergesi Kant’ın “mutlak buyruk”una yönelik bir eleştiri olduğu düşünülebilir.

Schiller kendi zamanının insanlık biçimi ile Grek çağını kıyasladığını daha önce de belirtmiştik. Grek doğasının sanat ve bilgelikle yoğurulduğunu belirtir. Kendi kuşağındaki kültürün gereği olarak bireysel başarının önemsenmediğini, bu gelişmenin türlerin yararına olurken, kişilerin zararına olduğunu aktarır. Devlet ve toplum düzeninde antik çağın bütünlüğünün kaybolduğundan, bir ayrışmanın hüküm sürdüğünden, insanın sadece işleyen çarkın bir parçası olarak varolabildiğinden yakınır. Bu şekilde “devletin soyut bütünlüğü” için “kişilerin somut yaşamı”nın zarar gördüğünü, bu durumdaki devletin yurttaşına “yabancı kalacağını” aktarır. Gövdenin atletik bir görünüm alabileceğini, ancak güzelliğin “organların özgür ve dengeli

oyunlarıyla” kazanılabileceğini; “mutlu ve tam insanı”, ancak “ılımlı iklimin” yaratabileceğini savlar (6. *Mektup*) (a.g.e., s. 21-29). Bireyselliğe ve insanın kendisini gerçekleştirmesine önem verdiğini açıklayan bu satırlardan da anlaşılacağı gibi, Schiller bir yandan Greklerin Altın Çağı’na özlem duyarken, diğer yandan insanın kendini gerçekleştirmesinin devletin baskıcı olmamasıyla olanaklı olduğunu savunmaktadır.

Usun kendisini duyulardan temizlediğini, başlangıçta usa karşı olan felsefenin bile “barbar” kalmış insanları (uygarlaşmış anlamında) yeniden doğanın kucağına çağırdığını aktaran Schiller, “düşünmeye ve bilge olmaya yüreklilik göstermeyi” salık verir. İnsanların çoğunun yoksulluktan dolayı yorulup gevşeyerek mücadeleyi bıraktığını anlatır. “Bilgeliği sevmek” için önce kendimizin bilge olması gerektiğinin altını çizerek (8. *Mektup*) (a.g.e., s. 35-36). Bu satırlarda barbar/uygar insanın aşılması çağrısıyla Aydınlanmanın rasyonelliğini aşan bir dönemin izlerinin bulunduğu değerlendirilebilir. Kant’ın “kendi aklını kullanma cesareti göster” çağrısına paralel olarak, “düşünme ve bilge olma cesareti göster” çağrısı yapıldığı düşünülebilir.

Bilim ve sanatın gelenekten uzak olduklarını vurgulayan Schiller, iktidarın “sanatçıyı alçaltabileceğini ama sanatı tahrif edemeyeceğini” belirtir. “Yaratan güzellik duygusunun yargılayandan yasayı alacağını” aktarır. Bilim ve sanatın kendi sınır ve kurallarını koruyabilmesinin “huyun” katı ve gergin olmasıyla olanaklı olduğunu, huyun gevşemesiyle bilimin hoş gitmeye, sanatın da eğlendirmeye çalışacağını aktarır. Filozof ve sanatçıların yüzyıllardır doğruyu ve güzelliği insanlığa mal etmeye çalıştıklarını, bu uğurda filozofların yok olurken, sanatçıların ısrarlı çabalarının sonucu olarak ayakta kaldıklarını belirtir (9. *Mektup*) (a.g.e., s. 37-

38). Tahrif edilemeyen sanatın özgür sanat olduğunu savlayabiliriz. Gerçi Schiller'in döneminde sanatçıların ülkenin ileri gelenleri tarafından himaye edilmesi gibi bir uygulamanın olduğunu dikkate aldığımızda, sanatçının özgürlüğünün ne ölçüde olanaklı olduğu tartışılabilir.⁵

Schiller sanatçının zamanın “öğrencisi” ya da “sevgilisi” değil, “çocuğu” kalması gerektiğini söyler. Tanrı'nın bebeğini, kendi iyiliği için, zamanı geldiğinde annesinin sütünden ayırıp, daha iyi bir çağın (Grek çağı) sütüyle beslemesi gerektiğini aktarır. Bu şekilde erginleşen sanatçının kendi yüzyılına bir yabancı gibi dönmesini arzular (9. Mektup) (a.g.e., s. 38). Bu satırlarda da Grek dönemine özlem vurgulanmıştır.

Güzelliğin “hem yabansılığı hem de barbarlığı kendinde birleştirebileceğini” söyleyen Schiller, bu kültürün yabansıda doğayı dizginleyeceğini, barbarlığı özgür bırakacağını, yani hem gerip hem gevşeteceğini anlatır. Bunu yapamazsa insanlığı eğitmek gibi bir başarı gösteremeyeceğini belirtir. Eskiçağlarda “güzel” kültürünün sadece “hoş bir iş” olarak görüldüğünden dolayı, hayal gücü sanatlarının ülkelerine girmesini yasaklamak isteyenlerin olduğunu anlatır. Bazılarının da üretime katılmalarından dolayı aşırı yorgun düştüğünden güzellik duyusuna sahip olamadıklarını aktarır. Çalışmanın kurbanı olan “biçimsiz insanın”, güzelliği, incelik

⁵ Sanatın “eğlendirmeye çalışması” “Frankfurt Okulunun “popüler kültür” ve özellikle Adorno'nun “kültür endüstrisi” kavramsallaştırmalarıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca sanatın ve sanatçının güncel sorunlar karşısındaki konumu estetik kaygıların da öncesinde siyaseten ve hatta epistemolojik olarak da incelenebilir. Sanatın ve sanatçının değerlendirilmesinin sanatın sosyal bağlamdaki belirlenmişliğinden ayrı düşünülmesiyle sosyal epistemoloji çalışmalarıyla açıklanmıştır. Bknz: Önkal, G. (2010). “Günümüzde Felsefe-Bilim- Toplum İlişkisi Olarak Sosyal Epistemoloji”, *Özne*, Kitap:7, s.139-147.

Ayrıca izleyici-sanatçı ilişkisinde özgürlük kadar özgürleşmenin (*emancipation*) gerçekleşip gerçekleşemeyeceğinin olanağı özellikle ideolojik ve ikonolojik sanat tartışmaları çerçevesinde dile getirilmektedir. “Sanatçı yaratılmış ikonların ve hazır bulduğu ideolojik aygıtları ne kadar aşabilir” sorusu temelde ontolojik bir kaygıyı da dile getirmektedir. Bknz: Sam, R. (2007). “R. Pierre Bourdieu ve Sanatın Kuralları Üzerine”, *Kaygı*, Sayı:8, s. 69-83.

Schiller bu bağlamları “sanatçının zamanını aşarak adeta ona yabancılaşması” biçiminde ifade ederken, özgürlüğün sanatçı açısından bir tür erginleşme olduğunun altını çizmektedir.

ve büyüklüğü küçümseyeceğini vurgular. Güzellik duygusunun içe değil, biçime önem verdiği için ruhun gerçeği bırakıp biçime yönelmesine yol açabileceğini belirtir (*10. Mektup*) (a.g.e., s. 42-44). Platon'un ideal devletinde sanatçıların "taklit" (*mimesis*) yapmaları ve kahramanlık duygularını zedeleyecek tarzda yumuşaklık göstermelerinin sakıncalı bulunduğu hatırlanacak olursa, burada Schiller'in -her ne kadar öykünse de- bir Antikçağ eleştirisi yaptığı varsayılabilir. Çalışmaktan yorgun düşenlerin güzellik duygusuna sahip olamamalarını ise sanayi devrimindeki insanın öngörüsü olarak yorumlayabiliriz. Kapitalizm ile gelişen burjuva demokrasisinde işçi sınıfının yönetimde sözde eşitliği olmasına rağmen, işçilerin tüm enerjilerini çalışarak harcadıklarından, yönetimde katılımcı olamadıkları, bunun da toplumları temsili demokrasilerin muhtemel tuzaklarına sürüklediği savlanabilir.

Atina ile Isparta'nın özgür olduğu dönemlerde güzellik duygusunun ve sanatın olgunlaşmadığını, bu duygunun Yunanistan'ın güç ve özgürlüğünün kaybedildiği dönemlerde geliştiğini anlatan Schiller, kültürün gelişiminin Romalılar ve Araplar için de savaşçı ruhlarının yenilmesiyle olabildiğini belirtir. Aynı durumun İtalya'da gözlemlendiğini, kültürün Lombardiyalıların ve Floransa'nın yenilgisini takiben geliştiğini aktarır. Dünyanın her yerinde güzellik ile özgürlüğün zıt kutuplar oluşturduğunu, güzelliğin sadece yiğitlik gibi erdemlerin batışını takiben görüldüğünü savlar (*10. Mektup*) (a.g.e., s. 45-46). Bu yorumuyla Schiller'in güzellik kavramına hüznü bir içerik kattığı ya da kısıtlanmış siyasal özgürlüğün sanatsal özgürlükle telafi edilebileceği gibi bir savı desteklediği düşünülebilir.

Değişen durumlar karşısında insanın kişiliğinin değişmediğini vurgulayan Schiller, düşündüğümüz, istediğimiz ve duyduğumuz için değil; var olduğumuz için var olduğumuzu belirtir. Kişinin kendisinin nedeni olması gerektiğini, bu sayede

özgürlüğe ulaşabileceğini aktarır. İnsana duygulu ve ussal doğanın temelini veren iki yasanın yöneldiğini ifade eder. İlki salt gerçeğe yönelen, insanın biçim olanı dünya yapmasını isteyen yasa olup; ikincisi salt bilimselliğe yönelen, insanın dünya olanı içinde boğmasını ve değişmelerinde uygunluk sağlamasını isteyen yasadır. Schiller içte olanın dışa verilmesinin ve dışta olan herşeyin biçimlendirilmesinin, özneyi, Tanrı kavramına geri götürebileceğini savlar (*11. Mektup*) (a.g.e., s. 49-53). Bu yaklaşım, ilkesel olarak, bir Tanrı kanıtlanması gibi kabul edilirse, Schiller tarafından diyalektik ve tümevarımsal bir Tanrı kanıtlanmasının yapıldığı savlanabilir.

Schiller, daha çok ahlak felsefesinde Kant ile anılan “buyruk” ya da “ödev” ile “içtepi” kavramları arasındaki farka da değinmiş, usun düşüncelerinin zaman sınırı içine alındığında ödev olduğu halde; bundan belli bir gerçeğe çekildiğinde içtepi olduğunu açıklamıştır. Böylelikle Schiller’de içtepi, Kantçı anlamdaki buyruğa dayalı ahlakın gerçekliğe ve deneyselliğine yaptığı vurguyla ondan ayrılır. İçtepinin içimizde zorunlu olanı gerçekleştirmek, dışımızda olan gerçeği de yasına uydurmak için zorlandığımız karşıt iki güç olduğunu vurgular. “Nesne içtepesi”nin (duyu içtepesi anlamında kullanılmıştır) insanın duyusal doğası ya da fizik varlığından geldiğini belirtir. Nesne içtepesinin olduğu yerde bir sınırlanmanın olduğunu betimler. Bu sınır insanın sınırı olduğunu ve insanlığın görünmesi için nesne içtepesine bağlanması gerektiğini söyler. “Biçim içtepesi”nin ise insanın salt varoluşu ya da uslu doğasından çıkarak onu özgür kılmaya çalıştığını anlatır. Bu içtepinin her zaman için aynı şeyi buyurduğuna dikkat çeker. “Duygunun yargılarının anlak olduğunu”, buna karşın “düşüncenin kararlarının her zaman için geçerli olacağını” anlatır. Schiller “törel duygu”yu, doğruyu doğruluk için yapmak gerektiğini, o takdirde tek bir olgunun yasa yapılabileceğini betimler. Biçim

içtepisinin etkisiyle insanın duyunun etkisiyle darlaştığı ölçü birliğinden, görünüşlerin tamamını kapsayan idealler birliğine yükseldiğini belirtir. “Biz”in artık ayrı ayrı kişiler değil, “tür” olduğunu savunur (12. Mektup) (a.g.e., s. 54-58). Buradaki “biçim içtepisi”nin Kant’ın “mutlak buyruk”unu aşan bir işlevi olduğunu düşünülebilir. Törel duygunun herkes için uygun olanı isteyen insanın bir özelliğini tanımladığı savunulabilir.

Schiller, bu iki içtepinin birinin değişmezlik, diğerinin değişiklik istemesinden dolayı, insanın doğası parçalanmış görüldüğünü, insan doğasının birliğini sağlamak gerektiğini belirtir. Nesne içtepisinin değişiklik istediğini belirtirken, bunun kişilerin ilkelerinde de değişiklik istediği anlamına gelmeyeceğini aktarır. Biçim içtepisinin de birlik ve değişmezlik isterken, kişi ile durumun değişmezliğini ya da duygularda birlik olmasını arzulamadığını aktarır. Bu durumda her iki içtepinin aslında doğuştan birbirine zıt olmadıklarını, kültürün de bu içtepleri gevşeterek birbiriyle uyumlu hale getirmesinin beklendiğini söyler (13. Mektup) (a.g.e., s. 59-65). Bu yaklaşımın ışığı altında anlaşılıyor ki; her iki içtepi birbirinin tam karşıtı olmadığından, ikisinin kültür bağlamı ile uyuşumunda, tam bir diyalektik ilişki bulunmaz.

İnsan doğasının (duyu içtepsi) aslında sisteme (biçim içtepsi) karşıt olmadığı, dolayısıyla eğitilebilir olduğu, bunun da estetik ile duyu ve biçimin karşılıklı tavizler vererek olanaklı olacağı yorumu yapılabilir. Ayrıca, duyu ve biçimi diyalektik bir ilişkinin tarafları olarak kabul ettiğimizde, ikisini karşılıklı tavizler verilerek uyumlu hale getirmenin zorlaşacağı, o zaman da çıkar yol olarak insanın, Kant’ta ifade edilen “mutlak buyruk” a itaatinin daha kabul edilebilir bir yorum olacağı değerlendirilebilir. Schiller’in Kant’ı bu noktada aşabilmesine olanak

sağlamak üzere, duyu ve biçimi tam karşıt olarak göstermemesi, kendi savını destekleyen bir basamak olmuştur.

İnsanın gerçek pahasına biçimi, biçim pahasına da gerçeği elde etmeye çalışmaması gerektiğın öngören Schiller, nesne içtepisinin değişiklik olmasını ve zamanın bir konusu olmamasını istediğini, biçim içtepisinin ise zamanın kaldırılmış olmasını istediğini, değişikliğe de karşı olduğunu vurgular. Her ikisinin uyum içerisinde olduğu “oyun içtepsi” ise Schiller’e göre; “zamanı -zaman içinde-kaldırma, oluşu salt var oluşla, değişikliği de oluşla birleştirme” çabasındadır (14. Mektup). Schiller, nesne içtepsi⁶nin birliği çeşitlendirmeye, biçim içtepisinin çeşitliliği düşüncede birleştirmeye yöneldiğinden; oyun içtepisinin zaman içinde düşüncede birliği çeşitlendirmeye ve çeşitliliği zaman içinde birleştirmeye çalışacağını öngörür. Böylelikle oyun içtepisinin iç durumu, aynı zamanda hem töresel hem de fiziksel yönden zorlayacağını belirtir. Nesne içtepisinin bizi fiziksel bakımdan zorlarken biçim verme yetimizi rastlantıya bırakacağını, biçim içtepisinin ise törel bakımdan zorlarken maddesel yetimizi rastlantıya bırakacağını vurgular. Bu durumda mutluluğumuzun yetkinliğimizle uyum sağlamanın rastlantıya kalacağını aktarır. Oyun içtepisinin de biçim ve maddesel yetimizi, eşzamanlı olarak da yetkinliğimizle mutluluğumuzu rastlantıya bırakacağını belirtir. Bu durumda Schiller’e göre oyun içtepsi; her ikisini de rastgele yapınca, zorunluluk ile rastlantısallık kendiliğinden yok olacak, her ikisindeki rastlantısallık kalkacak ve oyun içtepsi biçimi maddeye, gerçeği de biçime sokacaktır. Nesnede maddeyi biçimle, biçimi de madde ile değiştiren “oyun içtepsi”nin, özünde her iki huyu uyumlu hale getirebileceğini anlatır (14. Mektup) (a.g.e., s. 67-70).

⁶ Schiller, “nesne içtepsi”ni oyun içtepsi anlamında kullanmıştır.

Nesne içtepisinin konusunun “yaşam”, biçim içtepisinin ise “öz” ve öz olmayan anlamda “biçim” olduğunu vurgulayan Schiller, oyun içtepisinin konusunun, güzelliği söylemeye yarayan “canlı biçim” olabileceğini söyler. Mermerin bir mimar ya da yontucunun elinde “canlı biçim” haline gelebileceğini aktarır. Schiller’e göre, insanın biçimi üzerinde sadece düşünüldüğü sürece o cansız ve soyuttur; yaşamı üzerinde sadece duyduğumuz sürece biçimsizdir. Canlı biçim olabilmesi için biçiminin duygumuzda yaşaması ve yaşamının usumuzda biçim alması gerektiğini aktarır. İnsanlık kavramının tamamlanması için gerçeğin biçimle, rastlantının zorunlukla, edilginliğin özgürlükle birleşmesi gerektiğini belirtir. Güzelliğin nasıl olabileceğini ve insanlığı ne usun ne deneyin öğretemeyeceğini belirtir. İnsanın ne tam olarak madde ne de tam olarak ruh olmadığını vurgulayan Schiller, insanlığın bir birleşimi olan güzelliğin ne nesne içtepsine de biçim içtepsine ait bir kavram olmadığını, güzelliğin oyun içtepisinin konusu olduğunu belirtir. Deneycilerin iddia ettikleri gibi, güzelliğin yalnızca yaşam olmadığını ve kurgusal bilgelerin ve aykırı felsefeci sanatçıların iddia ettikleri gibi sadece biçim de olmadığını aktarır. Bu savını desteklemek için *Yüce ve Güzel Kavramlarının Kaynağı* isimli eserinde güzeli yalnızca “yaşam” yapan Burke ile resimde güzellik duygusu üzerine düşüncelerinde güzeli yalnızca “biçim” yapan dogmatik sistem yandaşlarından R. Menges’i (1728-1779) örnek olarak gösterir (15. Mektup) (a.g.e., s. 71-73). Schiller’in bu yumuşatıcı çözümü estetik felsefesindeki özgün yaklaşımını oluşturmakta ve Kant’ı aştığı savlanan yönünü betimlemektedir.

İnsanın hoş, iyi ve yetkin olanı ağırbaşlılıkla karşıladığı halde, “güzellikle oynadığı” tespitini yapar. Buradaki “oyun” ifadesinin bir iskambil oyunundaki gibi hafif bir ifade olmadığını vurgular. Oyunun gerçek yaşamda, genel olarak da

maddesel konulara yöneldiğinin düşünölebileceğini, ancak güzelliğın gerçek yaşamda bulunmadığını, oyun içtepisine değdiğini aktarır. İnsanın güzellik idealinin, oyun içtepisinde aranması gerektiğini vurgular. Kansız Grek oyunları ile vahşi Roma savaş oyunları karşılaştırıldığında, Venüs, Juno ve Apollo gibi ideal biçimlerin neden Roma’da değil de Yunan ülkesinde aranması gerektiğinin daha iyi anlaşılacağını aktarır. Modern dünyaya bakıldığında Londra’daki atletizm yarışlarının, Madrid’deki boğa dövüşlerinin, eski Paris’in ihtişamlı sahnelerinin, Venedik gondol yarışlarının, Viyana’daki hayvan azdırmalarının ve Roma’daki Corso’nun güzel yaşamının birbirleriyle karşılaştırıldığında, bu ulusların güzellik duygularının ne kadar yakın olduğu sonucuna varılabileceğini aktarır. Schiller’in aktarımıyla; güzellik, “oyun içtepisi” ile kendisini dışa vurduğuna göre, “insanın insan olduğu yerde oynayacağını ve ancak oynadığı yerde tam insan olduğunu” savlar (15. *Mektup*) (a.g.e., s. 75-76). Schiller’in oyun olgusunu ne kadar önemsedığı yukarıdaki satırlardan anlaşılabilir. Ayrıca anakronik bir yorum yapma hatasına düşmemek için, Aydınlanma döneminde Madrid’deki “boğa dövüşlerinin” ve Viyana’daki “hayvan azdırmalarının”, “ince” kültürün göstergeleri olarak yorumlandığını, bunun o dönemin normalleri içinde sayıldığını belirtmeliyiz.

Onaltıncı Mektup’ta Schiller güzelliğın birbirine karşıt iki içtepinin birleşmesinden doğduğunu iddia eder. Bu yorumun *Onüçüncü Mektup*’taki “iki içtepinin birbirinin tam karşıtı olmadığı” ifadesi ile çeliştiği söylenebilir. Güzelliğın en yüksek idealinin gerçek ile biçimin dengesinde olduğunu belirtir. Ancak birinin ağırlığı hep diğere göre fazla olacağından bu denge durumunun gerçekte olamayacağını savlar. O zaman ideal güzelliği bölünmeyen birlik olarak kabul edebileceğimizi belirtir. Buna karşın deneyimlenen güzelliğın gerçek ile biçim

arasında, hep iki türlü olduğunu aktarır. İdeal güzelliğin bölünmez ve yalın olmasına rağmen, “hem eritici hem de enerjik” olabileceğini söyler. Töreler yerine töreliliğin, bilgiler yerine bilgililiğin, mutluluk yerine mutluluğu geçirmenin, fiziksel ve törel eğitimin işi olduğunu ifade eder. Güzelliklerden güzellik yapmanın ise estetiğin ödevi olduğunu bildirir. “Eritici güzelliğin” insanı yumuşaklık ve sinir gevşekliğinden, “erkesel güzelliğin” ise yabansıl ve kaba olmaktan koruyamadığını savlar. Kültürlü çağlarda “yumuşaklığın gevşekliğe, inceliğin düzeyliğe, dürüstlüğün hoşluğa, özgürlüğün zorbalığa, kolaylığın hafifliğe, sessizliğin ağırlığa döndüğü, küçümsenebilecek bir karikatürün en yetkin insanlığa dayandığı” yorumunu yapar. Madde ya da biçimlerin baskısı altındaki insan için eritici güzelliğin gerekli olduğunu iddia eder. Çünkü insanın “büyüklüğü ve gücü duyduğunu”, ancak “uyum ve incelikten habersiz olduğunu” vurgular (16. Mektup) (a.g.e., s. 79-82). İdeal güzelliğe belki de gerçekte hiç ulaşamayacak olduğunu savlayan Schiller’in, yine de “eritici güzelliğin” uyum ve inceliğe ulaşmada, yeterli olmasa da gerekli olduğunu savunduğu düşünülebilir. Böylelikle eritici güzelliğin yol açabileceği yumuşamaya dikkat çeker.

Schiller güzellik kavramını usdan çıkarıldığını, bu şekilde insanlık idealiyle birlikte güzellik idealinin de verilmiş olduğunu açıklar. İnsanlık düşüncesinin konusunun, kendisinde iki aykırılığı işaret ettiğini vurgular. Gergin insanda uyumun, gevşek insanda gücün sağladığı birbirine zıt iki sınırın, “güzellik” ile ortadan kaldırılabileceğini ve bu sayede insanın kendi içinde bütünselliğe ulaştığını savunur. Erfurt’un *Estetik İlkeler* adlı eserine atıfta bulunarak, güzellikte “alımlılık” ve “güç” olmak üzere iki ilkeden bahsedildiğini, güzelliğin ikisinin birleşmesinden meydana geldiğini anlatır. Buradan güzelliğin ikiye ayrılışının nedenini bulduğunu söyler.

Bunların; içinde alımlılığın olduğu bir eritici güzellik ile içinde gücün üstün geldiği bir erkesel güzellik olduklarını belirtir (17. Mektup) (a.g.e., s. 83-84).

Eritici güzelliğin gergin ruhlar için, enerjik güzelliğin ise gevşek ruhlar için olduğunu ileri süren Schiller, “gergin ruh” tanımını, hem nesne içtepisi dolayımı ile duyguların zoru altında, hem de biçim içtepisi etkisiyle kavramların zoru altında bulunan insan için kullanmıştır. Her iki doğanın birarada çalışması, her iki zorunluluğun birleşmesi durumunda ise özgürlükten bahsedilebileceğini ifade eder. Duyguları gerilen insanın biçim ile, düşünceleri gerilen insanın madde ile çözümlenerek özgürlüğe kavuşacağını aktarır. Eritici güzelliğin bu ikili ödevi yapabilmesinin kendini iki değişik biçimde göstermesine bağlı olduğunu söyler. Durgun biçim olarak yabancı yaşamı yumuşatacağını ve duygulardan düşüncelere yol açacağını, sonra da canlı resim olarak biçimi duyuşal güçle donatarak, kavramı görüşe, yasayı duyguya geri götüreceğini ifade eder. Bu şekildeki güzelliğin araç olarak kullanılabilmesi için, onun insanın içindeki kaynağının araştırılması gerektiğini söyler (17. Mektup) (a.g.e., s. 85-86).

Güzelliğin araçsallaştırılmasından bahseden Schiller’le estetik beğeni yargılarının göreceli olduğunu vurgulayan Kant karşılaştırıldığında, Schiller’in Kant’ı “aşığı” iddiasının bu gibi farklılara dayanarak yapıldığı ifade edilebilir.

“Eritici güzellik”le duyuşal ve ussal insanın birbirine dönüştürüleceğini aktaran Schiller, bu sayede bir “orta durum”un olabileceğini, bunun tümevarımsal olarak gösterildiğini ifade eder. Ancak hemen ardından; madde ile biçim, etkenlik ile edilginlik, duymak ile düşünmek arasındaki mesafenin sonsuz olduğunu, o zaman bu orta durumun da aykırı ve uygunsuz olacağını savunur. Bu aykırılığı gidermek için güzelliğin bu karşıt durumları bağlayabileceğini, ancak yine de bir orta durumun

olamayacağını ifade eder (18. *Mektup*) (a.g.e., s. 87). Bu kendi söylemini değilleme yaklaşımının Platon'un diyaloglarını çağrıştırdığı kabul edilebilir.

Schiller'in güzellik kavramını incelerken bir yöntem oluşturmaya çalıştığı ileri sürülebilir. Güzelliğin birbirine karşıt ve birleşemeyecek iki durumu bağladığı savı ele alındığında, ilk olarak bu karşıtların kesin olarak ayrımlanması gerektiğini öne sürer. İkinci olarak karşıt durumların birbirlerine bağlanabilmeleri için önce yok edilmeleri gerektiğini savlar. Dolayısıyla oluşacak üçüncü durumda, ilk iki durumun yok olacağını, oluşacak bütünde de önceki parçalanmanın izinin kalmayacağını savunur. Şimdiye kadar güzellik üzerine yapılmış bütün felsefi çalışmaların, bu ayırım ve birleştirmeye dayanmadığından sonuçsuz kaldığını belirtir. Sadece duygularının sesine kulak verenlerin, ayrıntıları seçemediklerinden; sadece usu önder edinenlerin ise güzelliğin bütününde ayrıntılardan başka bir şey göremediklerinden güzellik kavramına ulaşamayacaklarını söyler. Doğanın (duyu) birleştirdiğini, usun ayırdığını ama "yine birleştirdiğini" ifade eder. Bu sebeple daha felsefe yapmaya başlamadan, insanın doğruluğa, araştırmalarını bitirmemiş bir felsefeciden daha yakın olduğunu öngören Schiller, böylelikle, bir felsefe kuramını pek eleştirmeden, genel duyguya karşıt bir iddiası varsa, "yanlıştır" denilebileceğini *Onsekizinci Mektup*'ta belirtir. Bu sayede usu pahasına, yeni sistemler kurmak isteyenlerin pasifize edilebileceğini iddia eder. Ama aynı sebeple ona, biçim ve metod olarak genel duyguyla uyumluysa kuşkuyla da bakılabileceğini anlatır. Ancak yazarının, bu şekilde kurallardan çıkarılmış bir felsefe yazısının hoş zaman geçirmek için okunamamasıyla avunabileceğini savunur (a.g.e., s. 88-90). Paradigma ile özgünlüğü diyalektik olarak ele alan Schiller'in düşüncelerindeki derinlik ve ayrıntılardaki inceliğe dikkat edildiğinde, felsefeyle ilgilendiği beş yıl gibi kısa bir sürede estetiğe

olan önemli katkısı görülecektir.

Güzelliğin duygudan düşünceye götürdüğü söyleminin, aradaki uçurumu kapanacağı şeklinde algılanmaması gerektiğini belirten Schiller, güzelliğin insanı maddeden biçime, duygulardan yasalara, sınırlı bir varlıktan mutlak bir varlığa götürmede araç olduğunu aktarır. İki “içtepi”nin her birinin doğası gereği, kendi isteklerinin yerine gelmesini arzuladıklarını, ancak birbirine karşıt nesnelere istediklerinden, karşılıklı olarak birbirlerini yok edeceklerini ve ikisi arasında oluşacak tam bir özgürlük için direneceklerini savunur. Her iki içtepiye karşı direnen gücün de bu “istek” olduğunu öngörür. İnsanın içinde isteğin bir güç olduğunu ve ancak ölüm ya da bilinci yok eden şeylerin onun iç özgürlüğünü yok edebileceğini vurgular. Nesne içtepisinin ya da biçim içtepisinin isteklerinden hangisinin yerine getirileceğini de “istek”e dayandırır. Ama bunun için içtepilerin de talep ettirici gücünün önkoşul olarak gerektiğini belirtir (*19. Mektup*) (a.g.e., s. 92-95).

Schiller’in burada sözünü ettiği istek kavramının bir tür irade gibi algılanabileceğini düşünebiliriz. Schiller’in, insanın usun isteklerine ya da duyunun isteklerine tabi olmasının, bu isteğin aracılığıyla belirlendiğini savunduğu düşünülmektedir. Yalnız “isteğin, hangi içtepinin dileğinin yerine getirileceğini belirleyeceği” iddiası, önceki; “iki içtepinin de aşılarak oyun içtepisine ulaşılacağı” yaklaşımı ile tezat oluşturmaktadır diye düşünülebilir.

Kant’ı aşma çabası içindeki Schiller, özgürlüğün insanın her iki içtepisinin geliştikten sonra olabileceğini belirterek, duysal içtepinin ussal olandan çok daha önce harekete geçtiğini, bunun da duygunun bilinçten önce geldiğinin belirtisi olduğunu aktarır. “Biçim içtepsi”nin henüz devreye girmediği erken evrede, “yaşam içtepsi”nin doğa ve zor olarak davrandığı bir anda, insanın henüz

özgürleşemediğinden, duyululuğun bir güç olduğunu bildirir. Ancak insanın düşünme durumuna geçmesi gerektiğinden, usun bir güç olacağını, fiziksel zorluğun yerine de ussal ya da törel bir zorunluluğun geçeceğini kaydeder. İnsanın duymaktan düşünmeye geçebilmesi için önce gerilemesi gerektiğini, edilginliği etkinliğe dönüştürebilmek için de “bütün sınırlandırmalardan özgür olması” gerektiğini aktarır (20. Mektup) (a.g.e., s. 98-100). Schiller, duymaktan düşünme durumuna geçebilmek için gerekli olan “gerilemenin” nasıl olacağı ile ilgili bir görüş belirtmemekle beraber, bunun edilginliği etkinliğe dönüştürmek için, ödev gereği sınırı koruyarak sınırlandırmayı yok etmekle olacağını iddia ettiğini düşünebiliriz.

İnsan ruhunun duygudan düşünceye geçerken, ikisinin de aynı ayda çalıştığı bir ortak ruh durumunu deneyimlediğini söyleyen Schiller, bunu “özgür ruh durumu” olarak adlandırır. Duyusal olana “fiziksel”, ussal olana “ussal ve törel” dendiğinde; bu gerçek ve etkin duruma “Güzelbilim” (estetik) denebileceğini aktarır. Schiller, görünüşteki nesnelerin dört tür ilişki içinde düşünülebileceğini savunur:

- i. Doğrudan doğruya duyusal durumumuzla (varlığımızla, iyiliğimizle) ilişkili olan “fiziksel yaratılış”;
- ii. Usla ilişkili olan “ussal yaratılış”;
- iii. İsteğimizle ilişkili olan “törel yaratılış”;
- iv. Hiç birisine dahil olmayan “güzelbilimsel yaratılış”.

Bir insanın yararlılığıyla hoşumuza gidebileceğini, dostça konuşmasıyla bizi düşündürebileceğini, huyu ile saygı uyandırabileceğini ifade eder. Ancak bunlardan bağımsız olarak onu yargımlarken bir yasa ya da erek düşünmeden, sadece görünüşüyle hoşumuza gidebileceğini, bunun “güzelbilimsel” bir yargılama olacağını savunur. Güzellik duygusu eğitiminin de sağlık eğitimi, görme ya da töre eğitimi gibi

bir eğitim olduğunu, amacının duyusal ve ussal güçlerimizi uyumlu olarak eğitmek olduğunu ancak bu yolda yasadışı davranamayacağını belirtir. “Güzelbilimsel özgürlüğün” ussal ya da törel “zor”dan, iç yaşamı bir karşı koyma olarak görmediğinden, “zor” olarak görünmemeleriyle ayrıldığını savunur (20. Mektup) (a.g.e., s. 100-102). *Yargı Gücünün Eleştirisi*’ndeki “güzel” tanımının “ilgi ya da çıkardan bağımsız hoşlanma” olduğu akla geldiğinde, Kant’ın estetik felsefesindeki tanım ve kavramların Schiller’de ne kadar içselleştirildiği görülecektir. Kant’ı aşan noktalardan biri olarak; güzellik duygusu eğitiminin, sağlık ve töre eğitimi gibi somut ve ciddiyetle ele alınan bir konu haline getirildiği ve kendi yasalarının olduğu ileri sürülebilir.

Schiller insanın iç durumunun hiç “belirtilmemişse” belirtilebileceğini, bu durumun, gerçekliği olmadığından sınırlarının olmadığını ve sadece “belirtilmemişlik” olduğunu vurgular. İnsanın iç durumunun tam olarak belirtilmemişse de belirtilebileceğini, bunun estetik “belirtilebilmeklik” olduğunu, belirtilmesinde sınırlandırılmamış olduğunu ifade eder. Güzelliğin bizim ikinci yaratıcımız olarak kabul edilebileceğini aktaran Schiller, güzelliğin insanlığı, sadece olabilir yapmakla kalmadığını, onu ne ölçüde gerçekleştirmek gerektiğini de isteğimize bıraktığını ve bu noktada, birinci yaratıcı olan doğa ile ortak bir *yanı* olduğunu anlatır. Doğanın da bize insanlığa götürececek yetiyi verdiğini ancak onu kullanmasını kendi isteğimize bıraktığını savunur (21. Mektup) (a.g.e., s. 101-105). Güzelliği yaratıcı enerji olarak tanımlayan Schiller’in, insan faktörüne (‘istek’ bağlamı ile) önem vererek güzelliğin yaratımlarını değerlendirdiğini görebiliriz.

Sadece estetik olanın, kaynağının ve yaşam süresinin nedenlerini içinde birleştirdiği için, kendi içinde bir bütün olduğunu aktaran Schiller; burada kendimizi

zamandan koparılmış gibi duyduğumuzu, insanlığımızın da hiç parçalanmamış gibi kendini gösterdiğini aktarır. Gerçek güzelliğin tadını almaya başlar başlamaz, edilgin ve etkin güçlerimize egemen olacağımızı vurgular. Bu sayede ağırbaşlılığa ve oyuna, dinlenmeye ve kımıldamaya, hoşgörmeye ve karşı koymaya, soyut düşünmeye ve görmeye bakacağımızı belirtir. Gerçek sanat eserinin, dengeli ve özgür kafanın güç ve çeviklikle birleşmesi sayesinde yaratılacağını savunur. Güzel bir sanat eserinde içeriğin değil, biçimin önemli olduğunu iddia eder. İçerik ile ayrı ayrı güçler etkilenebilirken, biçimle insanın bütününe etkileneceğini ve biçimden gerçek estetik özgürlüğün beklenebileceğini belirtir. Sanatçının sanatının sırrının “gereği biçimle boğmasında” olduğunu aktarır. Ancak konusu ile etkileyen bir eserin her zaman biçimsiz olması gerekmediğini, onu yargılayanlarda biçim anlayışının eksik olabileceğini savlar. Böyle bir durumda yargılayanın ilgisinin töresel ya da fiziksel olabileceğini ama estetik olmayacağını aktarır. Bu sebeple Schiller’e göre; okuyucular ağırbaşlı, coşkun ve duygulu bir şiirden; bir yakarış tadı alabileceklerdir. Yalın ya da nükteli bir şiirden de sarhoş edici bir içki gibi tad alabileceklerini aktarır. Okuyucuların güzellik duygularını, tragedya ya da *epopeden* (epope ağıt olsa bile) “iç kalkınması” isteyecek derecede yitirmiş olabileceklerini; o zaman da *Anakreon* ya da *Katull*’umsu şiire kızacaklarını belirtir (22. *Mektup*) (a.g.e., s. 106-111). Sanat eserinde biçimin önemli oluşu Aydınlanma çağına içkin bir yaklaşımdır. Biçimin önemli oluşunun nedeninin, onun gerçeği bozup insanın bütününe etkileyerek, estetik özgürlüğe ulaşılabilmesini sağlaması olduğunu savlayan Schiller, ayrıca sanatı yorumlayanın da güzellik duygularına atıfta bulunur.

Edilgin olan duyu durumundan etkin olan düşünce ve istek durumuna geçişin, ancak ikisinin ortası bir durum olan estetik özgürlükle olanaklı olacağını savunan

Schiller'e göre, duygusal insanı ussal yapmak için başka bir yolun olmadığını savunur. Ayrıca estetik durumdan ussal ve töresel duruma atılan adımın, fiziksel durumdan estetik duruma atılan adımdan daha kolay olduğunu aktarır. Estetik anlayışı olan insanın, nesnel yargılara kolaylıkla ulaşabileceğini ve ona göre davranabileceğini vurgular. Biçim içtepisinin olduğu yerde (doğruluk ve töre alanı) artık maddenin olmaması ve duyguların sınırlandırılmaması gerektiğini savunur. "Nesne içtepisi"nin alanında (mutluluk alanı) ise biçimin olabileceği ve "oyun içtepisi"ne buyurabileceğini belirten Schiller şu ifadeyi kullanır: "Özgürlüğün kutsal toprağında, bu korkunç düşmanı ile dövüşmek için, maddeye karşı savaşı, maddenin sınırları içinde yapmalı; yüce olmayı istemek zorunda kalmaması için de, yüksekçe istemesini öğrenmeli. Bu da ancak estetik kültürle anlaşılır" (a.g.e., s. 118).

Estetik kültürün, doğa yasalarının insan estetiğini bağlayan, us yasalarının güzellik yasaları aracılığıyla dış yaşamı şekillendirmesiyle, iç yaşamı açmasını sağlayan kültür olduğunu savunur (23. Mektup) (a.g.e., s. 112- 118). Bu görüşleriyle Schiller, estetik kültürün insanın törel ilkelere uyumunu sağlamada kullanılabileceğini, hatta bunun belki de tek çıkar yol olacağını ifade etmektedir. Katı törel yasalarla felsefe yapıldığı bir dönemde, Schiller'in insanın estetik eğitimi yoluyla, uygulanabilirliği olan bir öneri sunması dikkat çekicidir.

"Fizik durumu" içindeki insanın doğanın zorlamasıyla edilgin olacağını, bu durumdan kurtulabilmesi için "estetik duruma" geçmesi gerektiğini, "törel durumda" ise doğaya üstünlük sağlayacağını savunan Schiller; sessiz biçimin insanın yabansıl yaşamını yumuşatması, güzelliğin özgürleştirilmesi sayesinde insanın insan olduğunu savunur. Bu noktadan önce insanın ereklerinde hep tekdüzenli olduğunu, yargılarının değişken, kendisinin bencil olduğunu, bağısız ama özgür olmadığını, hatta köle

olduğunu ifade eder. Bu dönemdeki dünyanın onun için “alinyazısı” olduğunu ve herşeyin onun için, kendi varlığını sağladığı oranda varolduğunu aktarır. Onuru sayılmayanın, başkasının onurunu saymayacağını savlar. En aydın insanda doğanın karanlık durumlarını anlayan anların olabileceğini, en kaba olanlarda da usun özgürlüğünden belirtiler bulunacağını savunur. Yüksek olanla alçak olanı doğasında birleştirmenin insana özgü bir durum olduğunu vurgular. Onurunu mutluluğuyla uygulayacak bir kültürün bu iki ilkenin karışması ile sağlayabileceğini savlar (24. *Mektup*) (a.g.e., s. 119-121). İnsanın doğaya hakim olması söyleminin Aydınlanma döneminde geçerli olduğuna dikkat edildiğinde Schiller’in düşüncelerinin, özünde kendi dönemi ile uyumlu olduğu düşünülebilir. İnsanın yabanıl ya da barbarlık (toplumsallaşmış anlamında) durumunun salt olamayacağını vurgulaması ise çağını aşan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu savının Nietzsche gibi ardıllarına ışık tutmuş olduğu düşünülebilir.

Schiller, insanın çevresinde görünenleri sorgulayarak usunu kullanmaya başladığını, ancak bunun için önce duygululuğu aşmış olması gerektiğini aktarır. İnsanın düşüncesizlikten yanılmaya, isteksizlikten isteğin körletilmesine geçilebilmesi için basamakların olduğunu, ancak hepsinin “fiziksel durumun” çevresinde kaldığını, çünkü hepsinde yaşam içtepisinin biçim içtepsi üzerinden ve üstün olarak etkili olduğunu anlatır. Ancak usun, fiziksel yana egemense ya da henüz duyulardan arınmamışsa, törel olan fiziksel olana yararlı olmaya devam ediyorsa; iki durumda da insanın maddesel ilkenin etkisi altında olduğunu, bu durumdaki insanın da henüz duyusal bir varlık olduğunu vurgular. İlk olguda insanın “ussuz bir hayvan”, ikinci olguda ise “uslu bir hayvan” olduğunu betimler. Ancak insanın bunlardan biri değil, sadece *insan* olması gerektiğini, doğanın ona tümüyle, usun ise

koşullu egemen olmaması gerektiğini aktarır. Her iki durumun birbirine bağlanmadan ama birleşerek varolması gerektiğini belirtir (24. *Mektup*) (a.g.e., s. 123-126).

Schiller'e göre; insan ilk fiziksel durumunda, duyular dünyasını edilgin olarak içine almıştır; onunla birdir ve bundan ancak "estetik durumuna" ulaştığında kurtulur. "Gözlem (düşünme) durumunda" ise kişiliğini dünyadan ayırabilir ve bu sayede onu çevreleyen evrenle ilk özgür ilişkisini kurar. İnsanın "bir konu görür görmez", artık sadece "fiziksel durumda" olmadığını, görmekte devam ettiği süreçte de "fiziksel durumundan" kaçamayacağını aktarır. Bunun nedeninin, insanın ancak duyduğu oranda görebilmesi olduğunu savlar. Doğayı sadece duyan insanın onun kölesi olduğu, düşünen insanın ise doğaya yasa koyabileceğini aktarır. Doğanın duyan insan için güç iken, düşünen insan için nesne haline geleceğini vurgular. İnsanın doğal korkuları karşısında, ona biçim verip nesne haline getirdiği anda üstün olacağını vurgular. Doğaya karşı bağımsızlığını elde eden insanın, onurunu savunabileceğini ve tanrıların karşısına özgürce dikilebileceğini belirtir. O zaman tanrıların, insanın çocukluğunu ürkütmüş olan maskelerini atarak, kendi görünüşleri ile görünüp şaşırtacaklarını aktarır. Doğulu insanların dünyasındaki, yırtıcı hayvan gücündeki tanrısal devin, Greklerde insanlığın dostu olan tanrı imgesine dönüşeceğini ifade eder (25. *Mektup*) (a.g.e., s. 127-129). İnsanın doğanın kölesi olmaktan, onu kontrol edecek duruma yükselmesinin estetik sayesinde olanaklı olduğunu tekrar vurgulayan Schiller'e göre, bu sayede tanrıların da korkutucu hallerinden arınarak, oldukları gibi görüneceklerdir. Doğu toplumlarının tanrılarının yırtıcı hayvan gücünü temsil ettiklerinden hareketle, Doğu toplumlarını estetikten yoksun insanlar olduğunu savunduğu değerlendirilebilir. Bu yaklaşımın ardıllarından

da devam ettiği görülmektedir.⁷

Schiller, madde dünyasından düşünce dünyasına geçerken, “arı yaşamdan” “arı biçim” ve “arı nesne” ye geçmekle, aradığımız güzelliği bulamayabileceğimizi, böyle bir atlamanın insan doğasında bulunmadığını, eşit adımlar atabilmemiz için duyular dünyasına dönmek gerektiğini aktarır. Güzelliğin; ardındaki, bize duyguyu sezdirenen düşüncenin, onun koşulu olduğundan, bizim için “konu” olduğunu belirtir. Aynı zamanda düşünceyi veren duygu, öznenin bir koşulu olduğundan, güzelliğin öznenin bir “durumu” olduğunu anlatır. Bu bağlamda güzelliğin, gözlemlendiği için “düşünce” olduğunu ama aynı zamanda, duyulur olduğu için *yaşam* olduğunu, kısacası; hem durum hem eylem olduğunu aktarır. Bu sebeple güzelliğin; edilginliğin etkinliği, maddenin biçimi, sınırlılığın sınırsızlığı kendinden uzaklaştırmadığını; insanın zorunlu fiziksel bağlılığının törel özgürlüğünü kaldırmayacağını tanıtlamaya yaradığını vurgular. Güzellik sayesinde törel özgürlüğün duysal bağlılıkla birarada olabileceğini belirtir (25. *Mektup*) (a.g.e., s. 129-132). Bu şekilde güzelliği diyalektik bir yaklaşımla açıklamayı sürdürür.

Özgürlüğü estetik iç duyum yarattığından, insanın doğduğunda özgür olmadığını ve dolayısıyla törel (ahlaki) bir kaynağının olamayacağını aktaran Schiller, yabancı durumda güzelliğin ancak rastlantıyla olabileceğini söyler. “Cılız” doğanın insanı dinlendirmede, “savurgan” doğanın insanı hiç çalıştırmadığı, duygusuz duygululuğun gerekmediği, zorlu hırstan tatmin olmadığı yerde güzelliğin gelişemeyeceğini belirtir. Göçebelik yaptığı ve hep *sayı* olduğu için, insanlığı içinde duymadığı yerde değil; yalnız kaldığı, saklandığı, insanlığı kendi

⁷ Bkz. Hegel. (1982). *Estetik*. (çev. N. Bozkurt), İstanbul: Say.

içinde bulduğu yerde güzelliğin gelişeceğini savlar. Tarihe bakıldığında halkların soyundaki hayvanlık durumunun, köleliğinden geldiğini, bunun görünüşten duyulan sevinç ve süs ile oyuna karşı beslenen sevgi olduğunu aktarır. Doğanın insanı gerçek olandan görünüşe yükselttiğini, duyuların ise insanı görünüşten gerçeğe götürdüğünü aktarır. Görünüşten hoşlanan oyun içtepesinin kımıldanmasıyla, görünüşü işleyen benzetleyici “eğitim içtepesi”nin geleceğini belirtir (26. *Mektup*) (a.g.e., s. 133-136). Bu yaklaşımıyla Schiller, törel (ahlaki) duruma geçiş öncesinde estetik iç duyumun gerekli olduğunu ve güzellik için insanlığı kendi içimizde bulduğumuz bir ortamın varlığını savunmuştur. Oyun içtepesinin ardılı olan bir eğitim içtepesinden burada ilk kez bahseder.

Schiller, insanın görünüşü gerçekten, biçimi maddeden ayıracak duruma geldiğinde, maddeyi de biçimden ayırabileceğini aktarır. Bu durumun ayrıca “benzetleyici” sanat yetisinin, “biçim yetisiyle” verilmiş olduğunu gösterdiğini belirtir. Estetik sanat içtepesinin erken ya da geç gelişiminin, insanın arı görünüşte durabileceği sevginin ölçüsüne bağlı olduğunu vurgular. Bütün gerçek varoluşların, yabancı bir güç olarak doğadan, bütün görünüşlerin de düşünen özne olarak insandan geldiğini; görünüşü varlıktan geri alıp onu kendi yasasına göre kullanmakla insanın kendi salt “özelge hakkını” kullanmış olacağını savunur. İnsanın doğanın ayırdığını birleştirebileceğini, doğanın bağladığını da ayırabileceğini, en kutsal olanın kendi yasası olması gerektiğini vurgular (26. *Mektup*) (a.g.e., s. 137). Aydınlanma döneminde var olan doğaya hakim olma anlayışının, Kant’ın “kendi aklını kullanma cesaretini göster” söylemine benzer şekilde, Schiller’de dile geldiğini bu satırlarda görmekteyiz.

Bir “görünüşün” sadece “dürüst” (hiçbir gerçeği istemediği) ve “bağımsız”

(gerçeğin yardımını beklemediği) olduğu oranda estetik olduğunu savunan Schiller; görünüşün, düzme ve sözde gerçek olduğu, arı olmadığı ve erkenliği için gerçeği gereksediğinde, maddesel ereklere yarayan aşağılık bir el aracı haline geleceğini aktarır. Ancak düşüncenin özgürlüğü için bir şey tanımlayamayacağını ifade eder. Güzel bulunan nesnenin, yargımızın gerçeği hesaba katmadığı sürece, gerçeği olmamasının gerekmeceğini aktaran Schiller; bunu hesaba kattığı sürece yargının estetik olmayacağını belirtir. Canlı güzel bir kadının, daha güzelini resmetse de, bir kadın portresinden daha çok hoşla gideceğini, ancak burada artık görünüş olarak, sadece estetik duygunun hoşuna gitmeyeceğini aktarır. Yaşayanın sadece görünüş olarak, gerçek olanın da sadece ideal olarak hoşla gidebileceğini belirtir. Yaşayanlarda arı görünüşü duymak, görünüşte de canlı olanın yokluğunu sezmek için, yüksek derecede estetik kültürün gerekli olduğunu savunur. Bir insan ya da toplumda olan dürüst ve bağımsız görünüşün, us ve güzellik duygusu ile birlikte bulunacağını aktarır. Orada ideal ve gerçek yaşamın yönetileceğini, onurun “özelgeyi”, düşüncenin kıvanç duygusunu, ölümsüzlük düşünün varlığı yendiğinin görüleceğini savunur. Orada kamuoyunun tek korkulacak şey olduğunu, zeytin dalının ise -yöneticilerin giydiği- erguvan giysiden daha saygın olduğunu belirtir. Yetkisizlik ve yanlışlığın yalancı ve cılız görünüşten kaçacağını, insanlar ya da “gerçeğe görünüşle” veya (estetik) görünüşe gerçekle yardım eden ulusların, törel değersizliklerini ve estetik yetisizliklerini tanımlayacaklarını savunur. Törel dünyada estetik görünüş olduğu ölçüde görünüşün olması gerektiğini savlar. Estetik görünüşün törelerin doğruluğu için tehlikeli olmayacağını, başka türlü bulunan yerde ise, görünüşün estetik olmayacağını vurgular. Örneğin bir yabancımanın ancak güzel görüşmelerde genel bir biçim olan nezaket gösterilerini, özel eğilim belirtileri olarak alabileceğini; hayal kırıklığına uğradığında da ikiyüzlülükten yakınacağını söyler. Bu

kişide bağımsız bir görünüş için anlayışın eksik olduğunu, bundan dolayı onun, bunu sadece doğrulukla anlamlandırabileceğini bildirir. Düzenbaz birinin ise güzel görüşmelerde nazik olmak için ikiyüzlü davranacağını, kendisinde doğruluğun eksik olduğunu, bunu da görünüşle tamamlamak istediğini belirtir (26. Mektup) (a.g.e., s. 138-139). Yukarıdaki görüşlerinde Schiller'in, güzel yargısının ideal güzellik bağlamında ele aldığı, gerçekliğin estetikten uzaklaştıran bir öge olabileceği iddia ettiğini ve estetik görünüşün, toplum normlarına aykırı olmadığını savunduğunu görüyoruz. Bu sayede iktidarın kendi yaklaşımını desteklemesini beklediği düşünülebilir.

Eleştirmenlerin yeryüzünde dürüstlüğü kalktığını iddia etmelerinden yakınan Schiller, onların doğruyu saklayan makyaja ve boşluğu dolduran, yoksulluğu örten, bayağı gerçeği yükselten ve iyilik eden görünüşe kızdıklarını aktarır. Kendisinin estetik görünüşe değer verdiği için değil; güzeli henüz arı görünüşe getiremediği, varlığı yeteri kadar, görünüşten ayıramadığı, dolayısıyla her iki sınırı koruyamadığı için suçlanabileceğini ifade eder. Bu suçlamanın, hayal gücüne öz, salt bir yasa veremedikleri sürece, eserlerine gösterdikleri saygı ile de onura işaret ettikleri sürece haklı olduğunu vurgular (26. Mektup) (a.g.e., s. 140-141). Böylelikle kendi şahsında dönemin düşünürlerinin güzelliği nesnel olarak değerlendirebilmek için çaba harcamaları gerektiğini savunur.

Schiller, bağımsız bir görünüşün ardından gitmek için, insana, onu gerçeğe bağlatacak olan güçten daha soyut bir yeteneğin, daha geniş bir yürek özgürlüğünün ve daha büyük bir "istek" enerjisinin gerekli olduğunu; yani gerçeği ardında bırakması gerektiğini belirtir. İdeale ulaşmak için gerçeğin ve doğrudan sapmanın insan için sakıncalı olacağını kaydeder. Görünüşten, "gerçek" için

tasalanmayacaklarını, ancak görünüş için gerçekten korkmak gerektiğini vurgular. “Arı görünüşte” çikarsız bir özgür değerlendirmenin olduğu yerde, insanlığın başladığını aktarır. İnsanın “gereçler”e biçimi üstün tutmaya, görünüşe de gerçeklik vermeye bağladığında, onun “hayvanlık çemberinin” aşılmış olacağını vurgular. İnsanın doğanın verdiği ve kendi gereksinimi olduğu kadarıyla yetinmeyeceğini belirten Schiller; önce hırsın sınırlarını örtmek ve “kıvanç” gereksiniminden fazlaca sağlamak için, fazlasıyla “gereç” isteyeceğini; sonra da biçim içtepisini yatıştırmak ve kıvancı da geliştirmek için gereçte de gereğinden çok estetik katışları isteyeceğini savlar. Doğanın ussuz olana da gereksemeye göre özgürlük verdiğini aktarır. Aslanı açlık kemirmediğinde, yabansıl bir hayvanın da onu boğuşmaya kışkırtmadığında, aslanın boş duran gücü kendi kendine yaratacağını savunur. Kükreyişinin çölü dolduracağını, ereksiz hareketleriyle, gereğinden fazla olan gücünden kıvanç duyacağını savlar. Böceklerin ise özgürce uçtuğunu, kuşların özgürce ve uyumlu şekilde öttüklerini ama bunun genel olarak gereksinmenin özgürlüğü olmadığını savunur. Schiller, hayvanı bir şeyin eksikliği hareket ettiriyorsa, onun “çalışacağını”, gücün çokluğu hareket ettiriyorsa, “oynayacağını” savlar. Cansız doğada bile güç bolluğunun, “oyun” denebilecek bir gevşekliğe yol açabileceğini aktarır. Ağacın, gelişmeden kuruyacak olan birçok filiz türettiğini, sonra da ona gereğinden fazla besin isteyen kök, dal ve yaprak ürettiğini belirtir (27. *Mektup*) (a.g.e., s. 142-144).

Bu şartlar altındaki estetiğin, güç bolluğu sergileyen ve enerjisini toplumsal olmayan amaçlar uğrunda harcayan insanı, toplumla uylaşıma sokmak için yararlanılabilecek bir katalizör olarak kullanılabileceğini savlayan Schiller’in yaklaşımının önemi daha belirginleşecektir.

İlk denemesinde estetik “oyun içtepsi”nin, “duyusal içtepi” araya girdiği için

görülemeyeceğini aktaran Schiller, kaba şeylerden hoşlanan duygunun kaba biçimler yarattığını söyler. Bu kaba biçimlerin; “çabuk ve dik geçitler, tumturaklı biçimler, göze çarpan karşıtlar, göz kamaştıran ışıklar ve coşkun türküler” olduğunu betimler. Kaba şeylerden hoşlanan için, güzelin sadece kendisini kendisine karşı koyması için coşturan; ona biçimlendirebilmesi için gereç veren şey olduğunu belirtir. Zorunlu olana estetik zenginlik getirmekle kalmayan özgür oyun içtepesinin sonunda zorunluluğun bağlarından tamamen koparak, sadece güzeli konu edeceğini iddia eder (27. *Mektup*) (a.g.e., s. 146-147). Bu şekilde, oyun içtepesinin toplumsal düzeni tesis etmede kullanılabilecek bir aracı olduğu bir kez daha vurgulanmaktadır.

Schiller, insana biçimin giysi ve ev eşyası ile doğuştan yavaş yavaş yaklaşacağını ve sonunda onu elde edeceğini, böylelikle insanın içten de değişmeye başlayacağını aktarır. Sevincin yasadışı bir sıçrayışının dans olacağını, biçimsiz kımıldanışların da “alımlı, uyumlu, anlamlı kımıldanışların dili” olacağını aktarır. Duyguların karışık seslerinin gelişerek şarkı haline geleceğini belirtir. Truva ordusunun, kör güçlerinin aşırı yürekliliğiyle, turna kuşu sürüsü gibi haykırarak; Grek ordusunun ise, biçim zaferi ve yasanın büyüklüğünü gösterircesine, sessiz ve ağır adımlarla savaş alanına çıkacaklarını anlatır. Güzelliğin, doğaların çarpışmalarını ve kuşakların karşıtlığını gidereceğini, gücü de durdurmayı amaçladığını ve insanı topluma uydurmayı amaçladığını aktarır. Zorun korkutamadığı insanı utancın yola getireceğini, gözyaşlarının öç duygusunu boğacağını savunur. Güçlü (dinamik) devletin doğayı, doğa ile yumuşatmakla, insan toplumunu olabilir yapacağını; törel (etik) devletin ise kişinin isteğini genele boyun eğdirmekle, ancak zorunlu yapabileceğini savlar. Estetik devletin ise, genel isteği kişinin doğasıyla yerine getireceğinden, başarılı olacağını iddia eder. Gerekliliğin

insanı topluma mahkum ettiği, usun da insanda toplumcu ilkeleri kökleştirdiği durumda, güzelliğin insana sadece toplumsal bir nitelik verebileceğini savunur. Güzellik duygusunun insanın topluma uyumunu sağladığını, duyum ya da düşüncenin insanları birbirinden ayırdığını, güzelin ise bütünleştirdiğini ifade eder. Duyusal sevinçlerimizi, kişiliğimizi geliştirmediklerimizden, genele yayamadığımızı aktarır. “Bilgi sevinçlerini kişinin izini yargımızdan uzaklaştırmakla duyacağımızı” belirtir. Us sevinçlerimizi ise, -kişiliğimizin izlerini kendimizin ya da başkasının yargularından çıkaramadığımız için- genelleştiremeyeceğimizi savlar. Güzeli hem kişi hem de tür olarak aynı zamanda duyduğumuzu anlatır. Duyusal iyiliğin insanı tek yanlı mutlu edeceğini; salt iyinin insanı genel olarak, koşullanmayan koşullarla mutlu edebileceğini; güzelliğin ise dünyayı bütünüyle mutlu edeceğini, varlıkların onun büyüğü sayesinde sınırlarını unutacağını savunur (27. Mektup) (a.g.e., s. 148-151). “Estetik devletin genel isteği kişinin doğasıyla yerine getirmesi” kurgusu, Kant’ın “öznelerarası genellik” kavramını çağrıştırmaktadır. “Koşullanmayan koşullar” kavramı da Kant’ın “yasadışı yasalılık” kavramı ile kıyaslanabilir. Schiller’in kendi estetik kuramını oluştururken, Kant’tan etkilendiği bu bağlamda tekrar vurgulanabilir.

Güzelliğin etkisiyle gücün kendisini iyilik tanrıçasının etkisiyle sınırlayacağını, direnen aslanın da aşk tanrıçasına boyun eğeceğini aktaran Schiller, sürünen para canlısı sanatın bile bu sayede yükseleceğini, bütün canlı ve cansız varlıkların güzellik sayesinde özgürleşeceğini savlar. Estetik devlette herkesin eşit ve yüksek hakları olan özgür yurttaşlar olacağını vurgular. Zorlayan usun, estetiğin onayını almasını ve ideal dengenin kurulması gerektiğini aktarır. Ancak böyle bir “güzel” devletin kurulmasının zor olduğunu ifade eder. Gereksemelere göre, her

ince duyulu insanın içinde; eylemlere göre, kilise ya da cumhuriyet gibi seçkin çevrelerde olabildiğini aktarır. İyi bir devlette olduğu gibi, estetik devlette de eylemin eksik olmaması gerektiğini hatırlatır (27. *Mektup*) (a.g.e., s. 152-153). Ancak Schiller'in kastettiği eylemin toplumu bütünleştiren, bireyin toplum düzenine uyumunu kolaylaştıran, bir anlamda Platoncu bir eylem olduğu düşünülebilir.

II.5. Schiller'in Çeşitli Yazılarında Estetik Üzerine Değerlendirmeleri

Schiller'in felsefeye olan katkılarının sadece nesir olmadığını, şiirleriyle de düşündüren ve felsefi sorgulamalar yapan bir yanının olduğu vurgulanmalıdır. Bu yaklaşımı, öncesinde tiyatro ve şiirin olduğu özgünlüğüne yorulabilmekle beraber, antik döneme bir öykünme olarak da ele alınabilir. Antik dönemde Sokrates öncesi dönemde ve Platon ile Aristoteles'in de aralarında olduğu bazı düşünürlerin aktarımlarını şiirle yaptıkları bilinmektedir. Schiller'in nesirleri “ Şiir ve Baladlar-Schiller” isimli eserde bulunabilir.

Schiller'in *Mektuplar*'da dönemin çağdaş eğitim idealini ele aldığı, insanın tek yanlı değil, sanatın da katkısıyla bütünsel olarak eğitiminin olanaklı olacağını savunduğu, bu sayede de Kant'ı aşabildiği savunulmaktadır. Yorumunda insanın çıkar gözetmeyişi ile ilintili olan özgürlüğünün, estetik alanda sanatla uygulama alanı bulacağını vurgulayan Aytaç; Schiller'in insan tanımının “oyun” ile ilişkisine dikkat çeker (Aytaç, 2008, s. 47).

Schiller, *Neue Thalia Dergisi*'nde yayınlanan *Zarafet ve Saygınlık Üzerine* (1793) isimli makalesinde Kant'ın “düşünen ve duyan insan” ayrımındaki sertliği aştığı savunulabilir. Burada “güzel ruh” tanımını aşağıdaki gibi yapar: “Bir insanın bütün hislerinin ahlaki duygusu en sonunda belli bir dereceye ulaşmışsa; yani

iradenin yönetimini hiç çekinmeden heyecana bırakabiliyorsa ve iradenin kararlarıyla çatışma tehlikesine asla düşmüyorsa, işte o zaman güzel ruhtan söz edilir.” (a.g.e., s. 48).

Schiller, *Coşkulu Olan Üzerine* (1793) isimli makalesinde sanatı “hedefe götüren araç” olarak tanımlar ve sanatın en son hedefinin, “duyusal- üstünün işlenmesi” olduğunu belirtir (a.g.e., s. 116). Greklerin tabiattan utanmayacağını, duyusallığa hakkını verirken, onun boyunduruğu altına girmeyeceğinden emin olduğunu vurgular. Bu amaçla Grek heykeltıraşların insan yontularında yararsız ve engelleyici olan elbiseyi atmaları gibi, Grek yazarlarının da gelenekten ve insanı sunileştiren, doğasını gizleyen terbiye yasalarından kurtulduklarını aktarır (a.g.e., 117). İnsanın aklıyla tabiata egemen olması gerektiğini, trajedinin ilk yasasının acı çeken tabiatı işlemek olduğunu ve ikinci yasasının da acıya karşı ahlaki direnişi işlemesi olduğunu vurgular (a.g.e., s. 118). Ahlaki ve estetik yargının ruha zıt iki yön sunduklarından, birbirlerine engel olduklarını; aklın yasaya uymayı istediğini, hayal gücünün bağımsızlık beklediğini dile getirir. Şaire düşen görevin, konusunu ele alırken, ne aklın iradenin yasasına, ne de hayal gücünün iradenin zenginliğine işaret etmeyecek şekilde işlemesi gerektiğini ifade eder (a.g.e., s. 123). Bu açıklamaların ışığı altında Schiller’in estetik ile ilgili düşüncelerinin *Mektuplar*’dan önce olgunlaşmaya başladığı (1793), bu oluşumda Kant’ı referans aldığı ve aşma çabasında olduğu düşünülebilir. Schiller’in estetik ve özgürlükle ilgili düşüncelerinde Fransız devrimi pratiğinde halkın özgürlüğü içselleştirmeden elde ettiği iktidar sonrasında yaşanan katliamların etkisi olduğu savlanabilir. Olası bir Alman devriminden sonra, halk iktidarında estetik eğitim sayesinde benzer problemlerin yaşanmayacağına olan inancı vurgulanmalıdır.

İntikam olgusunu da ele alan Schiller, intikamın “soysuz ve aşağılık bir heyecan” olduğunu ancak, kurbanın intikam alana acı vermesi durumunda estetikleşeceğini savunur (*a.g.e.*, s. 124). Tragedyalarda kahramanın eylemlerinin acı verici olduğu, ancak başka seçeneği olmadığının seyirci tarafından da onaylandığı hatırlanırsa; Schiller’in tragedyalarda sıkça yer verilen intikam olgusuna yukarıdaki yorumu getirirken, Antik döneme öykündüğü değerlendirilebilir.

Schiller estetik yargılarda salt ahlaka değil, özgürlüğe ilgi duyduğumuzu ve ahlakın, özgürlüğü görünür kıldığı ölçüde hayal gücümüzü okşadığını ileri sürer. O böylece, ahlaki uygunluğu estetik şeylerden beklemenin ve aklın egemenliğini genişletmek için hayal gücünü uzaklaştırmaya kalkışmanın, sınırları alt üst etmek olacağını iddia eder. Hayal gücünün tamamen boyunduruk altına alındığında estetik etkinin yok olacağını ya da etkisini akılla bölüşeceğini, bunun ise ahlakın zararına olacağını aktarır. İki farklı hedefi izlemenin ikisini de “ıskalamaya sebep olabileceğini”; hayal gücünün özgürlüğünün ahlaki yasalılıkla tutulacağını ve aklın gerekliliğinin de hayal gücünün keyfiliği ile bozulacağını belirtir (*a.g.e.*, s. 125). Aslında Schiller’in estetik teorisinin, duyu ve biçim hedeflerinden sapmayı zaten öngördüğü ve yeni bir hedef olan oyuna ulaşmayı hedeflediği düşünülebilir.

Schiller’in *Çeşitli Estetik Objeler Üzerine Dağınık Görüşler (1793)* isimli makalesinde, objeleri estetik hale getiren özellikleri dört gruba ayırdığını görüyoruz. Yüce ve güzelin, sanata özgü olduğunu, hoş olanın sanata layık olmadığını, iyinin sanatın amacı olmadığını, çünkü sanatın amacının haz vermek olduğunu, iyinin duyusallığa araç olamayacağını ve akla uygun biçim sayesinde aklın hoşuna gideceğini vurgular. Hoş şeylerin duyulara haz verdiğini ve biçim olmadan hoş gittiğini, güzelin duyular aracılığıyla akla benzer biçim sayesinde hoş gittiğini

aktarır. İyinin düşünülür olduğunu, güzelin seyredilir olduğunu ve hoşun sadece hissedilir olduğunu belirtir. Güzelin her zaman duyulara sunulmasıyla, sadece görünüşte hoşta gidiyor olmasıyla, objesinin bilgisini sağlamaması ve şart koşmamasıyla “hoş”la aynı olduğunu savlar. Ancak güzelin maddesel his yoluyla değil, görünüşünün formu sayesinde hoşta gittiğinden farklı olduğunu belirtir. Akıllı öznenin aynı zamanda duyusal olduğu, duyusal öznenin de aynı zamanda akıllı olduğu ölçüde güzelin hoşta gideceğini aktarır. Güzelin sadece bireyin değil, türün hoşuna gideceğini, duyusal- akıllı varlıkla ilişkisi sayesinde var olsa da duyusallığın deneysel özelliklerinden bağımsız olduğunu ve öznenin bireysel özelliklerinin değişimlerinden etkilenmediğini ifade eder. Yani güzelin hoşta yaklaştığı ölçüde iyiden ayrılacağını vurgular. Schiller, bu tanımlardan da anlaşılacağına göre; bir objenin çirkin, eksik, hatta ahlaksız da olsa duyuların hoşuna gidebileceğini, duyuları isyan ettirirken yine de iyi olabileceğini, ahlaki duyguları isyan ettirirken seyretmesi hoşta gittiği için güzel olabileceğini savunur. Bunun sebebinin, “Bütün bu farklı tasavvurlarda gönlün başka bir yetisinin başka bir tarzda uyarılmış olması” olduğunu belirtir. Çirkin, duyulara ters ve akıl için korkunç ve yetersiz olduğu kadar, ahlaki olarak da önemsiz olsa da hoşta giden objelerin olduğunu vurgulayan Schiller; insanın bunların keyfine varabilmek için duyuların ve aklın zevkinden feragat edeceğini savunur (a.g.e., s. 125-128). Bu yaklaşımlarla iyi, güzel, hoş ve güzelin ayrı ayrı ve özenli tanımlamasının yapıldığını görmekteyiz. Özellikle çirkin ve ahlaksız olanın hoşta gidebileceğini vurgulaması, Schiller’in yaşadığı *deha* dönemine uygun olarak, ne kadar ileri görüşlü ve özgün olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir.

Zarafet ve Saygınlık Üzerine isimli makalesinde güzellik ve zarafet ilişkisine değinen Schiller’e göre; her zarafet güzeldir ama her güzellik zarafet değildir.

Zarafetin, güzel gibi sabit değil, hareketli güzellik olduğunu, öznesinde tesadüfen oluşup son bulabildiğini aktarır. Schiller mitolojiye dayanarak; “Zarafetin tabiat tarafından verilmeyip öznenin kendisinden oluşturulan bir güzellik” olduğunu belirtir (*a.g.e.*, s. 132-136). Tabiatın olan güzelliğin insan tarafından tanımlanmasına dair bir kavram olan güzelin, zarafet niteliği alabilmesinin olanaklı olmadığı, zarafetin özne tarafından hareketli bir güzellik yaratılması ile ilişkili olduğu vurgulanmaktadır. İnsan tarafından yaratılan güzelliğin, bir objektivasyon süreci ile olduğuna felsefe literatüründe değinilmiştir.

“Saygınlığın”, insan yapısının güzelliğini yükseltmediğini belirten Schiller; güzelliğin tanımına saygınlığın girdiği anda, artık estetik bir yargıdan bahsedilemeyeceğini savunur. İnsan yapısının teknik olarak yorumunun verdiği saygının, duyuya değil akla yönelik olduğunu ifade eder. Güzelliğin tamamıyla duyusalın bir özelliği olduğunu, sanatçının güzelliğe ancak tabiatın oluşturduğu görüntüsünü beslerse ulaşabileceğini aktarır. Güzelin “objenin sadece akılla keşfedilebilecek özelliğine dayanmıyorsa aklın hoşuna gideceğini” savlar. Güzelliğin, varlığını duyusal tabiatın aldığı ve sonradan akıl dünyasına katıldığı için “iki dünyanın da vatandaşı olduğunu” savunur. Güzeli değerlendirme yetisi olan beğenin zeka ile duyusalılık arasında yerleşmesinin ve bu “geçimsiz ikiliyi” birleştirmesinin, görüşleri “asilleştirip” fikir haline getirmesinin ve duyular dünyasını bir dereceye kadar özgürleştirmesinin önemli sonuçları olduğunu aktarır. “Aklın güzele aktardığı fikrin ne olduğunun” ve “güzelin ne şekilde bu fikre sembol olduğunun” önemli soruları olduğunu vurgular. İnsanın mimari güzelliğinin bir akıl kavramı olan fikrin duyusal ifadesi olduğunu ama bunun tabiatın her güzel oluşumunda olduğu kadar olduğunu ifade eder (*a.g.e.*, s. 138-141). Estetikte öznenin

aynı zamanda nesne olabildiğini savunan bu görüşe göre, insanın mimari güzelliğinin diğer nesnelere fazla olmadığı vurgulanmıştır.

Schiller'in insanı aynı zamanda birey olarak gördüğü, onun şartları değiştirebileceği, görünüş tarzının hissetme ve irade tarzına bağlı olduğunu belirttiği vurgulanmalıdır. Schiller'in yaklaşımına göre, tabiat kendi başına sadece "sınırsız gereklilik yasasına" göre belirlediği varlıkların güzelliğine önem verir. Güzelliği "görüngülerin bir görevi" olarak gören Schiller'e göre, güzelliğe uygun gereksinim aklın öznesindedir ve bu nedenle genel ve gereklidir. Schiller, özgürlüğün güzelliği yönettiğini, tabiatın yapı güzelliğini, ruhun ise oyunun güzelliğini verdiğini belirtir. "Zarafetin, yapının özgürlük etkisi altındaki güzelliği, yani kişiyi belirleyen şeylerin güzelliği" olduğunu ifade eder. Bir kabiliyet olan mimari güzelliğin "tabiatın sahibine şeref verdiğini", kişisel başarılar olan zarafet ve cazibenin ise "kendi sahiplerine şeref verdiğini" söyler. Zarafetin özgürce hareket eden yapıya özgü olduğunu, ruhtaki bir değişimin duyuşal dünyada hareket olarak açığa çıkacağını savlar. Tabiata ait olan hareketlerin ise zarif olamayacağını aktarır (*a.g.e.*, s. 142-144). Burada da zarafetin tabiata içkin olmadığı, insanın etkisiyle dile gelen bir kavram olduğu vurgulanmaktadır. *Die Horen Dergisi*'nin 1795 yılı 15. sayısında, *Estetik Geleneklerin Tehlikesi Üzerine* isimli yazısında Schiller şöyle demektedir: "Aynı, yaklaşan çelişkilerini sezen bir delinin bütün bıçakları uzaklaştırıp bozulan beyninin suçlarından sağlıklı halde sorumlu olması gibi biz de tutkularımızın, hakimiyet döneminde fiziksel düzene zarar vermemesi için kendimizi *dinle ve estetik yasalarla* bağlamakla görevliyiz" (*a.g.e.*, s. 229).

Din ile beğenin ortak hizmetinin; hakiki erdeme yararlı olmak ve yasalılığı, ahlakiliğin başaramadığı yerde güvence altına almak olduğunu aktarır. Akla uygun

davranmak için güzelliğin çekiciliğine de ölümsüzlük olasılığına da gereksinim duymayan kişinin ruh yüceliğine ulaşacağını, ancak insanlığın engellerinin ahlaka uygun davranmaya çalışanları felsefenin sertliğini hafifletmeye ve insan neslinin selametini güven altına almaya zorladığını vurgular (*a.g.e.*, s. 229-230). Bu bölümde Kant'ın “mutlak buyruk”una vurgu yapıldığı, aklın emirlerini yumuşatmak ve uygulanabilir kılmak için, estetik felsefe ve dinin öneminin belirtildiği savlanabilir. Schiller'in güzelliğe öykünerek ya da dinin etkisiyle akla uygun davranan özgür insanın idealize etmektedir. Burada vurgulanması gereken noktalardan birinin de çağın tını gereği devrimci bir süreçten geçildiğidir. Ancak Fransız devrimi sonrasında yaşanan katliamların, halkın iktidarı elde ettikten sonra ne gibi olumsuzlukların olabileceği konusunda Schiller'e fikir verdiği, olası bir Alman devriminde bunu önlemek için halkın estetik yönden eğitimini bir çözüm olarak gördüğüdür. Nitekim demokrasilerde halkın yönetime katılımı olgusunun, sıklıkla pragmatik çıkarlarla iç içe olduğu, monarşi ya da aristokrasi pratiğinde bu pragmatizmin, en azından fırsatçılık anlamında bir çılgınlık düzeyine çıkmayacağı vurgulanmaktadır. Ancak Schiller'in tezinde savunulduğu gibi, estetiğin bu sorunsala olumlu katkısının olup olmayacağını siyaset felsefesiyle ilgili araştırma ve çalışmalarının konusu olabileceği düşünülmektedir.

III. BÖLÜM

F. SCHILLER'DEN SONRA ESTETİK ALGININ YÖNÜ

Aristoteles güzel kavramını nesneye içkin kılarak, onu Platon'un idealar dünyasındaki yüce konumundan indirir. Baumgarten ile beraber bağımsız bir disiplin haline gelen güzelin; Kant, Schelling, Hegel ve Schopenhauer için de “metafizik”⁸ bir bilgi alanı olarak düşünülebileceği dikkate alındığında, Schiller'in özellikle Kant'ın etkisi ve onu aşma çabasıyla sanat felsefesine olan katkısı daha doğru bir şekilde konumlandırılabilir. Schiller'in sanat felsefesine katkılarını değerlendirirken, Antik dönemden bu yana gelen bir Grek-Roma-Batı Avrupa dolayımı ile estetik geleneğine de yer vermiş olduk. Sonraki dönem, bu geleneğin devamı ve Schiller'in estetiğinin eğitim sorunu olarak ele alınabileceği gibi, bireysel özgürlük ve devlet yönetimi açısından bir siyaset sorunu olarak da değerlendirilebilir. Estetiği bir eğitim sorunu olarak ele almasının yanında, sanata toplumsal yönlendirici görev de atfeden Schiller, iktidara bunu kabul ettirmek için emek vermiş, örneğin tiyatrunun suçluların vicdanına seslenerek, suçlarını itiraf etmelerine sebep olan bir faktör olabileceğini göstermeye çalışmıştır (Özgü, 1959, s. 14). Dahası, devletin bireysel özgürlüklerin sanat yoluyla dışavurumuna izin vermesi gerektiğini vurgulamıştır (Schiller, 1999, s. 21). Dolayısıyla estetiğin, bireysel duymalara dayalı sübjektif bir disiplin olarak kabul edilse bile, sosyal ve siyasal alanda da nesnel ve üzerinde uzlaşılabilir bir öneminin olduğu savunulabilir.

⁸ Estetiğin metafizik bir bilgi alanı olarak düşünülmesi Kant, Schelling, Hegel ve Schopenhauer için farklı anlamlar taşır. Örneğin Kant açısından, güzelin incelenmesinin, metafizik olduğu kadar epistemolojik yönü de vardır. Schelling, Hegel ve Schopenhauer ise Alman idealizminin bilinç odaklı yaklaşımını savunarak, güzeli bir bilinç içeriği halinde temellendirmeye çalışırlar. Bu yönüyle Alman idealistleri güzelin incelenmesini metafizik yönden ele alırlar.

Schiller sonrasında estetik algının nesnesi olan güzele yaklaşım, bir yandan güzelin metafizik bir bilgi alanı olarak değerlendirilmesini, diğer yandan birey ile toplum arasında özgürlüklerin sanat yoluyla dışavurumunun irdelenmesini içerir. Böylelikle Schiller sonrasında estetik algı, hem özne-nesne bağlamında hem de birey-toplum ilişkisinde gelişme göstermiştir. Özne-nesne bağlamında estetik algı başlıca iki temel tartışmanın konusu olarak karşımıza çıkar: estetik sübjektivizm (estetik psikolojizm) ve estetik objektivizm. Birey-toplum ilişkisinde bir özgürlük dışavurumu biçimi olarak güzelin etkisi ise kendisini “ifade”, “anlam”, “biçim”, tanım, -soyut- sanat, vb. gibi tartışmalarda gösterir. Schiller’de hürlüğün görünüş haline gelmesini tanımlarken, sanat nesnesinin bireysel bir objektivasyon olarak görünür olması ve onun yaratımının özneye kazandırdığı özgürlük duygusunun varlığı düşünülebilir. Ayrıca psikolojizmin Schiller sonrası dönemde egemen bilim olarak, felsefeyi de etkilediği (Lipps örneğinde olduğu gibi) ve bu yüzden güzele dair öznel tanımlara yönelimin olduğu düşünülebilir.

Estetiği estetik tavrın bilimi olarak görenler, özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda onu bir *estetik-sübjektivizm* ve *estetik-psikolojizm* şeklinde yorumlamışlardır. Bu anlayışın karşısında yer alan ve Antik dönemden beri temsil edilen estetik objektivizm ise temsilcilerinin arasında Schiller’in de bulunduğu, güzelliğin temel kanunları olduğunu ileri süren görüştür. Fenomenolojik ve ontolojik estetik de objektif estetik başlığı altında ele alınabilir (Tunalı, 2010, s. 130-131). Aydınlanma dönemini temsil eden Fransız devrimi sonrasında yaşanan kitlesel katliamlar, Aydınlanma döneminin temsil ettiği akımlara karşı da olumsuz bir paradigma yerleşmesine neden olmuştur. Bunun da etkisiyle, felsefe dünyasında estetiğin nesnel olmaktan çok, öznel değerlendirmelere tabi tutulduğu değişimler

yaşanacaktır.

III.1. Güzeli Tanımlama Çabası ve Kant'ın Schiller Sonrasına Uzanan Etkisi

Güzeli tanımlama çabası her ne kadar insanlığın düşün tarihi kadar eski olsa da genel-geçer bir tanıma ulaşmanın tek başına yeterli olamayacağı, özellikle Kant ve Hegel'in açıklamaları doğrultusunda anlaşılmıştır. Schiller sonrasında tanımın kendisinin ne olması gerektiği sorunsalından çok, tanımda izlenecek yöntemin (algının yönünün öznedenden nesneye mi, nesnedenden özneye mi olduğu) hangi ölçüte göre belirleneceğinin tartışma konusu olduğu savlanabilir. Bu tartışmaların felsefi içeriğini belirleyebilmek için Schiller'in de döneminde hazır bulduğu tanımlama çabasının neliğini incelemek gerekir. Daha önceki felsefi dönemlerden farklı olarak Schiller'in çağında, güzel ile karşı karşı karşıya kalan bireyin yargılayan kişi olarak güzeli değerlendirme ve yargılama yetisine sahip olduğu varsayımıyla hareket edilir. Kant'ın yetkinliği akla verdiği açıklamaları, aydınlanma ile romantik akım arasında sanatın, güzelliğin, beğenin, yargının öznelarası ve nesnel konumunun tartışılmasına yol açmıştır.

Bu ilgiyi farkedenden Schiller, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni ayrıntılı bir şekilde inceledikten sonra *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ı kaleme almıştır. Estetik ve edebiyatın, güzelliği öne çıkardığı, insanın yıkıcı eğilimlerinin denetlenmesine yardımcı olduğu belirtilir. Kendisi de ardılı olan düşünür ve yazarları etkilemiştir. Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, H. Marcuse gibi düşünürler ile Dostoyevski ve Tolstoy gibi Rus klasik roman yazarları Schiller'den etkilenenler arasındadır. Özellikle Schiller'in oyun içtepsi bu bağlamda Nietzsche ve Heidegger üzerinden postyapısalcılara kadar etki eder. Böylelikle "romantiklerin hayatı

estetikleştirmeleri felsefi meşruiyetini Kant'tan olduğu kadar Schiller'den de alır” (Dellaloğlu, 2010, s. 109).

Bu açıklamalar ışığında farklı tanımlama çabalarına girilen “güzel”le ilgili olarak, tikeli kavramlar olmadan tümelletirebilmenin olanaklılığıyla ilgili çıkar yol arayışında Kant'ın önerdiği dolayımın “yargı gücü” olduğu düşünülebilir. Sanat felsefesinde tikeli tümel altında birleştirme kaygısı nedeniyle yargı gücü için ölçütler oluşturmaya çalışıldığı görülecektir. Kant'ın “yargı gücü”nde birbiriyle etkileşen nesnellik ve öznel bulunur. “Duygu” ya da “duyumsama” öznel olduğundan, bilgi yeterliliğinin estetiği olmasına rağmen, “duygu estetiği” anlamında bir bilim dalı olanaklı değildir. Dolayısıyla da estetik bir tasavvur tarzının anlatımında iki anlamlılık söz konusudur. Bu iki anlamlılık; hoşlanma/hošlanmama duygusu uyandıran ve bilgi yeterliliğiyle ilgili tasavvurdur. Kant bu iki anlamlılığı çözmeye uğraşırken; estetik kavramını ne *görü*, ne de *anlağın tasavvuru* anlamında değil, *yargı gücünün eylemleri* için kullanmayı önerir (Kula, 2012, s. 11-12). Dolayısıyla Kant'ın estetiği dinamik bir süreç olarak ele aldığı düşünülebilir. Ayrıca estetiğin, görümsüz bir kavram olarak ele aldığı, Kant'ın görümsüz kavramlar için kullandığı “boş” sıfatı ile nitelendirilebileceği düşünülebilir. Ancak kavramsız da olsa yargı gücü dolayımıyla Kant'ın estetik kavramını boş olmaktan *kurtarmaya* çaba sarf ettiği, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin böyle bir çabanın ürünü olduğu iddia edilebilir.

Yargı Gücünün Eleştirisi'ndeki dizgenin, biçimsel (mantık) ve maddesel olmak üzere iki bölümde olduğu belirtilir. Yargı gücünün anlak gibi kavramları veya akıl gibi nesneye ilişkin ideleri üretmediği; üretilmiş olan kavramları topladığı ya da tikeli tümel altında birleştirdiği ifade edilir. Kant'a göre yargı gücüne özgü olan sanat

doğa ile ilişkili bir kavramdır ve bu bağlamda “yargı gücü için ölçütler oluşturma” önemlidir. Kant’ın üç tür yeterlilikten bahsettiği savunulur. Bunlar:

1. Bilgi yeterliliği; ilkesi anlak/kavrayıştır.

2. Hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu veya yeterliliği; ilkesi yargı gücündedir.

3. Arzulama yeterliliği; ilkesi salt akıldadır (Kula, 2012, s. 3-5).

Nesnede yetkinliğin akıl ile, hoşluğun duyu ile, güzelliğin “verili bir tasavvura ilişkin düşünüm” ile aranabileceğini düşünen Kant’a göre; estetik düşünüm; yeterliliği, nesnenin yetkinliğini değil, nesnenin öznel amaçlılığını yargılar. Kant; “Hoşlanma duygusuyla özdeş” olan estetik düşünüm yargısının “nesnenin biçimsel ve öznel amaçlılığının kavramına ayrılabilir” olduğunu düşünür. Hoşlanmanın Kant’a göre aşkın bir açıklaması yapılmak istenirse; “hoşlanma/haz, ruhun, bir tasavvuru kendisiyle uyumlulaştırdığı bir durumdur”. Bir bilgi türü olmadıkları için kendi başlarına açıklanamayan hoşlanma ya da hoşlanmama, ancak duyumsanabilir (*a.g.e.*, s. 15). Bu açıklamalar ışığında Kant’a göre hoşlanmanın aşkın tanımının, Aristoteles’in nesneyi güzel kılan şey olan *morphe* kavramına benzerliği dikkat çekicidir. *Morphe*’nin Plotinus estetiğinde de olan, ruh ile nesnelere arasında benzerlik kuran evrensel bir ilke olduğunu daha önce belirtmiştik.

Kant’a göre teknik yargı gücünün edimsel apriori bir ilkesi vardır ve bu ilke somut dünyadaki olaylarda görülebilir. İnsan ruhunda da benzer şeyler olabilir. Bunun istisnası “bütün değişimlerin sürekliliği ilkesi”dir. Beğenin nasıl oluşturulduğunu ve güzele ilişkin yargının nasıl geliştirildiğini soran Kant’a göre, bu soru ile genel-geçerlik ve gereklilik savında bulunan yargıların nedenlerini açıklayan

yanıtlar kısmen psikolojide aranabilir. Sözü edilen bu yargılar “herkesin öyle yargıladığını” değil “herkesin öyle yargılaması gerektiğini” söylerler. Bu sebeple de Kula’ya göre apriori yargılar olarak kabul edilebilirler (a.g.e., s. 15-16). Bu yaklaşımın Kant’ın “iyi isteme” kavramıyla paralellik gösterdiği dikkat çekicidir. Eylem ya da olgu, gerçekleşebilmesi için bireyin özgür iradesinden fazlasını (tesadüf, yeterlilik, vs) gerektirdiği halde “iyi isteme” tekil bireyle gerçekleşebilen bir durumdur. Herkesin öyle yargılaması gerektiğini düşünen bireyde herkes öyle yargılamasa bile yargı gücü misyonunu yerine getirmiş olacaktır diye düşünülebilir. Yalnız bu durumun Kant’ın “Herkes için geçerli bir maksim içinde davran” yaklaşımıyla uyumlu olmayabileceği de iddia edilebilir.

Bugün bazı eksiklikleri ortaya konulsa da Kant’ın savı; “tasavvur” ya da “imgelem gücü”ne dayanan estetik beğeni yargısının kavramsallaştırılamayacağı şeklindedir. Kant’ın temelde bireysel öznellik ve sanatsal özerkliğe dayanan bir estetik kuramı geliştirdiği belirtilir. *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde “doğal bilgiye dayanan kuramsal akıl” ile “ahlak yasasına ulaştıran özgürlük” irdelenir. Akıl ile özgürlüğü amaç ya da amaçsallığın birbirine bağladığı belirtilir. Amaçsallık Kant’ın estetik kuramını dayandırdığı temel kavramlardan biridir. Amaçsallığın güzele ilişkin estetik yargı ve insanın doğa ile ilişkisini belirleyen teleolojik yargıda kendisini gösterdiği vurgulanır. Her iki durumdaki öznel ilke ya da ölçüt olan yargı gücünün, belirleyici değil düşünümsel (Alm. *-reflexion*) olduğu savunulur. Kant estetiğinde “haz” ya da “istek”in itici gücüyle belirlenen “estetik olan”ın değerlendirilmesi ve belirlenmesi öznel bir süreçtir. Kant’ın özne-nesne ilişkisi bağlamında nesneye ilişkin tasavvurun (Alm. *Vorstellung* sözcüğünün karşılığı olarak; *tasavvur*, *tahayyül* ve *tasarım*) salt öznel olduğu belirtilir (a.g.e., s. 35). Bu sayede Kant’ın estetik

yargıda genelleme olmasa da öznelarası bir genellikten bahsettiğini, bunu *tasavvur* dolayımıyla gerçekleştirmeye çalıştığını düşünebiliriz.

Beğeni yargılarının genel-geçer olma iddiasını taşıdıkları ancak beğeni yargısındaki “hoşlanma” ya da “istek”in Kant’ın anlatımınca görgün (bilgili) bir tasavvura bağlı olmasına rağmen, apriori olarak hiçbir kavram ile ilintilenemeyeceği savunulur. Estetik beğeni yargıları güzele yöneliktir. Estetik yargı gücü de; kavramlara göre değil, bir kurala göre yargılayan ama özel bir yetidir. “Beğeni yargıları öznel” derken, bu yargıların kişisel görüşü yansıttığı ve genel bir nitelik kazanmasının kişi tarafından gerekçelendirilerek umulabilmesine karşın, tartışılmaz bir genellik olarak nitelendirilemeyeceği savunulmaktadır (*a.g.e.*, s. 36).

Bu açıklamalar karşısında; resim, müzik ya da edebiyat yapıtlarına dair eleştirilerin, öznel yargıların nesnellik iddiasıyla dile getirilmesi olduğu düşünülebilir. Örneğin bir romanın ya da yazın eserleri dolayımıyla edebiyatçının değerlendirilmesinde ne ölçüde nesnel kalınabileceği, bu amaçla dağıtılan ödül ve ünvanların ne ölçüde yerini bulabileceği bu bakış açısıyla tekrar düşünülebilir. Sanat eserinin estetik değerlendirilmesinde bazı nesnel kriterlerin oluşturulduğu farzedilse bile, bunun öznel bir kavram olan *beğeni*’nin oluşmasında ne ölçüde yeterli bir sebep olduğu tartışılır.

Sanat ürününün estetik değeri ya da niteliği hakkında ortak bir görüşe ulaşmak için Kant’ın estetik öğretisinde bazı ipuçları bulunabilir. Kant’a göre özel bilgi sürecinde, nesneye yüklenen “güzel” ya da “güzel değil” niteliği, yargılayanın ilgisinden bağımsız olarak belirlenir ve öznel olduklarından bir kavrama bağlı değildirler. Bu yargılar *gerekirlik* nedeniyle olurlar ve haklarında genel-geçerlik savında bulunulabilir. Beğeni yargısının, yargılayanın ilgisinden bağımsız olarak da

belirlenebileceği iddiası, bu konuda bir ölçüt ya da ölçütlerin olduğunu düşündürmektedir. Çünkü olguyu niteleyen, belirsiz de olsa bir özne gereklidir. İlgı, bir öznenin ilgisi olduğundan özne ile ilgi arasında bir belirlenim ilişkisinin varlığı söz konusudur. Dolayısıyla yargılayanın ilgisinden bağımsız bir yargının olanaklılığı sorgulanmalıdır (*a.g.e.*, s. 37). Örneğin bir portre resmini tanıdığımız birine benzettiğimiz için güzel buluyorsak, bu yargıda bir ilgi bağıntısı vardır. Hiç tanımadığımız birinin portresinin güzel olduğunu söylemekle ise ilgiden bağımsız bir estetik yargıyı ifade etmiş oluruz. Bu konuda ara durumların varlığı da söz konusudur. Örneğin seçici algı sebebiyle nesneye yönelen ilginin, nesnenin güzel olarak algılanmasında estetik beğeniye olumlu etkileyeceği düşünülebilir. Ya da bir eşyayı aldıktan sonra daha çok beğenmek -ya da benimsemek-, annenin kendi çocuğunun her halini beğenmesi, aşk ilişkisi içindeki abartılı beğenme, pozitif pekiştirinin beğeniye katkısı gibi durumlar; psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla irdelenebilir.

Kant'ın “beğeni yargıları kavrama bağılı değildir” ifadesinin açıklamasında, kavramlaştırılmayan şeylerin bilimsel olarak doğrulanabilirliğinin ya da yanlışlanabilirliğinin olanaksızlığına işaret edilir. Ancak pozitif bilimlerin ölçütlerinin insan bilimlerine uygun olmadığı da düşünülmelidir. Kant güzelin içeriksel ve maddesel belirlenimini tümüyle dışlayarak, “olabilirlik koşuluna” göre bir yargının biçimsel ölçütlerini arar (*a.g.e.*, s. 38). İlgı ya da çıkar gözetmeksizin beğenmek, her ne kadar bir kriter olarak görülse de bir kavram değildir. Bu sebeple nesnellik ifade ettiği savunulamaz. Ayrıca çağdaş yaklaşımda, pozitif bilimlerin ölçütlerinin insan bilimlerine uygun olduğu iddiası güncelliğini yitirmiştir. Tersine, pozitif bilimlerde sonuçların deneyi yapanın öznelliğinden etkilenebileceği

tartışılmaktadır. Örneğin bir yazın yapıtının varlığının, ona ilişkin hoşlanma ya da hoşlanmama duygusunun kaynağı olduğu belirtilir. Beğenme ya da beğenmeme, yazınsal ürünün tasavvuru ile bağlantılıdır ve bu bağlantı, yazınsal ürünü oluşturan ve yargılayan kişi için gereklidir. “Yargılayan kişi” tanımı, eleştirmenler ve “okur” anlamında kullanılmıştır. Kant bu durumdaki nesneyi artık “güzel” olarak tanımlar. Böyle bir hoşlanma ya da istek (genel-geçer olarak), “yargılama yeterliliği” ya da “beğeni” olarak adlandırılabilir. Beğeni, “güzeli değerlendirme ve yargılama yetisi”dir (Akt.: Kula, 2012, s. 39).

Yapıtın nesneliliği ile özne arasındaki tasavvur dolayımı ile beğeni, bir yargılama yeterliliği özelliğine bürünür ve genel-geçer olan da bu yeterliliklerdir. Ancak yargılama yeterliliğinin güzel olarak tanımladığı nesneyi hangi kriterlere/kavramlara göre tanımladığının açık olmadığı, tasavvurun bunu ne ölçüde olanaklı kıldığı tartışılabilir. Tarihsel-toplumsal sürecin, nesnel ya da öznel-arası ortak bir tasavvuru olanaklı kılacağı düşünülse de, beğeni yargısının oluşumunda öznenin kültürel arkaplanının değişimi ve gelişimi dikate alındığında, yaşamın her döneminde aynı *güzel algısına* sahip olunmayacağı değerlendirilebilir. Bireyin gençliğinde hareketli ve sesli müziği güzel bulduğu halde, ileri yaşlarında daha hafif melodileri tercih etmesi, buna örnek olarak verilebilir. “Aşkın gözü kördür” deyiminde vurgulanan beğenin, Kant’ın “ilgi” kavramı ile nereye kadar açıklanabileceği tartışılmalıdır. “Sevgi ve nefret kardeşler” söylemi irdelendiğinde, aynı nesnenin - farklı zaman dilimlerinde de olsa- zıt duygu ve dolayısıyla yargı oluşturması nasıl yorumlanacaktır? Sevgilisinin başka futbol takımını tutması, fanatik aşkın kendisine yönelmiş olan estetik algısını etkiler mi ya da nereye kadar etkiler? Farklı ırk, din ve mezhepten olanların, akşamcıyla alkollü içki içmeyen biribirlerine karşı estetik

algısı nasıl etkilenir? Bu tür soru ve yaklaşımların sosyolojik ve psikolojik çalışmalara konu olabileceği kanısındayız.

Kant'a göre bir şeyin güzel olup olmadığını ayırt etmek için tasavvuru imgelem gücü kanalıyla öznenin hoşlanma ve hoşlanmama duygusu ile bağlantılandırmak gerekir. Güzelin belirlenmesinde tasavvurun kavrayış yolu ile bilgi nesnesiyle ilişkilendirilmemesinin ayırt edici önemi olduğunu belirtir. Kant'ın beğeni yargısı ile bilgi yargısını birbirinden ayırdığı, beğeni yargısını mantıksal değil estetik olduğundan dolayı öznel kabul ettiği ifade edilir. Kant'a göre her insanın beğeni yargısı vardır (Kula, 2012, s. 40). Yukarıdaki açıklamalardan da görülebileceği gibi ürünün tasavvurunun nesneyle ilişkisi kavrayış yoluyla olmaktadır. Kavrayışın özneye içkin bir durum olduğundan hareketle, beğeni yargısının özneliğini koruyacağı söylenebilir. Eğitim psikolojisinin yaklaşımında, bireyin özelliklerinin dikkate alındığı, öğrenci odaklı eğitimin üstünlüğü vurgulanmıştır. Bu yaklaşımın ışığı altında, eğitim dolayısıyla, "bireyin istedik (nesnel) davranışlar sergilemesi" gibi bir sonucun beklenmesinin ne ölçüde olanaklı olacağı sorgulanabilir. Eğitimin bütününde özneliğin yeri ve önemi değerlendirildiğinde, estetik alandaki eğitimin nesnel sonuçlara ulaştırması olasılığının yüksek olmadığı değerlendirilebilir.

Kant'ın beğeni yargısının çıkardan bağımsız olduğunu belirtmesiyle beraber, beğeni yargısının "katıksızlığını" mutlaklaştırma eğilimine de dikkat çekilmiştir. Kant'ın bu katıksızlığa dair bir ilke ya da ölçüt göstermediği, ilgi/çıkar gözetenlerle gözetmeyen beğeni yargılarını birbirinden ayırmakla yetindiği görülür (*a.g.e.*, s. 41).

T. Adorno'ya (1903-1969) göre Kant; "hoşlanmanın nesnesine ilişkin yargının hiçbir ilgiye dayanmasa bile bir ilgi yaratabileceğini" söyler. Adorno'ya

göre bu belirleme, sanat yapıtlarının biçimsel boyutunu mutlaklaştırarak, estetik duyguyu ve sanatı bir nesnenin varlığının tasavvurunu erekleyen arzulama yeterliliğinden ayırır. Ayrıca Kant'ın “böyle bir tasavvura ilişkin hoşlanmanın her zaman arzulama yeteneği ile de ilişkili olduğu” ifadesinden dolayı, bu noktada Kant estetiğinin çelişkili bir yönünün olduğunu da belirtir. Adorno'nun, “estetik davranış dolaysız arzulamadan bağımsızdır” diyen Kant'ın, sanatı tatsızlaştıran doyumsuz beğenisizlikten kurtarmış olduğu savunulur (*a.g.e.*, s. 42). Kant'ın nesnenin tasavvuruna dair hoşlanmanın “arzulama yeteneği ile ilişkili olması” ifadesi ile “estetik davranışın dolaysız arzulamadan bağımsız olduğu” savının birbiriyle çeliştiği düşünülebilir.

Adorno, Kant yorumunda; sanatın her türlü içerikten koparılarak hoşlanma gibi biçimsel bir şeye bağlandığını, kısırlaştırılmış hazcılığa ve hoşlanmasız hoşlanmaya dönüştüğünü söyler. Adorno, böyle bir estetiğin “bedensel ilgiye ve bastırılmış gereksinimlere karşı olduğunu” ifade eder. Adorno; sanatın içindeki çelişki durumunun kaybedilmesi halinde, sanat yapıtının tekte bütünleşip yüceltileceğinden, gücünün yitirileceğini savlar. Ayrıca, “sanatın ilgi ve ilgisizliği içerdiğini ve bunları yeniden ürettiğini” savladığından, Kant'ın “hoşlanmanın ilgiden arınmışlığı” ve ya “ilgisiz ilgi” gibi kavramlarının yeniden değerlendirmesini önerir (*a.g.e.*, 43-45). Adorno'nun sanat nesnesini değerlendirirken ilgiyi olumsuzlamadığı, diyalektik süreci besleyen bir kavram olan çelişkiyi ise olumlu bir öge olarak gördüğü savlanabilir.

Yazınsal ürünle ilgili beğeni yargısı, öznenin tasavvuru, imgelem gücü ya da ruh durumu ile ilgilidir. Burada belirleyici olan, öznenin ruhsal/duyusal birikim ve beğeni yeterliliğidir. Beğeni yargısı dilselleştirilerek ya da görselleştirilerek

dönüştürülebilirse de ve bu genelleştirilmeye çalışılsa da beğeni yargısının öznelliğinin ortadan kalkmayacağı vurgulanır (*a.g.e.*, s. 58). Öznenin tasavvuru ya da imgelem gücünden çok ruh durumunun bu özellikte rol oynadığı savunulabilir. Bu savunuyu yaparken de ruh durumunun değişken olabileceği (günden güne değişen ruh hali gibi) varsayılabilir.

Kant ruh durumunun beğeni yargısının öznelliğiyle ilişkisini şöyle açıklar: “Bilgiye yönelik tasavvur ile ortaya çıkan bilgi güçlerinin bu süreç içinde özgürdürler; çünkü belli hiçbir kavram onları özel bir bilgi kuramıyla sınırlandırmaz...verili bir *tasavvur*da etkili olan tasavvur güçlerinin özgür duyusunun tasavvurundaki *ruh durumu* bir bilgi olmak zorundadır” (*a.g.e.*, s. 59). *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde Kant, tasavvurun bir nesneyi var ettiği, ancak tasavvur yoluyla var olan nesneden bilginin doğacağını vurgular. Bu idealist dünya görüşünün göstergesidir (*a.y.*). Ancak tasavvur dolayımı ile doğan bilginin nesnel bilgi olmadığı, “öznel bir genelliğin” olanağını sağladığı düşünülebilir. Kant’a göre güzel; “kavram olmaksızın genel olarak beğenilen şey”dir. Kavrama bağlanamayınca da bilgi olarak kabul edilemez. Bu noktada Kant’ın yaklaşımı, güzelin her ne kadar bir kavrama bağlanamasa da, başkalarına iletimi dil dolayımı ile olduğundan eleştirilmektedir. Dilin kuralları uzlaşımsal olduğundan genel olarak beğenilen güzelin başkalarına iletilmek için dilselleştirildiğinde uzlaşımsal kavramlara büründürülmesi gibi bir paradoks ortaya çıkar (*a.g.e.*, s. 61-62). Yani kavramsallaştırmadan iletilme iddiasının yolu, dilin kuralları çerçevesinde kavramsallaştırmaktan geçer. Bu da söz konusu paradoksu oluşturur.

Kant’ın güzelliği “bir amaç tasavvuru olmaksızın algılanabildiği ölçüde nesnedeki amaçsallığın biçimi” olarak tanımladığını düşünüldüğünde, nesnede verili

olan amaçsallığın biçiminin duyumsanmasıyla bağlantılı olan güzelliğin, bir amaç tasavvuru olmaksızın ele alındığına dikkat edilmelidir (*a.g.e.*, s. 80). Kant'ın “amaçsız amaçlılık” kavramı bu şekilde açıklanmaya çalışılmıştır.

Beğeni yargılarının asıl olarak imgelem gücünün alanına girmesine rağmen, anlak/kavrayış ile de ilgili olduğunu bildiren Kant, bu iki boyutun karşılıklı ilişkisini anlatmak için “yasası olmayan yasalılık” ifadesini kullanır. Ayrıca sanatsal yaratım ile çoğul ya da çeşitli olanın; tikelleştirilme, dolayısı ile özgürleştirilme yolunda olduğunu, bunun da kuralı olmayacağını, kurala göre oluşturulan ürünün özgün olmayacağını belirtir. Sanat ürününün tekil olarak meydana getirilse de, öz/kendi dolayımı ile yeniden bir çokluğun oluşmasına yol açacağını anlatır. Kant, biçimi belirlenen beğenmenin güzele değil iyiye dönük olabileceğini, güzele ilişkin beğenmenin yasası olmayan bir yasalılığa dayandığını belirtir. Bu “amaçsız amaçlılık”tır (*a.g.e.*, s. 93-94). Güzele ilişkin beğenin yasasının olmayışı, anlak/kavrayış ile ilgisi, imgelem gücünün alanına girse de tikelliğini sürdürebilmesi; sanat felsefesinin çarpıcı yönleridir.

Kant'a göre, beğeni yargısı nesnesini betimleme aşamasında genel uyumun savını öne sürerken aslında bir çelişkiyi de gözler önüne serer. Beğeni yargısı öznel olmakla beraber, diğer öznelere algıladığı tarzda oluşturulur. Kant'ın “öznel genellik” kavramı bu şekilde açıklanabilir. Öznenin güzeli kendine göre duyumsayıp dışa vurmasının, beğeni yargılarının öznelliğini sağladığı; estetik yargıların tümelleştirilmesinin ise öznel beğeni yargılarının, diğer öznelere algıladığı tarzda oluşturulması ve algılanması sayesinde olduğu belirtilir. Diğer bir açıklamaya göre yazınsal estetik yargılarda öznel beğeniler dil yoluyla nesnel bir yapı kazanırlar. Ayrıca yargılayan öznenin “herhangi bir şey genel olarak beğenildiği” oranda

çoğunlukla paylaşılan yazın-kuramsal birikim oluşturabileceği ifade edilir. Kant yazar ya da şairin salt özerklik sergilemesi gerektiğini, bunun için anlatılaştıracağı konuyu, izleği ya da motifi özgürce belirlemesi ve biçimselleştirmesi gerektiğini söyler. Aksi takdirde, bağımlılık içindeki ürünlerin öykünme metinler olup yazın ya da edebiyat ürünü olarak kabul edilmeyeceği vurgulanır (*a.g.e.*, s. 100-101).

Kant'ın "başkasının beğenmesi ya da coşkusu, geçerli bir kanıt sayılmaz" ifadesi dikkat çekicidir. Burada altı kalın çizgilerle çizilen özgürlüğün, yukarıdaki estetik yargıları tümelleştiren "beğeni yargısını başka öznelerin algıladığı tarzda algılama" yaklaşımı ile çelişkili olup olmadığı tartışılabilir. Kant'ın beğeni yargısının "özneye ilişkin tekil bir yargı" olduğu yaklaşımı daha çok kabul edilebilir gibi gözükmektedir.

"Bir nesnenin kavramını özetleyen ve o nesnenin güzel olduğunu ortaya koyan çıkarımı" belirleyen beğeni ilkesinin olanaklı olmadığını belirten Kant, biçimi "verili bir tasavvurda güzelliğin kendisi" olarak tanımlar. Beğeni de verili bir tasavvurun ürünü olduğundan Kant, yazınsal yapıtların eleştirisinin de öznel olduğunu bildirmektedir (*a.g.e.*, s. 103). Çünkü yazınsal yapıtların eleştirisini dayandırabileceğimiz ilkeler yoktur ya da öne sürülen ilkeler genel kabul görmemiştir. Birçok yazın eserinin eleştirisinin zamanla nitelik değiştirdiği bilinmektedir. Örnek olarak, Schiller'in ilk oyunu *Haydutlardan* sonra yazdığı bazı eserleri önceleri olumsuz eleştiri almıştır. Ancak durum zamanla Schiller lehine değişmiştir. Aynısı Van Gogh, Salvador Dali ve Fikret Mualla gibi sanatçılar için de geçerlidir. Mualla'nın geçinebilmek için çok ucuza elden çıkardığı tabloları kısa süre içinde yüksek fiyatlarla el değiştirmiş, fırsatçılar yüzünden sergilerinden kendisi para kazanamamıştır (Koloğlu, 2003, s. 130, 180).

Kant'ın ifadesiyle; “eleştiri, kavrayış ile imgelem gücünün karşılıklı ilişkisini kuralları ve koşulları yönünden örneklerle gösterirse sanattır”. Buradaki *kavrayışın* Kant'ın felsefesinde kullanılan “kavram oluşturma ve bunları değerlendirme yeterliliği, ilişkilendirici-karşılaştırıcı-çözümleyici düşünme yeteneği” anlamıyla, nesnellik yaratmaya elverişli olduğu; ancak bir psikolojik etkinlik olan ve “varolan algılamaları ve deneyimleri kullanmayı ve yeniden biçimlendirmeyi amaçlayan” anlamındaki *imgelem gücü*'nün öznellik kapsamında kaldığı düşünülebilir (Kula, 2012, s. 104). Eleştirinin sanat değil, olsa olsa güç bir zanaat olduğunu belirten A. Timuçin eleştiricinin sanatçıya özendiğinde inandırıcılığını yitireceğini vurgular. Bizim, eleştiricinin sanatına değil, doğru görüş üretmesine önem verdiğimiz belirtir. (2011, s. 40). Eleştirinin öznellikten kurtulmasının koşullarının yanında, öznelliğini yitirdiğinde eleştirebilme görevini gereği gibi yapamayacağı düşünülebilir. Çünkü eleştiri kriterleri nesnel ve açık olsaydı, sanat yapıtı üretim aşamasında söz konusu kriterlere uygun olarak yapılacağından, sonradan eleştiri yapma olanağı kalmazdı. Bu da sanattaki gelişmeyi engelleyen bir süreç olurdu diye düşünülebilir.

Estetik beğenide “ilgisiz hoşlanma” olarak tanımlayabileceğimiz, Kant'ın her türlü ilgiyi dışlayan anlayışıyla, imgelem gücünün bütün alanı kapladığı belirtilir, Kant'ın “edilgin dinginlik” adını verdiği estetik ideal/ülkü kavramına karşı, Herder ve Schiller'in “canlı biçim” adını verdikleri “devingen/dinamik güzellik ideali”ni öne sürdükleri görülür (Kula, 2012, s. 159). Güzelin idealizm anlayışında ideal bir göndergesi olduğunda ister istemez edilgin ya da statik bir durum oluşmaktadır. Bu edilginlik içinde devinim varsa da söz konusu ideale ulaşmak için ve ulaşana kadar olacaktır. Oysa örneğin Schiller'in de Goethe ile beraber temsilcisi oldukları *Deha*

dönemi, sanatçının bir ekolü takip etmediği ve kendi tarzını sergilediği devingen/dinamik bir dönem olarak kabul edilebilir.

Felsefe ve edebiyat tarihinde *Aydınlanma* ile *Romantizm* arasındaki “*Sturm und Drang*” (*Zorlama ve Atılış: Fırtına ve Coşku*) döneminin temsilcileri olan Goethe ve Schiller’in temsil ettikleri deha kavramı, kaynağını Kant estetiğinde bulur. Kant deha kavramını ortaya atmadan önce sanatsal yaratımın nesnel kurallarının olanaklılığı üzerinde çalışmıştır. Aydınlanma düşünürü G.E. Lessing (1729- 1781) de deha ile kural arasındaki, imgelem gücü ile akıl arasındaki savaşın anlamsızlığına dikkati çekerek, dehanın üretilmesinin kendisi kural olduğundan dışarıdan kural kabul etmeyeceğini vurgulamıştır. Lessing bu kuralın “kendisini sadece somut yazınsal yapıtlarda anlatan ve her yönüyle geliştiren bir iç yasalılık ve amaçlılık” olduğunu anlatır. Kant, Lessing’ in deha yaklaşımını dizgeleştirerek deha söz konusu olduğunda “en üst bireysellik ve en yüksek gereklilik, özgürlük ve gerekirlilik, katıksız yaratıcılık ve katıksız yasalılığın ayrılmaz bir biçimde” harmanlandığını ifade eder. Dehanın “genel iletilebilirliğin gücünü ve gizemini” bireysel alanda bulduğunu belirterek her büyük sanat yapıtının bu “temel gücün somutlaşmasının” anlatımı olduğunu söyler. Dolayısıyla yasalılığın “eğer varsa, ancak somut sanat yapıtından” çıkarsanabileceğini ifade eder. Ayrıca yaratıcının kişiliğini öne çıkaran deha kavramı, büyük yaratıcıların ürünlerinin “değerlerini niteliklerinden” kazandığını vurgular (*a.g.e.*, s. 161). Deha kavramını buraya kadar olan anlatımdan çıkarabileceğimiz kadarıyla, her biri ekol olan ya da ekol olma niteliğini (potansiyelini) taşıyan eserleri tanımlamak için kullanabiliriz diye düşünülebilir. Çünkü ancak en üst bireysellik ve özgürlük özelliklerini içeren sanat yapıtının ekol haline gelerek genel iletilebilirliğin gücünü ve gizemini gösterebileceği kanısındayız.

Kant estetiği Schiller için hem bir eleştiri konusu hem de yol gösterici olmuştur. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin eleştirilere maruz kalmasına ve Hegel'in ifadesine göre, Schiller tarafından çürütölmeye çalışılmasına rağmen içeriğindeki aşılamayan düşünceler ve saptamalardan dolayı, yapıtın bugün de güncelleştirilebilir olduğu ifade edilir (*a.g.e.*, s. 163). Ayrıca Kant'ın ilk iki eleştirisinden sonra yazılmış olduğundan *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin felsefeye önemli katkısının olduğu kabul edilir.

III.2. Güzeli Tanımlama Çabasının Özne ve Nesne Temelli Estetik

Yaklaşımlardaki İzdüşümleri

Güzeli tanımlama ve nesnel biçimde değerlendirme basamaklarının Schiller ve çağcılıları tarafından önemsenmesi söz konusuydu. Bunun ötesinde Schiller sonrası estetik yaklaşımlarda tanımlama ve açıklamaların güzel objenin duyum alanında yer alması, ifade edilmesi, izlenim ve duygulanım olarak özel çeşitenden bir his ile dışavurulması yoluyla öznelerarasında değerlendirilmesi söz konusudur. Kısacası Schiller sonrası özne ve/veya nesne temelli estetik yaklaşımlar ya *estetik sübjektivizm*'i konu alan *estetik psikolojizm* şeklinde yorumlanmıştır; ya da güzelliğin etkisinin meydana gelebilmesi için nesnenin varlığını önceleyen *estetik objektivizm* başlığı altında tartışılmıştır.

III. 2. 1. Estetik Objektivizm

Schiller'in sanat felsefesindeki öneminin, objektivist ekolün bir temsilcisi olarak, bu konudaki belirsizliği giderme çabası ve bunu estetik eğitimle sağlamak olduğu düşünülebilir.

F. Kainz'a (1897-1977) göre; estetik tavrın sübjektivist olarak, estetik tavrı davet eden objektif niteliklerin ise objektivist olarak ele alınabileceğini düşünebiliriz. Kainz'a göre bunlar, estetik tavrı inceleme metodları olan *introspektion* ve *dış gözlem metodları* ile akıl yürütmelere ve zihni kavramlara dayanan felsefi metodlardır.

Ancak bu psikolojist estetiğe rağmen, Antik dönemden beri gelen; Platon'un "idea"sı, Aristoteles'in "düzen"i, Plotinus'ta "ruhun maddeden kurtulması ve arınması", Schiller'de "hürlüğün görünüş haline gelmesi", Hegel'de "idenin duyusal olarak kavranması" gibi tanımlarla açıklanan bir objektivist estetiğin varlığına dikkat çekilir. Kainz'ın bu karşılıkları, estetik olayın meydana gelebilmesi için estetik algı sahibi bir öznenin, estetik algının kendisine yöneldiği bir nesne ile karşılaşmasıyla açıklamak istediği söylenebilir. Güzellik etkisinin meydana gelebilmesi için bir objenin varlığı gereklidir (Tunalı, 2010, s. 131-132). Ancak güzelin ifade edilmesi için bir objeye gereksinim olması, güzel kavramının nesnel bir kavram olduğu şeklinde yorumlanamaz. Vurgulanmak istenenin, güzelin objektif olarak açıklanmasında, herkes için geçerli, nesnel bir dolayımın olanağı olduğu düşünülebilir.

Kainz'a göre objede bulunması gereken özellikler;

1. Objenin içeriğine dayanan özellikler olan, "ideye ve cinslere olan uygunluk" ile "canlılık ve ifade" (canlının tavır ve hareketlerindeki ruhsal canlılık),

2. Objenin formu ile ilgili özellikler olan, "simetri ve orantı", "euritmi ve harmoni", "eusynopsi" (objenin hoşça giden birlikli görünüşü) ve

“kompleksibilite”dir (objenin içine aldığı elemanların birlikli yapısı) (a.g.e., s. 133-134).

Psikolojizm her ne kadar Schiller sonrası dönemde yer alan bir akım olsa da, sanatta psikolojizmin temellerinin Aristoteles’e kadar uzandığı belirtilir. Aristoteles’e göre sanatın anlamı, insan ruhunda bulunan “taklit etme yetisi” ve “taklit ürünleri olan sanat eserlerinden hoşlanma yetisi”dir (*katharsis*) ve sanatın amacı insanı günlük endişe, korku ve tutkularından kurtarmaktır. İnsanda doğal olarak bulunan beğenme duygusunun yönelimine dair ayrıntıların, estetik beğenin öznelinden nesnele doğru değerlendirilmesi yapılırken önemli olduğu düşünülebilir. Zira “taklit etme yetisi”nin, “taklit ürünlerinden hoşlanma yetisi”nin olmasının, insanların aynı biçimleri aynı oranda beğenmelerini sağlayamayacağını düşünmekteyiz.

Schiller sonrası estetik gelişmelerin bir diğeri “fenomenolojik estetik”tir. Husserl’in “Şeylere dönelim!” çağırısıyla başlayan fenomenoloji, psikolojizmin etkisinde olan felsefeyi yeni bir rotaya yönlendirmiştir. Estetik ya da sanat fenomenini Platon-Baumgarten çizgisinde bilgi problemi olarak ele alan düşünürler arasında Croce de vardır. Platon’un sanatı -ideaların kopyaları olan- nesnelere kopyası (kopyanın kopyası) olarak gördüğünü biliyoruz (*Devlet*, 596d-e). Baumgarten ise duyu bilgisini araştırarak hocası Wolff’un bıraktığı boşluğu doldurmak ister. Bu çabadan bağımsız bir felsefe disiplini olan estetik doğmuştur. Baumgarten estetiği “duyulur bilginin bilimi” ve “mantığın küçük kız kardeşi” olarak tanımlar ve estetiğin görevinin “aşağı bilgi yetisini” incelemek olduğunu savunur. Croce felsefesinin çıkış noktası olan tin (*spirito, geist*), özü varlık ve gerçeklik olan

canlı bir süreç olup, hem teorik (bilme) hem de pratik (isteme) bir etkinliktir (Tunalı, 1983, s. 18-20).

Croce'ye göre; teorik etkinlik olan bilme etkinliği, bir yandan sezgi (*intuition*) bilmesini, "ifade"yi (*expression*); diğer yandan zihinsel, kavramsal bilmeyi gösterir. Pratik etkinlik, bir yanıyla ekonomik etkinliği, diğer yanıyla da moral etkinliği gösterir. Bu dört elemanın her biri kendinden önce gelene bağlıdır. Hakiki varlık ve gerçeklik olan tin bu dört etkinlik biçiminde oluşup gelişir. Sezgi bilgisi, bireysel olanı veren, gündelik yaşantımız içinde oluşan ama aynı zamanda tümel olan kavramsal bilgiye karşıt bir bilgi çeşididir. Ancak sezgiler olmadan kavramın olamayacağı da vurgulanmalıdır. Kavramsal bilgi, bağımsız ve otonom olan sezgi bilgisine dayanır. Ancak, bu yönüyle nominalist olan Croce' ye göre sezgi bilgisi teorik alanda, gerçek hayatta olduğu kadar önemli değildir ve asıl ilgi mantık bilgisine yönelmiştir (*a.g.e.*, s. 20-21). Croce'nin genel yaklaşımı dikkate alındığında gündelik yaşam bilgisine teoriden daha fazla önem verdiği ve bu yönüyle Wittgenstein ile paralellik gösterdiği kabul edilebilir.

Croce'ye göre, kendine özgü bir bilme yetisi olan sezgi, hem algıyla hem de duyum ve tasavvurla tam olarak aynı değildir. Örneğin bir başka yerde yazı yazıyormuşuz gibi bir imgeyi aklımızdan geçirdiğimizde, bu bir sezgidir ama gerçeği bildirmediğinden algı değildir. Sezgi gerçeklikle ilgili olabileceği gibi, gerçek dışı da olabilir. Duyum ise tinsel etkinliğe karşıt, madde alanı ile ilgili olduğundan sezginin dışında, ötesindedir. Duyumun salt madde olması bakımından eylemsizlik olduğu ve tinin onu kavrayamayacağı belirtilir. Sezginin etkinliğe, duyumun eylemsizliğe dayanmaları nedeniyle farklı olduğunu savlanır (*a.g.e.*, s. 22-23).

Croce'nin sezgi kavramının sanat ve güzelin yaratımı bağlamında önemli bir

kaynak oluşturduğu, sanatçılar için kullanılan ilham kavramının, sezgi dolayımıyla olanaklı olduğu değerlendirilebilir. Bunun özellikle sürrealizm ya da soyut sanat gibi duyuma dayanmayan ya da duyumu aşan sanat faaliyetlerinde söz konusu olduğu kanısındayız.

Croce tasavvur ile sezginin benzerliğini de irdelemiştir. Tasavvur ile ruhsal alt yapıdan çıkıp dağılan bir şey anlaşılırsa, bu sezgi olarak tanımlanabilir. Ancak tasavvur “karmaşık duyum” olarak anlaşılırsa, o zaman “kaba duyum” olarak tanımlanır. Tasavvurun duyum, madde olmaktan kurtulup tinsel bir nitelik elde etmesi halinde sezgi ile aynı şey olabileceği aktarılır (*a.g.e.*, s. 23).

Croce'nın yaklaşımıyla sezgi tinsel bir etkinlik iken, kavram zihinsel bir etkinlik olduğundan birbirinden farklıdır. Croce, duyum ve tasavvurun eylemsiz olması, algının da zorunlu olarak gerçeklikle bağlantılı olması nedeniyle sezgiden farklı olduklarını belirtir. Croce bir tinsel teorik etkinlik olan sezginin nasıl meydana geldiğini ve temel niteliğini ele almıştır. Croce'ye göre; her hakiki sezgi ya da tasavvur aynı zamanda ifadedir (*expression*) ve bir ifade halinde objektifleşmeyen bir şey sezgi ya da tasavvur olamaz. O, duyumdur ve doğa alanına girer. Tinin sezgi aracılığıyla yaratıcı olarak etkin olmayı ve ifade etmeyi bildiği, o halde sezginin ifade olduğu, yani izlenimlerimizin *objektifleştirmesi* ya da *dışlaştırması* olduğu aktarılır. Croce'ye göre bir kimsenin izlenim ve duygularına kelimeler sayesinde şekil verebilirse onları ifade edebilir. Biçim veren tin izlenim, duyum ve duyguları eylemsizlikten kurtaracaktır. Biçim vermenin, ifade etmek, yani sezgi ile bilmek olduğu, sezginin bu sayede bilme etkinliğinde bulunabileceği belirtilmelidir. Sözcüklerle ifade edilebileceği gibi, renk, çizgi, ses gibi sözcül (verbal) olmayan ifadelerin de varlığına değinir (*a.g.e.*, s. 24-25).

Burada sezgi nesnesinin ifade yoluyla dışlaştırılması gibi bir yaklaşım ele alınmaktadır. Sanat gibi belirsizlikleri tolere eden bir alanda, ifade haline gelemeyen sezgilerin de bir anlamının ya da yerinin olması gerektiği de düşünülebilir. Sezginin ifade aşamasında başkalaşım geçirebileceği, bilinçaltının etkisi gibi kavramlar dikkate alındığında sezginin tamı tamına ifade olamayacağı düşünülebilir.

Sanatı birçok filozof “özel çeşitten bir sezgi” olarak kabul eder. Sezginin her zaman sanat olmayacağı, ancak Croce'nin sanat sezgisini genel sezgiden farklı olamayacağını savunduğu, bunun Croce estetiğinin en temel yanı olduğunu belirtilir. Croce, sanatı günlük tinsel hayattan ayırdığımızda, onu aristokrat bir döngü ve tekil estetikle sınırlayacağımızı ve bunun estetiğin sanat bilimi olarak özüne aykırı olacağını savunur (*a.g.e.*, s. 26-27).

Croce'ye göre estetik bir lüks değil, gündelik hayatın sezgilerine içkin temel bir etkinliktir. Croce'nin sezgi bilgisini bütün teorik etkinliğin temelinde konumlandırması nedeniyle, Platon-Baumgarten çizgisinde yer alan, estetiği bir bilgi olayı olarak yorumlayan diğer düşünürlerden ayrılır. Platon'da bu bilgi aldatıcı bir duygusal bilgidir ve Baumgarten'da “aşağı bilgi”dir (*cognitio sensitiva*). Croce'nin estetiğe mantık karşısında daha saygın bir yer açmaya çalıştığı savunulur. Croce'ye göre sanat sezgisine sahip olan sanatçıyla, yalnız gündelik sezgilerle iş gören diğer insanlar arasındaki fark öz ve nitelik değil, nicelik farkıdır. Bu nedenle Croce, sanatçı dehasının tanrısal bir özde kabul edilmesi ve bir deha kültüne varılmasını eleştirir. Croce, *Poeta nascitur* (şair şair olarak doğar) yerine *Homo nascitur poeta* (her insan biraz şair olarak doğmuştur) denmesini önerir ve sanat dehasının tanrısal bir temele dayandırmasına gerek olmadığını savunur. Sanat ve sanatçının insanileştirilmesi, Croce'nin genel hümanist tavrı ile açıklanabilir (*a.g.e.*, s. 27-29). Burada dikkat

çekilen “genel hümanist tavrın”, teoloji ve sonra psikoloji etkisindeki felsefenin insan eksenli bir yörüngeye oturmasının bir görünümü olduğu düşünülebilir. Bu yeni konum salt aydınlanmacı tavidan farklı olup, bir yönüyle mantıkçı pozitivist bir çizgide olarak değerlendirilebilir. Dil felsefesi yorumları Croce'nin sanat felsefesi yaklaşımı ile büyük ölçüde örtüşen Wittgenstein'in mantıkçı pozitivistlere mesafeli konumu dikkate alındığında; Croce'nin sezgi, ifade, tasavvur gibi kavramları dolayımı ile pozitivist olarak değerlendirilmesi zordur.

Schiller'den sonra sanatın ve güzelin ele alınışı bakımından Polonyalı estetikçi R. Ingarden (1893-1970) da önemlidir. Ingarden, *Das Literarische Kuntswerk (Sanatın Ontolojisi)* (1930) ve bu eserini genel bir sanat ontolojisi yönünden tamamlayan *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst (Sanat Ontolojisinin İncelemesi)* (1962) isimli yapıtlarıyla sanat eserini bir var-olan olarak ele almış ve onu varlık tabakaları bakımından çözümlenmiştir. Estetik nesnede real ve irreal olarak iki farklı varlık sferi tanımlayan Ingarden, bu sferlerin realite ve irrealite olmak üzere iki ayrı varlık alanını gösterdiğini aktarır. Aristoteles'in “Sanat gerçeği olduğu gibi, mümkün olanı da tasvir eder” söylemiyle, sanatın irreal olanı da tasvir edebileceğini vurgulamıştır. Ancak bu yaklaşımın geliştirilip modal bir analiz haline getirilmesi için N. Hartmann (1882-1950) ve Ingarden'a kadar beklemek gerekecektir. Modaliteden ilk bahseden Ingarden olsa da sanat eserlerini “modern lojik kalkül” ile temellendiren M. Bense (1910-1990) gibi düşünürler bu yaklaşımı geliştirmişlerdir. Ingarden *Das Literarische Kuntswerk* isimli eserinde “edebiyat yapıtının varlığı” sorusuyla problemi ortaya koyar. Belli bir edebiyat eserinin real mi yoksa ideal bir nesne mi olduğunu sorarak, maddi ve real bir nesne olan kağıt ve harflerden oluşan bir kitabı (örneğin *Faust*) ele alır. Bir edebiyat eseri olarak

Faust'un bunlardan ibaret olmadığı, Ingarden'ın “ya/ya da” yaklaşımıyla karar verilemeyeceği söylenebilir, ancak eserin meydana geldiği zamandan beri varolduğu konusunda uzlaşılacaktır. Ancak onun varlığının asıl neyi ifade etmesi gerektiği ve daha sonra yazar ya da baskı işlemi kaynaklı değişikliklerin olabileceği, hatta günün birinde kitabın varolmaya devam edemeyebileceği konusunda uzlaşamayacağı belirtilir. Ingarden, bir edebiyat eserinde yapılan değişiklikler “ileri gitmezse” eserin aynı kalacağını savunur. Ayrıca Ingarden, değişimin zamana içkin ve real şeyler için geçerli olacağına dayanarak sanat eserini real varlık olarak görür. Ancak Tunalı'ya göre, değişmeden kalan ideal bir sferin de olması gerekir (2010, s. 71-75). Bu sebeple Ingarden'ın sanat eserinin iç-varlığını, tinsel hayatını zamana bağlamada yanlışlığı düşünülebilir. Bu düşünceye gerekçe olarak, tinsel varlığı belirleyen bir kategori olsa da zamanın, sanat eserinin iç hayatını belirleyen bir kategori olmadığı savunulabilir. Örnek olarak *Faust*'un hayatı irreal bir sfer içinde geçmiş ve değişimin ötesindedir. Ama Ingarden'ın sanat eserinin real ve irreal yapısını aynı değişim kategorisi içine sokarak bir “metabasis”e düştüğü savunulabilir. Ingarden edebiyat eserlerinin bir ideal yönünün olduğunu kabul eder. Onun bu idealiteyi “cümle”ye dayandırması ise eleştirilebilir. Eleştiriye gerekçe olarak, cümlenin kendisinin de bir objektivasyon olduğundan, bir dayanak noktası olarak kullanılamayacağı, çünkü objektivasyonda real ve irreal olmak üzere iki varlık sferinin söz konusu olduğu, buna göre cümlenin bütünüyle değil, sadece bir yönüyle irreal olduğu savunulabilir. Tunalı'ya göre, sanat eserinin idealitesi cümleye dayanarak kanıtlanamaz (a.y.).

Böylece Ingarden'a göre sanat eseri bir yandan real varlık olurken, diğer yandan ideal varlık olması sebebiyle bir düalliteye ulaşılır. Sanat eserleri zaman

içinde real sferde meydana geldikten sonra irreal sfere girerler. Ingarden'ın sanat eserinde bulunduğu real ve ideal yanları, onun varlık alanlarının bir parçası olarak göremediğinden bu konuyu yeterince aydınlatamadığı savunulabilir. Tunalı'ya göre, Ingarden'ı bu "ya-ya da" ikilemine götüren neden onun sanat eserinde bulunduğu, hem değişme hem de değişmezlik içinde oluşturmaktır. Ingarden'a göre her ne kadar ideal objelerin değişmezliğinin dayandığı temel açıklanamamışsa da, onların değişmez olduğu; real nesnelerin de özü gereği daima değişmek zorundalıkları şüpheli olsa da, gerçekte değiştikleri savunulabilir. Ingarden objeleri ideal ve real olmak üzere ikiye ayırır. Bunun problemi çözmediği, çünkü öncelikle varlık modusu bakımından ideal ve real nesnelerin belirlenemediği ve ikinci olarak da edebiyat eserinin aslında ne olduğunun açık olmadığı savunulabilir. O halde Ingarden'a göre estetik nesneye ideal ve real kavramları ile yaklaşılamaz. Çünkü "ya/ya da" yaklaşımını sergiler. Sanat eseri bir objektivasyon olduğundan hem realiteye hem de idealiteye dayanan yeni bir varlık tarzında ele alınabilir. Objektivasyonda idealitenin realitedeki görünüşü söz konusudur. Objektivasyonla real dünyadan kopan estetik nesne, ideal dünyaya girer. Bu noktada Ingarden'ın "ya/ya da aporiası"nın Hartmann'ın çözdüğü; yine de Ingarden'ın tabakalar teorisini sanat eserlerine uygulamakla estetik ve sanat ontolojisi için öncülük yaptığı belirtilir. Tunalı'nın aktarımıyla Ingarden, sanat ontolojisinde ağırlık merkezini sanat eserlerinin varlık tarzında değil varlık tabakalarında bulur (*a.g.e.*, s. 75-76).

Ingarden, sanat ontolojisi bakımından bütün estetik objelerin tabakalara sahip olsalar da, sadece insan tarafından yaratılan sanat eserlerinin objektivasyon olduklarını bildirilir. Varlık tabakalarının ele alınırken, estetik objenin değil sanat eserinin göz önünde bulundurulacağı, çünkü sanat eserinin tinsel varlıktan doğduğu,

oysa doğanın bir objektivasyon olmadığını savunulur. Sanat eserinin polifonik yapısını oluşturan tabakaları inceleyen Tunalı, varlık tarzlarından hareket ederek bu soruyu yanıtlayabileceğimizi savunur. Varlık tarzı olarak ilk sferin homojen bir yapıya sahip olan real varlık sferi olduğu aktarılır. Homojen bir yapıda ise tabakaların olamayacağı ve real varlık sferinin bize duyulur algıyla verildiği, tabakalar dzenini irreal alan olan arka-yapıda aramak gerektiği savunulur. Bu tabakalar eserin materyali, gdrnüş tarzı ve stili ile değişirler. Bu tabakalar duyulur sfer olan real sferin sınırından başlayarak arkaya *-irreal sferin* derinliklerine- doğru ontik tabakalar halinde sıralanırlar. Sayıları arttıka eser derinlik ve zenginlik kazanır, azaldıkça “sığ ve yoksullaşır” (a.g.e., s. 77-79).

Anlam tabakası, kelime ve kelime-sesi tarafından taşınır ve cümleler tarafından oluşturulur. Kendine özgü ve bağımsız bir özelliğinin olması nedeniyle eserin çok sesliliğine katkıda bulunur. Anlam tabakasının sanat eserlerinde, özellikle edebiyat eserlerinde oldukça temelli bir görevi vardır. Eseri kavrayabilmek için rasyonel bir atmosfer içinden geçmek gerekir. Bu sayede eserin öbür tabakalarına varması ve irrasyonel atmosfer içinde kaybolması olanaklıdır. Anlamın ilk olarak, ereği kendisinde olan nesne tabakasına gdtürdüğu, diğer tabakaların da ereğinin nesne tabakası olduğu savunulur. Edebiyat eserinde sanatçının yapmak istediği şeyin “görünür kılmak” olduğu, bu sebeple de son tabakanın “görme” tabakası olduğu belirtilir. Varlığın verilmiş olduğu perspektife “fenomenal obje” (Ingarden’a göre ‘görme’) denir. Bütün varolanların fenomenal olarak, yani perspektifler altında verilmiş olduğu savunulur. Ingarden “edebiyat eserinde okuyucuya verilen görmelerin (perspektifler) gerçek algı perspektiflerinde olmayıp, tersine sadece fantezide aktüelleşebileceğini” savunur. Özetle, *ses tabakası* edebiyat eserinin maddi

yapısını oluşturur. Kelimenin *anlam tabakası* irreal bir sfer olarak bunun üzerine konur. “Anlam korrelatı” olarak kabul edilen *nesne tabakası* ontik bütünlüğe katılarak, hepsi edebiyat eserini oluştururlar. Ingarden bunlara bir de *görme tabakası* ekler (*a.g.e.*, s. 79-83).

Ingarden, resimde *tablo* adını verdiği maddi (real) ve *resim* adını verdiği görünüş (irreal) olmak üzere iki tabaka olduğunu aktarır. Maddi yapı resmin taşıyıcısıdır. Tuval ve çizimden oluşan maddi yapının tahrip edilmesi halinde resmin de tahrip edilmiş olacağını belirtir. Ingarden, belli bir tarihi olayı işleyen resmi *edebi içeriği olan resim*, diğerlerini *salt resim* olarak adlandırır. Edebi resimdeki tabakaların:

1. Yeniden oluşturulan görme ,
2. Görünüşe ulaşan, tasvir edilen olay,
3. Edebi tema tabakaları olduğunu kaydeder.

İlkinin “fenomenal objeyi perspektifli görme” olduğunu ve bütün resim tarzlarının en önemli tabakası kabul edildiğini aktarır. Perspektif, tasvir edilen objelerin ontolojik bir prensibi ve resmin temel bilgisidir. Resim tarihinde bu düzenin ve kanunlarının bulunması için yüzyıllar boyunca araştırmalar yapılmış olup, ressamın amacı “visüel görmeleri” resim araçlarıyla yeniden kurmaktır. Ingarden’a göre “Perspektif görmeleri” olmadan resim ve estetik objenin olamaz (*a.g.e.*, s. 84-85).

Plastik sanatın da varlık tabakaları açısından resimdeki gibi heterojen olduğu, arka-yapı olan irreal yapının, real ön-yapıda görüldüğü belirtilir. Yapı eserlerinde her yapının birer fonksiyonu ve bir de estetik ereği vardır. Ancak her mimari

objektifleştirme estetik bir yapıyı, mimari bir sanat eserini göstermez. Ingarden'a göre mimari eserde iki ontik tabaka vardır. Bunlar; mimari eserin “uzaydaki biçim görünüşünün olduğu visüel görmeler” ile içinde mimari yapının “üç boyutlu biçiminin olduğu görmeler” (perspektif) tabakasıdır. Estetik değer niteliklerine sahip objektif uzay şekli ve uzay şekillerini görünüşe ulaştırın bir görüş şemaları çokluğuna işaret edilir. Mimari eserin sadece uzay biçimi ya da sadece üç boyutlu bir görünüş olmadığı, yapısının kompleks olduğu savunulur (*a.g.e.*, s. 85-86).

Müzik eserlerinde bir ses yapısı olan maddi tabaka ile bir duygu ve anlam yapısı olan irreal tabaka bulunur. İrreal yapı, müzikal kompozisyonun teknik ve maddi yapısı ile ilgili olan *dış tabakalar* ile, onu dinleyende bıraktığı izleri ve duyguları içeren *iç tabakalar*'dan oluşur. Ingarden ise müzikte tabakaların olmadığını savunur. Ingarden'a göre müzik yönelimsel ve irreal bir sanattır. Realiteden bağıını tamamen kopardığı için de en üstün ve en yetkin sanat olarak görülür. Müzik eserine dair *real* olan şeyin onun edimselliği olduğunu savunur. Ingarden'ın müzik eserinin yönelim ve irrealitesini mutlaklaştırmak ve ona üstün ve yetkin bir nitelik verebilmek için edimsel bir gerçeklik olarak kabul ettiği ve sonra da bundan müzik eserinin irrealitesini ayırdığı savunulabilir (*a.g.e.*, s. 87-88).

Schiller'in kendi zamanının ruhuna uygun olan idealist estetik yaklaşımının, Schiller sonrası dönemde yine zamanın ruhuna uygun olarak Alman romantizmine, sonrasındaki gelişmelerin ise bugünkü postmodern sanat felsefesine evrildiğini gözlemlemekteyiz. Kant'ın yaklaşımıyla, yargı gücünün nesneyi güzel bulması için ilgi ve çıkardan bağımsız bir haz alma duygusunun gerektiğine değinilmiştir. Bu yorumu tersinden okursak, postmodern dünyamızda artık “güzel” bulunmayan ontolojik sanat anlayışının hangi ilgi ve çıkarlara denk gelmediği merak konusudur.

Konunun detayının, postmodern sanatı ve güzel anlayışını modernist bir açıdan ele alan çalışmalarla irdelenebileceği kanısındayız.

III.2.2. Estetik Sübjektivizm

On dokuzuncu yüzyılda modern psikolojinin ve *psiko-fizik*'in kurulmasıyla sanatın anlamı yine öznedeki aranmıştır. Sanat eserinin güzel olarak değerlendirilmesinin nedeni, öznenin sanat eserinden hoşlanmasıdır. Sanatın anlamının da sanat eseri ile özne arasındaki ilişkide aranması gerektiği vurgulanır. *Psiko-fizik*'in kurucusu olan Lipps ; “Ama en ilginç ve en önemli soru, daima şu soru olacaktır: Bir şey neden hoşta gider ya da gitmez? Ve ne dereceye kadar haklı olarak hoşta gider ya da gitmez.” ifadesiyle bunu ortaya koyar.

Yirminci yüzyılda estetik sübjektivizm hakimdir. Bunu aşağıdaki yorumlardan da çıkarabiliriz: T. Meyer (1882-1972) “bize estetik bakışta haz ve sevinç sağlayan her şey güzeldir”; Haberlin “ güzel olan yaşanabilir ama tasvir edilemez”; Külpe “güzelliğe açık olan bir ruhun kendisine yöneldiğinde estetik olarak kavrayamayacağı hiçbir şey yoktur” ifadelerini kullanarak estetik tavrın yöneldiği her objenin güzel olacağını savunmuşlardır.

On dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında bilgi teorisi, mantık ve ahlak; psikolojiye geri götürülmek istenmiştir. Estetik ve sanat felsefesi de aynı şekilde etkilenmiştir. Lipps modern psikolojik estetik ve modern psikolojik sanat teorisinin kurucusu olmuştur. Lipps'in ifadesiyle; “Estetik, güzelin bilimidir. Bir objeye, bende özel bir duygu yani güzellik duygusu denen bir duygu uyandırdığı ya da uyandırabildiği için güzel denir. Buna göre güzellik, bir objenin bende belli

etki uyandırma yetisidir.” Lipps, sanatın anlamını araştırmanın bu yetiyi araştırmakla olacağını savunur.

Sanatı ve sanatın içerdiği güzelliği açıklayan ve *einfihlung* (özdeşleyim) adını alan bu duygunun aynı zamanda W. Worringer’in (1881-1965) psikolojisinin çıkış noktasını oluşturduğu belirtilir (*a.g.e.*, s.139-140). “Özdeşleyim” psikolojik estetikte güzeli irdelemenin olanağı ya da dolayımı olarak yorumlanabilir. Bu yaklaşımın estetiği özgür bir disiplin olarak ele alan Kant’dan beri süregelen bir yöntem olduğu, Kant’ın özne ile “güzel” olan nesne arasına “tasavvur” gibi bir aracı koyarak güzeli irdelediği savunulabilir.

Özdeşleyim, “bir şeyi içinden kavrama, onu içinden duyma” anlamındadır. Duygu fenomeninin özne sferi ile ilgili olmasına rağmen, özdeşleyimde nesnenin de varlığının gerekli olduğunu belirtilir. Lipps’e göre, estetik olarak haz duymak; duyulur bir objede kendi kendimizden haz duymak, kendimizi onda yaşamaktır. Bunun “öznenin kendi psişik aktivitesini nesnede dışlaştırması” anlamına geldiği bildirilir. “Coşkun bir deniz” ya da “ölü bir hava” gibi tanımlamalarda, özne ile nesne arasında kurulmuş bir özdeşleyim vardır. Denize ve havaya atfedilen bu niteliklerin aslında insanın ruhsal varlığına aittir. Objelerin biçimlerinin Lipps’e göre; bizim aracılığımızla, bizim iç etkinliğimizle “biçim” olduğu, doğal nesnelere olduğu gibi sanat eserlerinde de güzelliğin belirleyici etkinliğinin nesne dünyasında değil, öznenin özdeşleyim etkinliğinde olduğu vurgulanır (*a.g.e.*, s. 140-141). Bu açıklamaların ışığı altında; psikolojik estetiğe göre, objektivasyona dayanmayan doğal nesnelere de güzel olarak yorumlanabilir. Oysa psikolojizm etkisinde olmayan yaklaşımlarda, örneğin Hegel estetiğinde güzelin, doğal nesnelere çok, güzel sanatlar bağlamında objektivasyona dayanan sanat eserleri için kullanılan bir

tanımlama olduğu savunulur. Doğal ya da objektivasyonla üretilen nesnenin güzelliğinin belirleyicisinin özne olduğu kabul edildiğinde, Schiller’de ele alınan, öznenin estetik eğitiminin sanat felsefesindeki yeri önem kazanacaktır. Sanat felsefesi eğitimi almış bireyin daha doğru bir yorum yapacağı düşünülebilir. Buna rağmen, estetik beğeniye dair yorumun öznel olduğu dikkate alındığında, Schiller’in objektif estetiğin bir temsilcisi olduğu savını sorgulamak gerekeceği kanısındayız.

Özdeşleyim anlamındaki öznel etkinliğin nasıl bir sanat anlayışı halinde somutlaşacağının, Worringer’in de temel sorusu olduğu ve onun sanat psikolojisinin, bu soruya aradığı karşılıkla olduğu belirtilir. Bu somutlaşmanın Worringer’e göre *natüralizm* olduğu, onun gelmiş geçmiş bütün natüralist üslupların temelini, insanla tabiat arasında meydana gelen bir özdeşleyim etkinliğinde bulduğu aktarılır. Worringer’e göre insan ve tabiat böyle uyumlu bir ilgi içinde, bir ruhsal birliğe yükselir ve bu, insanla tabiat arasında “panteist içtenlik” doğurur. Bu panteist birlik içinde insan, doğada kendi ruhsal aktivitesini ve yaşama sevincini duyar. Böylelikle insanın doğal nesnelere karşısında duyduğu “estetik hazzın, bir nesnede insanın kendi kendinden duyduğu haz” olduğu belirtilir. Böyle bir sanat anlayışı, doğayı seven ve onda insanın mutluluğunu arayan natüralizmdir. Ancak Worringer’e göre özdeşleyim, bütün sanat anlayışlarını açıklamada yetersiz olup, ancak Grek-Roma ve Modern Batı sanatını anlamada elverişlidir. (*a.g.e.*, s. 141-143).

Worringer ile Lipps’in psikolojik estetiğinin farkının nedenini anlamaya çalıştığımızda, Lipps’in psikolojik estetiğin kurucusu olduğu ve bu sebeple konuyu daha radikal ve kapsayıcı olarak ele aldığı savunulabilir. Worringer’in ise Lipps’in ardılı olarak psikolojik estetiği geliştirme ve detaylandırma çabası içinde olduğu belirtilebilir.

Worringer natüralist üslubun insanın doğa ile olan hesaplaşmasında “özdeşleyim içtepsi”ne dayanması gibi, soyut üslubun da bir içtepiye dayanması gerektiğini, soyutlama içtepsinin psişik şartlarını, soyut sanat üslubunu bulduğumuz toplumların “evren duygusunda” aramamız gerektiğini düşünür. Özdeşleyim içtepsinin şartı, insanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgidir. Soyutlama içtepsinin ise, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluğunu gösterdiği ve aşkın bir renge bürünen düşüncelerle dinsel bir ilgi kurduğu belirtilir. Worringer bu durumu “tinsel uzay korkusu” olarak adlandırır ve bunun soyut sanatın kaynağı olarak görür. “İç huzursuzluğunun nedeninin ne olduğu” gibi soruların ise Worringer’in soyut üslup psikolojisinin çıkış noktasını oluşturduğu belirtilir. Worringer’e göre; bilgece gelişmemiş insanın evrende huzursuz ve tinsel uzay korkusu içinde olmasının nedeni, karmaşık doğal olaylarla karşılaşmasıdır. Bu korkunun insanın uygarlaşması sonucu tabiata hakim olmasıyla azaldığını ama kaybolmadığını, genelde agorafobi (maddi meydan korkusu) şeklinde devam ettiğini savunur. İnsanın ancak gelişim sürecinde, alışkanlık ve zihinsel düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu korkudan kurtulabileceğini savunur (*a.g.e.*, s. 144-145)⁹. Diğer bir yaklaşımla, özdeşleyimin bir içtepi olduğunu kabul ettiğimizde, “sanat eserini içinden kavrama” gibi karmaşık bir duygunun, içtepiye indirgenip indirgenemeyeceği sorgulanmalıdır.

Worringer’e göre insanın gelişmiş zihin ve bilgi evresinde özdeşleyim gereksinimi olduğu kadar soyutlama gereksinimi de kendini gösterir. Worringer; insanın zihinsel bilgisinden dolayı dış dünyanın görünüşleri ile ne kadar az dost ise, onu yüksek soyut güzelliğe götüren gücün o kadar büyük olacağını savunur. Oysa

⁹ Bu yorumun ışığı altında Worringer’in, Sokrates öncesi doğa filozofları gibi bir “ilk madde” ya da Hesiodos’un “önce kaos vardı” söylemine benzer bir “ilk duygu” yaklaşımını benimsediği ve teorisini bu kurgu üzerinde inşa ettiği savunulabilir.

ilkel insanın dış dünya nesnelere karşısında yitik ve zihnen çaresiz olduğunu belirtir (a.g.e., s. 145-146). Worringer'in gelişmiş zihin ve bilgi evresinde insanın soyut sanata yönelmesinin altında yatan sebep, bir tür "yabancılaşma" (dış dünyanın görünüşleri ile az dost olmak) olarak yorumlanabilir.

Worringer'e göre; Doğu'nun uygar toplumları, ilkel insandaki tepkiyi göstererek, dış dünyanın karmaşıklığı ve değişik görünüşü karşısında huzursuzluk duyarlar. Bunun sonucunda onların ruhunda büyük bir huzur gereksinimi birikir (a.g.e., s. 146). Bu yaklaşımın, Hegel'de de görülen ayrımcı bir tavır olduğu düşünülebilir. Doğu toplumları incelendiğinde, Batı'daki *Pax-Romana* etkisi gibi, kendi yerelini evrensel olarak kabul ettirme çabasının ağırlıklı olmadığı, bu tarzın daha çok Batı kültürlerine özgü olduğu savlanabilir. Bunun somut örneği; Tibet gibi, kendi kültürünü yayma çabası sergilemeyen Doğu toplumlarıdır. Kültürel yayılmacılık gibi olumsuz bir tavrın olmamasının, özel mülkiyetin olmamasıyla açıklanabileceği düşünülebilir.

Gerek ilkel insanda, gerekse Doğu'nun uygar toplumlarında soyutlama içtepisinin bir temel içtepi olarak kendini gösterdiği, ancak Batı'nın gelişmiş toplumlarında da soyut sanat biçimlerinin görülmesinin Worringer'in hipotezini çürüttüğü ifade edilir. Ancak soyut sanatın nedeni, doğa olaylarının karmaşıklığı karşısında duyulan huzursuzluk ve korku olarak da görülebilir. Bununla beraber, yukarıda Worringer'in gelişmiş Batı toplumunda görülen soyut sanatın nedenini, "insanın zihinsel bilgisinden dolayı dış dünyanın görünüşleri ile az dost olması" olarak açıkladığı, bizim de bunu bir tür "yabancılaşma" olarak yorumladığımız görülmektedir. Worringer yine de metafizikten yararlanarak bir çözüm yolu bulur. Ona göre; ilkel insan dış dünya olaylarında belirsizlik ve keyfilik görür. Ancak

bilgice gelişip, doğa olaylarını açıklayıp, ona hakim olduğunda; doğayı belli kanunlara bağlı bir düzen varlığı olarak görmeye başlar. Bu durumda bile -soyut sanatı yaratan neden yok olduğu halde- soyut sanatın yaşadığı, bunun nedenlerinin ise ilkel ve ileri bilgi durumlarında farklı olduğu belirtilir. İlkel durumda evrenin belirsizliği karşısında içtepesel olarak aranan “değişmeyen”, “mutlak”, “kendiliğinden şey”in soyut, matematik formlarda bulunduğu; ancak ileri bilgi aşamasında “kendiliğinden şey” içtepesinin dış dünyaya hakim olma ve alışkanlık nedeniyle köreldiği, ancak insan zekasının binlerce yıllık rasyonalist gelişiminin sonucunda, bilmenin son analizi olarak “kendiliğinden şey” duygusunun yeniden uyanacağı savunulur. Ancak bunun daha önce bir içtepe iken, artık bir bilgi ürünü olduğu belirtilir (*a.g.e.*, s. 146-147).

Bilgi ürünü olarak “kendiliğinden şey”in bizi metafiziğe götüreceği, felsefenin eski çağlardan beri varlığı araştırdığı, varlık denince de fenomenlerin dışında, değişmeyen “kendiliğinden şey”in anlaşılacağı savunulabilir. Eski Hint düşününde görüşler olan “maja”nın karşısında “ataman”ın; eski Greklerde “fenomen”lerin ve “oluş”un (*gignomenon*) karşısında değişmez varlık olan tözün (*ousia*) bulunduğu; ortaçağda “Tanrı- Dünya” (*Deus- Mundus*) karşıtlığının, modern çağda ise “töz-ilinti” (*substans- aksidens*) karşıtlığının olduğu belirtilir. Worringer’in çözüm yolu olarak “kendiliğinden şey” kavramını önerdiği, ayrıca doğaya hakim olan insanın bu empirik bilgi tavrı dışında başka tavırlarının da olup olmadığını sorguladığı; yanıt olarak ise yeniden uyanan ama artık bir içtepe değil, bir bilgi ürünü olan “kendiliğinden şey” duygusuna dikkat çektiği belirtilir. Bunun nedenini Schopenhauer şöyle açıklar:

İçinde yaşadığımız bu görünür dünyanın, *maja*'nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğuna var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem de yanlış olduğu şey (*a.g.e.*, s. 147-149).

Bu şeyi tanıyan insan, ilkel insan gibi dünya karşısında yitik ve çaresizdir. Evreni bilen insanın, bu bilginin mutlak değil, relatif olduğunu kavradığı ve bunun yarattığı huzursuzluktan kurtulmak, “kendiliğinden şey”e ulaşmak için soyut sanata yöneldiği savunulur. Soyut sanat biçimleri insana mutluluk olanağı saylayan, mutlak formlar dünyası olarak görülür. Böylelikle Worringer’in hipotezi, metafizik bir dayanak üzerinde tutarlılığını korur (*a.y.*).

Psikolojik estetik içinde Worringer’in yaklaşımı değerlendirildiğinde, ilkel insanın karmaşık dünya karşısındaki acizliğini görmesi sonucu oluşan belirsizlik ve korkunun, ileri bilgi düzeyinde ulaştığı bilginin mutlak olmaması nedeniyle, kendini belirsizliğin içinde bulmasının yarattığı korkuya evrildiği; soyut sanatın da mutlağa ulaşma arzusundaki insanın ayaklarını yere bastıran bir güvenli bölge olduğu değerlendirilmesi yapılabilir. Bu yaklaşımın ışığı altında insanın, somuta ulaşma çabasında olduğu, ancak dış dünyanın bilgisinin buna izin vermediği; çözüm olarak kendi somutunu -soyut bir şekilde de olsa- yaratma eğiliminde olduğu; bunu doğal ya da üretilmiş nesnelere atfettiği güzel kavramı dolayımı ile sanatta, dinsel ritüeller aracılığı ile teolojide, sosyal kurallarla da etik düzlemde gerçekleştirmeye çalıştığı düşünülebilir.

Schiller’in insanın estetik eğitimi dolayımıyla varmak istediği noktanın, güzele ulaşma çabası olduğu ve bu sayede bir taraftan birey özgürleşirken, diğer

yandan toplum kurallarına uyumun özendirileceği dikkate alındığında; soyut sanatın, yukarıdaki özellikleri nedeniyle bu amaç için uygun olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, Schiller ve sonrasındaki estetik tartışmalarının güzelin tanımı ve değerlendirilmesinden çok, değer olarak algılanması ve yeniden ele alınması noktasında kilitlendiğini görürüz. Günümüzde yargıların araçsallaşması ve değişkenlik göstermesi karşısında, bir *amaç* olarak, *kendinde anlaşılır* değer yargısından bahsetmek olanaksızdır. Bunun olanaksızlığına J. Baudrillard (1929-2007) ve U. Beck (d.t.1944) dikkat çekerler: “değerlerin aktarılması değerlerin anlaşılmasından daha çetrefilli bir kültür pratiği haline gelmiştir”. Baudrillard “Güzel ya da çirkin, doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü terimleriyle değerlendirme yapmanın olanaksızlığına” değinir, bunu “kuru bir nostalji” olarak tanımlar (Önkal, 2012, s.144-150). Adorno, “değerler kültürünü doğası gereği gerici bulur” ve “özgür olmak ile değerlere hapsolarak zayıflığını gizlemenin” birbirine çok yakın olduğunu belirtir.

Schiller’in felsefeye katkısının tam da bu noktada ve karşıt bir konumda olduğu düşünülebilir. Daha açık ifadeyle Schiller’in beklentisinin, durum etiğinin tersine, evrensel değerlerin kabulüne olanak sağlayan estetik eğitimi olduğu ifade edilebilir. Nitekim Schiller’den etkilendikleri belirtilen Rus klasik yazarları ve Victor Hugo gibi Fransız yazarların eserlerinde, durum etiğinin aksine, Schiller’in *Strum und Drang* döneminde sergilediği gibi, evrensel değerleri öne çıkarttıkları gözlemlenebilir. (Örneğin Victor Hugo’nun *Sefiller* romanındaki *Jean Valjean* karakteri ile Schiller’in *Don Carlos*’u benzeşirler.) Ancak zamanın tını sanat felsefesinde ideal estetik yaklaşımı etkisiz bir konuma getirmiştir. O halde ideal estetik kuramın misyonunu şimdi neyin devraldığı sorgulanabilir. Sanat eserlerinin güzelliğinin “değişim değeriyle” kestirilmeye çalışıldığı günümüzde, sanatın

işlevinin insan odaklı olduğunu söylemenin güç olduğu kanısındayız. Schiller'in sanat felsefesi ve estetik eğitimi yaklaşımının, her ne kadar iktidarla uyumlu insan tipine uyarlanabilir olsa da, öznenin bireyselliğini özgürce ifade etmesini savunduğundan dolayı, -sanatsal değeri değişim değerine indirgenmiş, sermayenin denetimindeki bir tüketim nesnesi olan, eseri üretenin elinden çıktığında bile tamamlanmamış sayan- güncel sanat anlayışından daha hümanist öğeler içerdiği savlanabilir.

SONUÇ

Günümüzde sanat felsefesi kapsamında ve/veya estetik başlığı altında incelenen birçok nesne, konu ve kavramın kaynağı çok eskilere dayanır. Yazının icadından önce, mağara resimleri aracılığıyla, içeriği sadece iletişim nesnesine indirgenemeyecek olan şekillerin bulunması, insanoğlu için duygu ve düşüncüyü dışavurmanın ne kadar önemli olduğunu anlatır. Bu dışavurumun; haber iletisi, meydan okuma, büyü ve tapınma gibi günlük yaşam gereksiniminin ötesinde kalan yüzünün; bugün sanat dediğimiz kavramın içeriğini oluşturduğu savunulabilir. Sanat, çağın tını ile değişmekle beraber felsefesi olan bir disiplindir. Felsefe tarihinde sanatın, estetiğin, estetik algının ve onun nesnesi olan güzelin yüzyıllardır gündemde olması salt bir tesadüf olarak yorumlanamaz.

Bu tezde ana tartışma zemininde sanat felsefesine içkin olarak, estetik algının nesnesi olan güzelin tarihsel perspektif içindeki evrimi ele alınmıştır. Antik dönemden başlayarak çeşitli filozof ve düşünürlerin konuyla ilgili katkıları, Aydınlanma döneminde akıl ve bilginin önderliğinde insanın değerinin hatırlanması, böylelikle insan ürünü olan estetiğin kazandığı özerk konum irdelenmiştir. Buna koşut olarak estetiğin birey ve toplum açısından yorumu değerlendirilmiştir. Bilginin yaptırımı olan bir güç olduğu günümüzde, estetik bilginin de aynı paralelde değerlendirilmesi doğal bir süreç olarak görülmelidir. O halde, estetik algının nesnesi olan güzelin bir güç olarak yaptırımı nedir ve nasıl olacaktır? Estetiğin konusunun duyuru bilgisi olmasından ve bu bilginin nesnelliği sorunsalının kolay bir çözümü bulunamadığından, bu konu uzun süre güncelliğini koruyacak gibi görünmektedir.

Şair, düşünür ve tiyatro yazarı olan Schiller, edebiyat ve felsefe alanında çalışmaları ile tanınır. Fransız devrimiyle yayılan özgürlükçü ve coşkulu havayı, *Sturm und Drang (Fırtına ve Coşku)* dönemi eserlerinde yansıtan düşünür, bu tavrından dolayı dönemin iktidarının baskısına maruz kalmıştır. Bununla beraber, Fransız devrimi sonrasında halk iktidarı döneminde yaşanan katliamlar, devrimin kamuoyu desteğini kaybederek, zamanın entelektüellerinin karşı tavır almalarına neden olmuştur. Bu karşıtlıktan, devrimin felsefi altyapısını oluşturan Aydınlanma akımı da etkilenir. *Coşku ve atılış* paradigması, yerini birey ve toplumun uyumuna önem veren *klasisizm* bırakır. Bu dönemde Schiller, Goethe ile beraber, siyasetten uzak bir yaşamı, “akıl-duygu dengesine ulaşmış ölçülü insan”ı öne çıkaran bir anlayışa yönelir. İlk eserlerindeki coşku, yerini klasisizm ve romantizmin dingin ve dengeli ruhuna bırakmıştır. Bu dönemde Schiller, olası bir Alman devriminde benzer sorunların yaşanmaması için, halkın estetik olarak eğitimini öngören bir yaklaşımı benimser.

Schiller’e göre insan ancak “oynadığı zaman insandır ve ancak insan olduğu zaman oynar”; çünkü “oyun” duyu ve biçimin harmanlanmış, uyumlu hale getirilmiş örneğidir. “Tam insan”, toplumun normları karşısında değil, onların içerisinde yer alan ve duyu ile biçimin emrettiklerini aynı görebilen insandır. Schiller’in hedefi böylelikle, duyan, estetik eğitimi bulunan, biçimsel farkındalıkları “takınan” insanın iç yaşamındaki bütünlüğünü dış dünyaya da yansıtmasıdır. Devlet ve kurumları da insanların duyu-içtepilerini sergilemelerine izin vermelidir. Duyularımızın duyarlılığına karşılık kişiliğimizi ortaya koyarken gelişimimizi sağlayan şey - diyalektik biçimde- yasaların varlığıdır. İnsan yasalar karşısında mutlak buyruğa

uymak biçiminde değil, estetik donanımı ile kendi bireysel duyuş tarzını ortaya koymak açısından varolur. Dolayısıyla gerek duyuşsal gerek ussal (Schiller için ussal içtepi aynı zamanda biçim içtepisinin bir başka adıdır) içtepinin varlığı sadece insanın kendisi tarafından kurulur. Ona göre doğal bireyin özelliğı olan “duyu içtepsi” ile, toplum kültürünün talep ettiğı “biçim içtepsi”, “oyun içtepsi” altında uyumlu hale getirilerek olanaklı kılınır. Böylelikle iki içtepinin birleştirilmesiyle güzelliğı ulaşılacağı savunan Schiller, insanın güzellik idealinin, oyun içtepisinde aranması gerektiğini vurgular.

Schiller, toplumla bireyi estetik algıyı oluşturan *tepiler* üzerinden uyumlu kılmak misyonunu edinmenin etkisiyle ve aynı zamanda sağık sorunlarının yol açtığı ekonomik güçlükleri aşabilmek için zamanın Weimar Dükü ve Danimarka Başbakanı'nın maddi katkılarına karşılık bir vefa örneğı olmak üzere *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ı kaleme alır. Bu tezde, yukarıdaki gelişmelerin ışığı altında, *Mektuplar*'ın içeriğı ağırlıklı olarak ele alınmış olup, Schiller'in “estetik”e özgün katkısı değerlendirilmiştir. Schiller'in estetik algının nesnesi olarak güzeli yorumlayışı, aynı zamanda özgürlük kavramına yaklaşımını da barındırmaktadır. Dahası, özgürlüğü güzellikle ilişkilendirmesi, bir eğitim sorunu olarak estetiğı ele alışı demektir ki çalışma kapsamında bu ilişkinin niteliğı özellikle irdelenmiştir.

Schiller sonrasında sanat felsefesi ve edebiyat alanındaki tartışmalarda değışimler söz konusudur. Onun özgürlük ve özgünlük tutkusu hem kendi tarzını belirlemiş, hem de ardıllarına örnek oluşturmuştur. Schiller'in insanın estetik eğitimi dolayımıyla varmak istediğı nokta güzele ulaşma çabasıdır ve bu sayede bir taraftan birey özgürleşirken, diğeryandan birey, üyesi bulunduğu toplum kurallarına uyuma özendirilir.

Kişisel özellikleri de güçlü olan düşünürün öğrencilerini ve çağdaşı olan entelektüelleri etkilediği bilinir. Schiller ödülleri ve günümüzde de geleneksel olarak devam eden Schiller Konuşmaları, onun etkisinin hala devam ettiğinin göstergeleridir. Schiller ödülü alanlar arasında T. Fontane (1819-1898) ve A. Holz (1868-1929) gibi romancı ve düşünürler sayılabilir. Dostoyevski ve Tolstoy gibi Rus klasiklerinden V. Hugo'ya (1802-1885) kadar birçok yazar ve düşünürün eserlerinde Schiller'in etkisi bu tezde vurgulanmıştır. Aydınlanma döneminin önce klasizme daha sonra romantizme evrilmesinde Schiller'in düşüncelerinin cesaret verici bir rolü olmuştur. Hatta klasik-romantik geçiş dönemindeki düşünürlerden başlayarak, kendi ardıklarını kişiliği ile de etkilediği belirtilir. Bunlardan biri olan F. Hölderlin'in (1770-1843) Schiller'in etkisinde kalarak, kendi düşünsel gelişimini tehlikeye atmamak için Jena'dan "adeta kaçtığı" aktarılır. Ancak hiçbir ekole dahil edilemeyen J. Paul (1763-1825) gibi düşünürlerin ve F. Sengle gibi realist şairlerin, Schiller'in idealizmini eleştirdiği bilinmektedir. H. Kleist (1777-1811), L. Tieck (1773-1853) gibi düşünürler Schiller ile iletişim halinde olmuşlardır.

Sanat felsefesinde Grek-Roma geleneğinin izleğinde, objektivist estetiğin bir temsilcisi olarak kabul edilen Schiller bağlamında, estetik algının nesnesi olan güzel kavramının ele alınmasının, "güzel-olan" gibi geniş bir konuyu inceleme alanı olarak sınırlandırıp sofistike ve detaylı bir incelemeyi olanaklı kıldığı düşünülebilir. Bu sebeple tezimizin, daha derinlikli çalışmaların yapılmasını düşündürebileceği umulmaktadır.

Sonuç olarak Schiller, kendi çağından önceki ve sonraki düşünürler arasında adeta köprü görevi gören çok yönlü bir kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Schiller'in özgünlüğü, güzeli tartışmanın aracılığını yapmaktan çok onu algı, özgürlük, eğitim bağlamlarında tartışmaya da açabilmiş olmasındadır.

KAYNAKÇA

Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.

Aristoteles. (2011). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*.(Çev. Akderin, F.), İstanbul: Say Yayınları.

Aytaç, G. (2008). *Schiller*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Aytaç, G. (2012). *Yeniçağ Alman Edebiyatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Düz, O. (2002). *Tolstoy*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Eagleton, T. (2010). “Schiller ve Hegemonya”. *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev. Hünler, H). (145- 166). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Goethe, J. W. (1997). *Mektupar*. (Çev. Togar, M.). İstanbul: AD Yayıncılık.

İyi, S. (1999). *Çağımızda Metafizik Sorunu*. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Jacobs, A. & Sadie, S. (1996) *The Wordsworth Book of Opera*. London: Wordsworth Editions Ltd.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (Çev. Yardımlı, A.). İstanbul: İdea Yayınevi.

- Koloğlu, O. (2003). *Fikret Mualla: Bir Garib Kişi*. İstanbul. Boyut Yayıncılık.
- Kuçuradi, I. (2009a). *Uludağ Konuşmaları*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, I. (2009b). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kula, O.B. (2012). *Estetik ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mualla, F. (1932). *Schiller. Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Önkal, G. (2010). “Günümüzde Felsefe-Bilim- Toplum İlişkisi Olarak Sosyal Epistemoloji”, *Özne*, Kitap:7, s.139-147.
- Önkal, G. (2012) “Toplumdan Bireye, Değerlerin Devamlılığı Sorunsalı”. *TabulaRasa*, Yıl: 9. Sayı: 25- 26. s: 144- 150.
- Özgü, M. (1959) “Friedrich von Schiller”, *Tercüme: Schiller Özel Sayısı*. Sayı:65-68, Cilt: XIII, Ocak-Aralık 1959, s.14, 67-94.
- Platon. (2007). Onuncu Kitap: Şiirsellik, Gerçekdışılık, Şimdiki ve Sonraki Ödüller. *Devlet*. (Çev. Tunç, N.). (319- 350. < 595a- 621d>)
- Plotinus. (2006). *Dokuzluklar I*. (Çev. Özcan, Z.), İstanbul: Aktüel Yayınları.
- Safranski, R. (2013). *Romantik; Bir Alman Sorunsalı*. (Çev. Nalbant, A.), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Sam, R. (2007). “R. Pierre Bourdieu ve Sanatın Kuralları Üzerine”, *Kaygı*, Sayı:8, s. 69-83.

- Schiller, F. (1999). *Estetik Üzerine*.(Çev. Özgü, M.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Schiller, F. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. (Çev. ve önsöz: Özgü, M.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Timuçin, A. (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*.İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (1979). *Denemeler*. İstanbul: Formül Matbaası.
- Tunalı, İ. (2007). *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1983).*Estetik (Benedetto Croce Estetik'ine Giriş)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik Beğeni, Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uygur, N. (1996). *Kuram Eylem Bağlamı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yardımlı, A. (2011). *Hegel; Estetiğe Giriş*. İstanbul: İdea Yayınevi.