ESTETİK DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL VE İLİŞKİSEL BOYUTU

Yıldırım Onur Erdiren¹

Özet

Estetik sözcüğü Grekçe “*aisthesis*” ya da “*aisthanesthai*” sözünden gelir. “*Aisthesis*” sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi “*aisthanesthai*” sözcüğünde, duyu ile algılanmak anlamına gelir. Bazı düşünürlerde “*estetik*” sözcüğünün her iki anlamda da kullanıldığı görülebilir. Örneğin, Kant estetik sözcüğünü hem duygusallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanır (Tunalı, 2012: 13). Estetik’in bir bilimsel araştırma alanı olarak ele alınmasının kurucusu Alexander G. Baumgarten’dır. Ona göre duyumun kendi mantığını ifade edecek özel bir terime ihtiyaç vardı ve sonunda Yunancada “duyularla ilgili” anlamına gelen *aisthesis*’ten hareketle buna estetik adını verdi (Baumgarten, 23: 1954). Baumgarten’a göre, mantıksal kavramanın hedefi gerçek, estetik (duyusal) kavramanın hedefi ise güzel’dir. Estetik güzelin bilimidir. Güzel, duyularla kavranan mükemmellik ve gerçek, usla kavranan mükemmelliktir. İyi ise, ahlaksal istençle ulaşılan mükemmelliktir (Tolstoy, 2015: 21). Baumgarten, 1750- 1758 yıllarında yayımladığı *Aesthetica* adlı yapıtında, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer. 1735 yılında yayınladığı “*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*” (Şiir Üzerine Bazı Felsefî Düşünceler) adlı doktora tezinde böyle bir bilimin olanağından söz açar. İlk kez olarak *estetik* sözcüğü, böyle bir bilimin adı olarak *estetik* kitabında kullanılır. Bu çalışmada, estetik düşüncenin kavramsal boyutu ve ilişkisi irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Estetik, estetik çözümleme, kavramsal ilişki.

THE CONCEPTUAL AND RELATIVE DIMENSION OF AESTHETIC THOUGHT

Abstract

The word aesthetics comes from the Greek word "aisthesis" or "aisthanesthai". The word "aisthesis" means sensation, perception and the word "aisthanesthai" means perceiving with the senses. It can be seen that some thinkers use the word "aesthetics" in both senses.

¹ Öğr. Gör. Dr. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-7446-0454, yoerdiren@nku.edu.tr

Bu çalışma Prof. Dr. Güncel ÖNKAL danışmanlığında doktora tezinde bölüm olarak sunulmuştur.

For example, Kant uses the word aesthetics in the sense of both sensuality and today's aesthetic science (Tunalı, 2012: 13). Alexander G. Baumgarten is the founder of aesthetics as a scientific research field. According to him, a special term was needed to express its own logic of sensation, and eventually he named it aesthetics, starting from aisthesis, which means "related to the senses" in Greek (Baumgarten, 23: 1954). According to Baumgarten, the goal of logical comprehension is real, the goal of aesthetic (sensory) comprehension is beautiful. Aesthetics is the science of beauty. Beautiful is perfection perceived by the senses, and truth is perfection perceived by reason. Good is the perfection achieved by moral will (Tolstoy, 2015: 21). In his *Aesthetica*, published in 1750-1758, Baumgarten bases such a science for the first time, determines its subject and draws the boundaries of this science. In his doctoral dissertation titled "*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*" (Some Philosophical Thoughts on Poetry), which he published in 1735, he mentioned the possibility of such a science. For the first time, the word aesthetics is used in the aesthetics book as the name of such a science. In this study, the conceptual dimension and relationship of aesthetic thought will be examined.

Keywords: Aesthetics, aesthetic analysis, conceptual relationship.

Giriş

Aesthetica'nın ilk satırlarında Baumgarten, estetiği şöyle tanımlar: "*Aesthetica (theoria liberallium atrium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis = özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est scientia cognitionis sensitivae* (Estetik, duyuşal bilginin bilimidir)" (Akt. Tunalı, 2012: 14). Böyle bir betimlemede ilk kez estetik adı verildiği bilimin bir tanımıyla karşılaşılacak Tunalı, "Bu tanım, çok yanlış bir tanımdır. Estetik'i belirlemek isteyen bütün bu farklı elemanlar, bir temel belirleyici motivi geri götürebilir; bu temel belirleyici motiv, cognition sensitiva'dır, duyuşal bilgidir" diye nitelendirir (Tunalı, 2012: 14). Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyuşal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçüsü değildir; açıklık ve seçiklik, intellektüel bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır (Tunalı, 2012: 14). Buradan anlaşıldığı gibi Baumgarten'a göre, sensitiv tasavvurları araştırarak bir bilimin varlığı zorunludur. Böyle bir bilim estetik olacaktır. Baumgarten'a göre, estetik bir çeşit mantıktır yani mantığın küçük kızkardeşi olarak tanımlanmaktadır. Bu değerler estetikte sanat nesnelerine yüklenen kavramlar olarakta kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bu kavramlarla bir estetik yargıya da varılabilir. Örneğin "Bu tablo güzel" dendiğinde estetik bir değer atfedip bir yargıda bulunmuş olunmaktadır. Eagleton'a göre, estetik, bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur. Baumgarten tarafından verilen orijinal formüllendirme içerisinde, bu terim, ilk elde sanata değil, fakat Grekçe *aesthesis* sözcüğünün belirttiği gibi, çok incelenmiş kavramsal düşünce alanına karşıt olarak, bütün insani algı ve duyum alanına gönderir (Eagleton, 2011: 32). Estetik, salt bir güzellik bilimi olarak temellendirilemez. Fakat, güzellik ile insan

arasında belli bir ilgi vardır. İnsan, güzelden hoşlanır, ondan haz duyar. Güzelliğin amacı, insana haz vermektir (Tunalı, 2012: 16). Sanat nesneleri de insana haz verebilir. Sanat yapıtlarından haz alma kişiden kişiye göre değişebilir. Örneğin bir manzara resmi insana haz verirken, ölüm temalı bir resimden haz alınmayabilir.

Tarihsel Süreçte Estetik Sorunlar

Estetik, her ne kadar bağımsız bir bilim olarak ancak iki yüzyıllık bir geçmişe sahipse de estetik sorunlarla uğraşan ilk düşünürleri İlkçağdan beri izleyebilmekteyiz (Arat, 2006: 39). Platon, *mimesis* kuramını estetiğe ilk kazandıran filozof olmuştur. Platon *Devlet*'te (onuncu ve son kitabında) sanatı genel olarak bir taklit (*mimesis*) olarak görür. Platon'a göre dünyadaki her şey Tanrı'nın eseridir. Sanatçı sadece varolanı yansıtan bir taklit ustasıdır. Doğayı iyi taklit edebildiği sürece sanatçıdır. Her şey Tanrı tarafından yaratıldığı için sanatçının yaratıcılığı söz konusu olamaz. Sanatın görevi, her şeyin yatarıcısı olan Tanrı'nın bilgisine erişebilmek için, doğada varolana, duyularımızla algıladığımız dünyayı en mükemmel biçimiyle yansıtmaktadır. Böylece, varolandan yola çıkılarak Tanrı'nın bilgisine erişilebilir. Kısacası, sanat bir *mimesis*'tir, bir *taklit*'tir. Platon'a göre, taklidin objesi doğrudan doğruya bizi her yanımdan saran nesneler, görünüşler dünyasıdır. Tek kelime ile *kosmos aisthetos*'tur (duyulur dünya). Ama Platon'a göre, gerçek varlık *idea*'lar dünyasıdır. Buna göre sanatın objesi olan fenomenler, aslında gerçekliği bulunmayan bir takım kopyalardır (Tunalı, 2011: 81). Gerçek olan sadece *idea*'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise, bu *idea*'ların birer benzetmesi, birer kopyasıdır. Sanatın yöneldiği obje, yani mimetik obje, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyasıdır (Tunalı, 2011: 81).

Platon'un *mimesis* görüşü resim sanatıyla uğraşan kişileri düşündürmektedir. "Resim sanatı bir taklit etkinliği midir?" sorusu ressamların sorguladıkları bir konudur. "Tasarımın hammadeleri veya tasarımın ilkeleri yani unsurları bakımından mı taklit ediyoruz?" gibi sorularla düşünerek Platon'un da dediği gibi sanat nesneleri taklit edilmektedir. Bir başka sorunsallar, sanat eserlerini "kopya ediyor muyuz?", "hangi temaları kopya ediyoruz?", "hangi unsurları kullanıp kopya ediyoruz?", "kopya etmek doğru mudur?" gibi sorular taklit unsurunun sorugulanması gereken diğer belli başlı sorulardır. Kısacası, resim sanatında sıkça kullanılan taklit, özellikle "portre" çalışmalarında kullanılmakta olup, sanatçıların kendi özgün çalışmaları ile bu temaları resmetmeleri daha doğrudur. Platon, *mimesis* kavramını çeşitli diyaloglarında kullanır. Fakat çeşitli diyaloglarda anlatılan *mimesis* deyiimi farklı anlamda kullanılır. Örneğin teknik bir deyim olarak, bir etik kavram olarak, nihayet sanı (*doxa*) ile ilgili bir taklit olarak kullanılır (Tunalı, 2011: 76). Platon, *mimesis* kavramını teknik bir deyim olarak ilk *Kratylos* diyalogunda kullanır. Burada *mimesis*, tam taklit anlamında kullanılıyor. Resim, müzik gibi, adlar da birer taklit anlamındaki *mimesis*, yine tamamen teknik bir deyim olarak

kullanılıyor; ve olumlu bir kavram olarak düşünülüyor Nasıl Platon'a göre, bir şeyin resmi, o şeyin bir taklidi ise, aynı şekilde bir şeyin ismi de, o şeyin özünün bir taklididir (Tunalı, 2011: 76-77).

Benzerlik elde etmek için ressamlar bazen lal rengi kullanırlar; bazı defa da, mesela et rengi yahut bu cins başka bir renk hazırladıkları zaman birçok renkleri karıştırırlar... Demek oluyor ki, ad, nesnenin sesle yapılan taklidinden başka bir şey değildir. Bir kimse, sesle taklit edişinde nesneyi taklit ediyor ve adını söylüyor (Platon, 2015: 82-84).

Bu teknik, olumlu bir kavram olarak hemen hemen temel bir kültür kategorisi olarak kavranıyor. Olumlu anlayış *Devlet*'in üçüncü kitabında da bir süre devam eder. Fakat, *Devlet*'in üçüncü kitabında *mimesis*'i kullanırken, Platon, bunu, eğitimle ilgili olarak yapıyor (Tunalı, 2011: 77). Platon problemi ortaya şöyle koyar:

Şair bize başkalarının söylediği sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece. Ama şair bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzetmek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? Demek ki Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar (Platon, 2011: 83-84).

Platon, *mimesis*'in bir anlatma aracı olduğunu göstermek istiyor. *Mimeisthai*, taklit etme, bir çeşit bir anlatmadır; dolaylı bir anlatım değil de, doğrudan doğruya bir anlatım tarzı. Anlatan kişi, anlatacağı kimsenin kişiliğine bürünüp, onun adına eylemde bulunduğu zaman, artık bir anlatım gelişi güzel bir anlatım olmaktan çıkar, bir *mimeisthai* haline gelir (Tunalı, 2011: 78). Platon *mimesis*, bir tasvir etme, bir ifade formunu da yalnız tragedya ve komedyaya kullanır (Tunalı, 2011: 78). Böylelikle, edebiyat formunun iki türünün olduğunu anlıyoruz. *Mimesis* ve *Mimeisthai*'i kullanan tür hangisi dir, anlatmayı kullanan hangi sanattır? Platon *mimesis*'ten hareketle anlatım söz konusu olduğunda karşılaşılan yeni formları şöyle betimler:

Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz. Gene nasıl olur kavrayamadım, denemem için anlatayım: Homeros, Khryses'in, kızı için kurtulmalık getirdiğini söyledikten sonra kendisini Khryses olmuş gibi değil de, Homeros olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu anlatma olurdu... Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğim gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu; öteki, şairin olup biteni kendi anlatması. Bu çeşitli, *dithyrambos*'larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi (Platon, 2011: 84-85).

Buradan anlaşıldığı üzere, üç tür şiir türü ile karşılaşılmaktadır: Bunlardan ilki, *mimeisthai*'a dayanan *tragedya* ve *komedyaya*, diğeri *Diegesis*'e dayanan *dithyrambos*; üçüncüsü ise, *mimesis* ve *diegesis*'in karışık olarak meydana getirdiği biçimler: *epos*,

vb. (Tunalı, 2011: 78). Böylelikle, *Devlet*'in onuncu kitabında anlatılan sanat görüşü ile Şölen diyalogunda öne sürülen sanat görüşü birbirinden farklıdır. *Şölen*'de daha çok poetik bir etkinlik olarak anlaşılan sanat etkinliği, *Devlet*'te tamamen bir *mimetik* (taklitçi) etkinlik olarak anlaşılır (Tunalı, 2011: 80). Platon'un kendi ifadesiyle,

İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları, Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların- iyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu tür varlık yaratan ustalar arasına ressam da koyabiliriz, değil mi? (Platon, 2011: 337).

Dış dünyaya, nesnelere tuttuğumuz ayna içinde, nesneleri ve nesne dünyasını meydana getirmiş oluruz; ama, bu ayna içindeki dünya, bir gerçek nesne ve bir gerçek dünya değildir, tersine nesnelerin sadece birer görüntüsü, birer benzetmesi ve birer kopyasıdır (Tunalı, 2011: 80).

Platon *Devlet* adlı eserinde tragedya, şiir, resim vb. sanatlar ve bunlarla uğraşan sanatçıların yaptıkları işin ne olduğunu inceler. Platon'a göre bu tür eserler çoğunlukla "benzetmeye" yani taklide dayanır. Bunun için de benzetilen şeyin gerçekten ne olduğu bilinmiyorsa bunları gören ve dinleyen insanların düzeni bozulur. Platon aynı adı verdiğimiz değişik nesneleri hep birden içine alan bir idea, bir kalıp arıyoruz diye işe başlar. Platon'a göre dünyada birçok masa ve sedirler söz konusudur. Fakat bu sedirler ve masalar tek bir masa ve sedir ideasının bir çok masa ve sedirler içine girerler. Bunlardan birini yapan işçi bir idea uydurur, yaptığı, *ideasına* göre kimi masalar yapar, kimi sedirler, kimi daha başka şeylerdir (Platon, 2011: 336). Platon ressamın da yaptığı şeyin gerçekliliğinin olmadığını, yapılan şeyin görünüş olduğunu söyler. Örneğin Platon'a göre dülger sedirin ideasını, aslını, özünü yapamaz. Sadece bir çeşidini yapabilir. Usta sediri yapamadığına göre gerçeğini değil benzeyen bir örneğini yapmış olur. Bundan dolayı dülgerin veya başka bir ustanın yaptığı şey için tam anlamıyla gerçektir diyen aldanır (Platon, 2011: 337). Platon'a göre bu durumda üç sedir olmaktadır. Ona göre asıl sedir, ki onu yalnız Tanrı yapabilir, diğeri ise dülgerin yaptığı sedirdir. Üçüncüsü ise ressamın yaptığı sedirdir. Bu durumda da ancak üç türlü sedir ustasından bahsedilebilir: Tanrı, dülger ve ressam, Tanrı'nın yaptığı sedir, sedirin aslı ve özüdür. Sedirin asıl yaratıcısı Tanrı'dır. Dülger bir anlamda sedir yapımcısıdır. Fakat ona göre ressam sedirin yapımcısı olmayıp ancak benzeticisidir yani taklitçisidir. Ressam bir bakıma gölgenin gölgesini yapmıştır (Platon, 2011: 338). Buradan da anlaşıldığı üzere, Platon her şeye bağlı üç sanat olduğunu söyler. Bunlar kullanma, yapma ve benzetme sanatlarıdır (Platon, 2011: 344). Ona göre bunlardan benzetme ile uğraşan kişi gerçekten uğraşmayıp sadece görünüşleri ele alır ve onları bilir. Benzetme sanatında benzetmeci yaptığı herşeyi benzetir. Fakat bunun iyi mi kötü mü olduğunu bilmez. Her benzetmeci sanat doğrudan ve gerçekten uzaktır. Ona göre benzetme işini ortaya koyamayan aklımızın ölçüye dayanmayan yanıdır. Bu yan bilgeliğe karşı koyan yanımızla düşer kalkar, sağlam

ve gerçek hiçbir şeyin ardına düşmez (Platon, 2011: 346). Bütün bunlara bakıldığında; sanatçının taklit ettiği örnek, hakikatin kendisi değildir, olgu ya da imgedir. Sanatçının yapabileceği tek şey olabildiğince hakikate yakın bir güzellikte taklit etmektir. Çünkü taklit ettiği şey hep bir imgeden öteye gidemez. Örneğin ressam hem doğal hem de yapma nesneleri taklit eder, oysa bunların kendisi de ideaların taklidinden başka bir şey değildir. Öyleyse ressam ideaların taklidini değil, taklidin taklidini yapar. Bundan dolayı sanat bir taklit olduğuna göre bir bilgi değildir. Platon'a göre bu, ciddi bir iş de değildir. Hazza yönelmiş bir uyumdur yalnızca. Buradan da anlaşıldığı gibi, Platon, *mimesis* kuramını kullanırken sanat nesnelerini taklit etmektedir. Sanatçılar da bu kuramı sıkça eserlerinde kullanmaktadırlar. Örneğin, "Monaliza" portresi taklit unsuru kullanılarak resmedilmektedir. Taklit kuramını gerek eserleri sitle, gerekse gerçekçiliği yansıtarak özgür bir biçimde eserlerimize yansıtmaktayız.

Aristoteles, *Metafizik* adlı eserinde insanda üç temel etkinlikten bahseder. Bunlar, bilme, eylemde bulunma ve yaratmadır (Aristoteles, 2014: 293). Bu üç temel faaliyete yine üç temel bilgi karşılıktır: bilme, "teoretike"nin; eylem, "praktike"nin; yaratma, "poiesis" ise, "poetike"nin konusunu teşkil eder. Bilmeyi inceleyen teoretike tepe noktasına "İlk Felsefe"de, "Prote philosophia"da ulaşır, çünkü teoretike'nin amacı, hakikattir, illetler bilgisine ulaşmaktır; bu bilgi ise en yüksek muhtevası ilk fekefede, yani *Metafizik*'de elde eder (Aristoteles, 2014: 293). Aristoteles, İlk Felsefesinde bunu enine boyuna incelemiştir. Fakat Aristoteles *poiesisi*, yaratma faaliyetini incelemeyi bırakmış ve bir genel *poetike* yazmamıştır. Ama bir *Poetika* yazmıştır; fakat bu, edebiyat sanatı üzerine kaleme alınmış ve çok eksik olarak kalmış bir kitaptır (Tunalı, 2016: 307). Aristoteles, *taklit* kavramını değişime uğratarak sanatçıyı öne çıkarır. Aristoteles'e göre sanatçı, kendi zekası ve yaratıcı yetisi ile insanlara, bir yaratma bir ortaya çıkarma sunar. Sanatın amacı, doğadaki varolanı değil, olabilir olanı yansıtmaktır. Platon'dan farklı olarak o, sanatçıya bir kişilik verir. Sanatçının görevi varolandan hareketle bilinmeyi, bilinebilir olanı ortaya çıkarmaktır. Yani bilgili değil, bilge insan yaratmaktır (Özel, 2014: 292).

Aristoteles'e göre taklit,

...daha çocukluktan başlayarak İnsanın doğasında vardır; "öteki" hayvanlardan, taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir; taklitten büyük bir haz alır. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadavraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse, öğrenmenin çok hoş bir şey olmasıdır: yalnızca felsefeciler için değil- ortak çok yanları olamasa da- tüm insanlar için. Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediysek

bile yapıt, bu kez taklit olarak değil, yapılışındaki ustalıklı, renkleriyle ya da başka bir özelliğiyle hoşumuza gidecektir (Aristoteles, 2014: 13).

Aristoteles'in çıkış noktası, Platon'un aksine aşkın metafiziksel bir güzellik ideası olmayıp daha çok tek tek sanat eserleridir. Ona göre, sanat eseri ontik bir bütündür. Sanat eserinin bir ontik bütün olarak belirlenimi, bu ontik bütünü belirleyen kategorilerin araştırılması, artık bir metafizik değil, daha çok bir ontoloji, bir sanat ontolojisi ile ilgilidir. Ona göre, estetiğin temel belirlenimi onun bir ontoloji, bir sanat ontolojisi olmasıdır (Tunalı, 2012: 8). Aristoteles'e göre, güzellik ideası var olduğu için güzel bulduğumuz nesnelerle sanat eserleri bir varlık sanatında kazanmıyorlar, tersine sanat eserleri var oldukları içindir ki güzellik kavramından söz ediyoruz, güzel nesneler olduğu içindir ki nesnelerin güzelliğinden söz açabiliyoruz (Aristoteles, 2012: 8). Aristoteles, *Poetika*'sında, genel bir poetika ile değil de, daha çok edebiyat sanatı ve dil sorunlarıyla uğraşmıştır. Aristoteles'e göre, *epos*, *tragedya*, *komedya*, *dithrambos* şiiri ile *flüt* ve *kitara* sanatlarının büyük bir kısmı genel olarak taklittir (Aristoteles, 1902: 7). Fakat bu sanat türleri üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesneler bakımından, taklit tarzı bakımından (Aristoteles, 2012: 11). Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığı ile taklit eder, bazı sanatlar ise ses aracılığı ile taklit eder, buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm ya söz ya da harmoni aracılığı ile gerçekleştirilir. Fakat bu üçü ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır. Örneğin flüt ve kitara, aynı şekilde kaval çeşidinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritmi kullanırlar; çünkü dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığı ile karakter özelliklerini, tutkularını ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 2012: 14). Sanatlardan her biri, birbirinden farklı olan eylemleri taklit etmesi bakımından ötekinden ayrılmakla yine bu farklılığı yansıtır. Bu ayrılıkları her sanatta görebiliriz. Örneğin *tragedya* ve *komedya* arasındaki ayrılıklardan biri şudur: Aristoteles'e göre *komedya*, ortalamadan daha kötü karakterleri, *tragedya* ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek ister. *Tragedya*, Aristoteles'e göre ahlaksal bakımdan ağır basıp, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir. Sanatçının güzelleştirilmiş bir dili vardır. İçine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bundan dolayı Aristoteles'e göre *tragedya* salt bir öykü anlatımı değildir. *Tragedya*'nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla insanları tutkulardan temizlemektir (Aristoteles, 2012: 22). Aristoteles'e göre *tragedya*da taklit edilen eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, karakter ve düşünce trajik eylemin iki etkeni olarak karşımıza çıkar. Kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklarine (mutluluğa) ulaşırlar ya da ulaşamazlar. Bu durumda bir eylemin taklidi öyküyü oluşturur. Aristoteles, "öykü deyince, olayların örgüsünü, karakter deyince, eylemde bulunan kişiler kendisi bakımından bir özellik yorduğumuz şeyi düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi" anladığını söyler (Aristoteles, 2012: 23). Aristoteles'e göre *tragedya*nın altı öğesi vardır; öykü,

karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Dil ve müzik tragedyanın taklit araçlarını, dekorasyon taklit tarzını, öykü, karakter ve düşünceler ise taklit nesnelerini oluştururlar. Her tragedya dekorasyona, karakterlere, bir öyküye, dile, müziğe ve düşünce birliğine dayanır (Tunalı, 2012: 23). Bu öğeler arasında en önemlisi olayların birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyizdir; eylem bakımından ise ya mutluyuz, ya da mutlu değilizdir. Tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacı gütmeyiz. Tersine, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Bu durumda eylem ve öykü tragedyanın son ereğini oluşturur. Son erek yani mutluluk ise bütün erekler arasında en önemlisidir. Karakterlere dayanmayan bir tragedya olabilirken bir öyküsü olmayan bir tragedya olamaz (Aristoteles, 2012: 23-24). Genel olarak tragedya korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir. Bu, “tragedya” denen sanatın özünü ve temelini oluşturur. Buna göre de tragedya ozanının yapacağı şey şudur; ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermelidir, çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır; ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermelidir, çünkü böyle bir şey asla trajik olmaz. Bundan başka, çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi de gerekir. Bundan ötürü, Aristoteles’e göre, Euripides’in trajik etki yönünden bütün öteki ozanlara üstün olduğu söylenebilir (Aristoteles, 2012: 36-37). Şimdi, korku ve acıma, ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır, ya da olayların örgüsünden kendiliğinden doğarlar. Öykünün örgüsü o şekilde olmalıdır ki, onu sahnede oynanırken görmedende, öyküde geçen olayları sırf dinlemekle ve bu olaylar nedeniyle korku ve acıma uyandırabilmelidir. Tragedyadan her çeşit zevk vermesi istenemez. Ondan beklenen zevk, tragedyanın özüne ilişkin zevktir (Aristoteles, 2012: 39). Aristoteles’e göre her tragedya bir düğüm bir de çözümünden oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise çözümü oluşturur. Düğüm, yapıtın başında mutluluk veya felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsüdür. Çözüm de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümüdür (Aristoteles, 2012: 51). Aristoteles’e göre dört tür tragedya vardır; bunlar karmaşık tragedya, acılı bir eylemi kapsayan etik tragedya, karakter betimlemesine dayanan etik tragedya ve yalın tragedyadır (Aristoteles, 2012: 52). *Epos* mu yoksa *tragedya* mı daha üstün bir sanattır sorusunu Aristoteles şöyle cevaplar. Daha az kaba olan bir taklit, daha aydın bir okuyucuyu koşul tutar. Böyle bir taklit, kaba bir taklitten daha üstündür. Tragedya yaşlı oyuncuların daha genç oyuncuları değerlendirdikleri tarza uyan bir sanattır (Aristoteles, 2012: 83). Epik sanat, olayları gözünün önünde görmeye ihtiyacı olmayan daha aydın bir okuyucuyu koşul tuttuğu halde, trajik sanat daha aşağı düzeyde bulunan bir seyirciye yönelir. Buna göre de trajik sanat daha kaba bir sanatsa, o zaman açıktır ki tragedya değer bakımından *epos*’un daha altında bulunur (Aristoteles, 2012: 84). Fakat tragedya epik şiirin sahip olduğu her

şeye sahiptir. Çünkü o da aynı ölçüyü kullanabilir. Tragedya hem metniyle, hem de eserin sahnede oynanmasıyla birtakım etkileri elde eder. Tragedya taklit edici betimleme olarak ereğine, olayların daha dar bir çerçevesi içinde ulaşır. Çünkü, sıkıştırılmış olan, uzun bir süre içine yayılmış olandan daha hoş bir etki yapar. Aristoteles'e göre tragedya ereğine daha iyi ulaşmakla, *epos*'a karşı bir üstünlük sağlar (Aristoteles, 2012: 85). Aristoteles, doğayı taklit ederken sanatçılarda doğa taklidini kullanmışlardır. Özellikle resmin bir türü olan peyzaj (manzara) resminde taklit sıkça kullanılmaktadır. Örneğin manzara resmi çalışan ressamalarda bunu sıkça görmekteyiz. Doğayı doğada bakarak taklit edebilir ya da bir resme bakarak doğayı taklit edilebilir. Sanatçılar bu eylemlerinde özgür yaratıcılığa sahiptirler. Aristoteles'e göre tragedya, bir eylemin taklidi olup düşünce bakımından ve eylemleri bakımından özgürdür.

Plotinos'un sanat görüşü, genel olarak Platon karakteri taşır. Fakat, buna rağmen, bazı temel noktalarda Platon'dan ayrılmaktadır. Platon ilkelerinden hareket eden Plotinos, Platon'un düştüğü tutarsızlığa düşmeden, Platon'un varması gerektiği halde varamadığı ereğe tutarlı olarak erişmektedir (Tunalı, 2011: 124). Plotinos'a göre de sanat bir *mimesis*'dir. O'na göre *mimesis*'in kendine özgü bir anlamı vardır. Plotinos'un *mimesis*'i örneğin Platon'un *Devlet* adlı kitabında anladığı ve geliştirdiği anlamda bir *mimesis* değildir. Onun *Şölen* diyalogunda ifade edilen *poiesis* kavramına yakındır (Tunalı, 2011: 125). *Poiesis* sözcüğü, Yunanca *poiein* fiili ile anlatılan bir etkinliğin adı olup, yapmak, üretmek ve yaratmak anlamlarında kullanılmaktadır. Aristoteles *poiesis* adı verilen etkinliği tıpkı *oraxis* gibi belirli bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olmaya ilişkilendirir. O'na göre, *poiesis* ile ilgili bir etkinlik olan sanatın sözcük olarak karşılığı *techne*'dir.

Ortaçağ'da daha çok inanç merkezli olan sanat ve estetik anlayış, duyularla algılanan dış dünyanın ve insan vücudunun güzelliğine pek ilgi duymaz. Rönesans döneminde, insanın değerli olduğunu öne çıkaran Hümanizm düşüncesinin etkisiyle sanat, varolandan hareket ederek, doğayı ve insanın güzelliğini, duyularla algılanamayan doğaüstü bir kusursuzluğun görüntüsünü yansıtır. Rönesans sanatı insanı idealleştirir. Görünen dünya hakkında akılla varılan bilgi, duyularla algılanamayan bir dünyanın bilgisine yönelir. Böylece sanatçı, hem yeniliğin yaratıcısı hem de doğanın taklitçisi olur. Artık alıcı, doğanın ve yeryüzündeki yaşamın yansıtılmasındaki ustalığa göre resimleri yargılamaya başlar (Özel, 2014: 293). Rönesans döneminde sanatta, figüratif unsurlar ön plandadır. Özellikle figüratif heykel ve resim sanatı oldukça gelişmiştir. Heykel ve resim sanatında yer alan figüratif unsurlar birbirlerinin kopyası halindedir. *Taklit* unsuru bu dönemde de oldukça görülmektedir. Ortaçağ, estetik sorunlarından birçoğunu klasik Antikçağ'dan miras almış; ama, bu konuları Hristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam katmıştır (Eco, 2015: 21). Ortaçağ'da salt bir kavranabilir güzellik, ahlaki uyum ve metafizik görkem kavrayışı söz konusudur. Antik dönemde ve Ortaçağda güzellik

kavramının bugün olduğundan kapsamlı olduğunu söyler ve ahlaki değer ile faydayı içine aldığını belirtir (Eco, 1988: 183). Skolastik felsefe güzellikten söz ettiğinde, güzellik ile Tanrı'nın özniteliklerinden birini kastediyordu. Güzellik metafiziği (sözelimi, Plotinos'ta) ile sanat kuramı arasında hiçbir ilişki yoktu. "Modern" insan, Yeni-Platoncularla Ortaçağlılar'ın sahip olduğu, akılla kavranabilen güzellik duygusunu yitirdikleri için sanata aşırı bir değer yüklemektedir. Burada, estetiğin hakkında hiçbir şey bilmediği türden bir güzellik söz konusudur (Curtius'tan akt. Eco, 2015: 22). Ortaçağlılar estetik ilgiyi duyularla algılanamayan güzellik alanına içerecek şekilde genişleterek, analoji yoluyla, açık veya örtük koşutluklar kurarak, duyulur güzelliğe, doğadaki şeylerin ve sanatın güzelliğine ilişkin çeşitli görüşler geliştirmişlerdir (Eco, 2015: 22-23). XII. yüzyılda, kilise süslemelerinde gereksiz ve aşırıya kaçan gösterişli sanat öğeleri kullanılmıştır. Kiliselerde ki vitray, heykel, resim, altın ve gümüş gibi nesneler çok kullanılmıştır. Ortaçağda Duns Scotus'un güzellik tanımlaması çok ilginçtir; şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz tanımlamalara benzer görünmekle birlikte, aslında onlardan son derece farklıdır:

Güzellik, güzel cisimde mevcut olan mutlak (bağımsız) bir nitelik değildir; büyüklük, şekil ve renk gibi onda birleşen şeylerin birlikteliğinden ve bu özelliklerin hem cisimle, hem kendi aralarındaki tüm ilişkilerin birlikteliğinden kaynaklanır (De Bruyne'den akt. Eco, 2015: 168).

Sanat kuramı, Ortaçağ estetik tarihinin en bilinmeyen bölümünü oluşturur; gerçekten de Ortaçağlıların ars konusundaki görüşü, ayrıntılı bir çözümlemede ele alınması zorunlu olan sayısız ve tipik dalgalanmalar bir yana, köklerini insana özgü yapma konusundaki klasik ve anlıkçı öğretilerden almış ve sanatı hemen hemen bu öğretiyle aynı doğrultuda görmüştür (Eco, 2015: 175). Ortaçağ sanat kuramı özellikle insan tekniğinin oluşumuna, teknik oluşum ile doğal oluşum arasındaki ilişkilere ilişkin felsefe olması açısından ilginçtir (Eco, 2015: 177). Ortaçağ estetik ile sanat arasında bağlantı kurmakla birlikte, gene de "spesifik olarak sanat" konusunda yetersiz bir bilince sahiptir. Bir başka deyişle, Ortaçağ'ın bir güzel sanatlar kuramı, bugün anladığımız anlamıyla bir sanat görüşü yoktur (Eco, 2015: 181-182).

Hümanist Yeni-Platonculuk, Ortaçağ Yeni-Platonculuğuna oranla, güçlü bir Yeni-Platonculuktur; tanrısal ilkenin rasyonelliğini ve çelişmezliğini kurtarma gereksinmesiyle düzeltmeye gidilmemiş bir düşüncedir (Eco, 2015: 234). Plotinos'tan Proklos'a uzanan özgün Yeni-Platonculuğa yeniden bağlanmak yoluyla şimdi varlıklar zincirinin doruğunda kavranması olanaksız ve anlaşılmaz bir Bir'in bulunduğu bir metafizik ve bir ontoloji gerçeklik kazanır; bu, herhangi bir belirlenime yatkın olmadığından, tüm belirlenimleri içerir, dolayısıyla son derece verimli bir çelişkiler alanıdır (Eco, 2015: 234).

Rönesans sanatçısını önceki dönemlerden farklı kılan, salt gözlem ve tekniğe dayalı gerçekliğin ötesinde, duyular üstü olan ancak sezgiyle kavranabilen idealize edilmiş bir güzelliği yansıtabilmesidir. Yeni bir beceri gerektiren bu durumda sanatçının amacı, fiziksel gerçekliğin ötesinde yarattığı mistik ve düşsel ortam ile bize evrenin gizleriyle ilgili ipuçları sunabilmektedir. Böylece doğa aşılı olarak, sanat görünmeyen arkasındaki ideal güzele ulaşmaya çalışır. Bundan sonra sanatçılar, olağanüstü yaratıcılıkları ile gerçekliğin de ötesine geçerek, kendilerine özgü anlatım dillerini ve estetik anlayışlarını oluştururlar (Özel, 2014: 294). Dante, Petrarca, Baccaccio gibi yazarlar Rönesans dönemini temsil eden hümanizmin öncüleri olurlar. Hümanizm, önceleri, Antik dönem edebiyatı üzerinde daha çok Grek ve Latin dillerinin, kültürlerinin ve sanatlarının araştırılmasına odaklanan bir eğilimdi. Rönesans döneminde humanizm; insanı, insanın özünü ve bu dünyadaki yerini araştıran çalışmaların tümünü tanımlayan ve bu değerlere odaklanan bir yaklaşımın ismi oldu. Hümanizm, daha geniş anlamıyla, dinden bağımsız, insan ve yaşamla ilgili bir felsefe ve kültür yaratmak isteyen modern insanın yeni yaşam anlayışını ve düşünce biçimini ortaya çıkaran bir tanım olarak da anlaşılabilir (Özel, 2014: 130).

17. yüzyıl filozofları içinde şiiri en çok küçümseyen düşünür Locke olduğu halde, onun belli bir ölçüde, tümüyle yeni bir estetik akımı esinlemesi estetik tarihi içinde ironik bir durum olarak görünebilir. Locke'un yeni yöntemi herhangi bir bilimsel araştırmada çıkış noktası olarak usun genel bir doğruluğu yerine, özel bir ruhsal olayı almaktan ibaretti. Bir Locke'çu için açıklamak demek, bir duyuyizlenimindeki herhangi bir sürecin tarihsel kaynağını ortaya çıkarmak demekti (Arat, 1979: 76). Aydınlanma Çağı olarak bilinen 18. yüzyıl, Batı dünyasının kültür yapısı üzerinde, bireyin yaşamında ve toplumsal yaşamda bilimsel düşünceye bağlı olarak, esaslı değişimlerin olduğu bir dönemdir. Ortaçağda dine öncelik veren kavramlar, Rönesans düşüncesinde sanatı ortaya çıkarmış, 17. ve 18. yüzyıllardaki akıl kavramı ise yerini bilime bırakmıştır. Bu dönemde, doğaya bağlı olarak gerçekleştirilen biçim kaygılarından ortaya konur. Artık sanat yapıtları işlevsellikten çok estetik nitelikleriyle değer kazanmaya başlar. Jean-Jacques Rousseau, mizacı ve ilgi alanları birçok filozoftan farklıdır. Rousseau da eski sanat sistemiyle yeni güzel sanatlar sistemi arasında kalmış birisiydi. Hatta çağdaşları bile kendisini, çelişki değilse bile, bir paradox içinde olmakla, bir yandan güzel sanatları ahlaki yozlaşmanın bir tezahürü olarak redederken öte yandan da opera, oyun ve roman yazmaya devam etmekle suçlanmıştı (Shiner, 2013: 218-219). Rousseau'nun ödül almış alan Birinci Söylev'i Sanat ve Bilimlerin ahlaki yararları konusundaki soruya verilen şiddetli bir hayırdı. O'nun denemesini bizim için bu denli ilginç kılan şeylerden biri şudur: Rousseau'nun tam da Alembert'in Ansiklopedi'nin önsözünde bu kavramların reklamını yaptığı yıl kaleme aldığı bu denemesinde, hem yeni beaux arts kategorisini hem de zevk ve fayda karşıtlığını kesin dille eleştiriyordu (Shiner, 2013: 219). Rousseau'nun eleştirisi çokmuş Atinalılara kentli zihniyete sahip İspartalıları arasındaki bildil karşıtlık üzerine inşa ediliyordu: "Güzel Sanatların

getirdiği günahlar Atina'ya sokulurken" Ispartalılar "Sanatı ve Sanatçıları kapı dışarı" ediyorlardı (Shiner, 2013: 219-220). Rousseau'nun *Birinci Söylev*'i birçok eleştiri alıyordu. Bu durum onu güzel sanatların toplumu yozlaştırmadaki rolü üzerine daha derinden düşünmeye zorlamıştır (Shiner, 2013: 220). Rousseau'nun beğeni düşüncesi güzel sanatlar kategorisine yaklaşımı gibi belirsizlik arz ediyordu. Zaman zaman, beğenide duygu ve akıl birliği vurgulamasında olduğu gibi, sonraları estetik halini almış olan incelmış beğeniye doğru giden görüşler seslendirilmiştir (Shiner, 2013: 221). Ana akım estetik kuramının kucak açtığı incelmış ya da tarafsız zevkin tersine Rousseau kendisinin "ılımlı tensellik" ya da "şehvetlik" adını verdiği sıradan bir zevk biçimi olarak tanımlıyordu beğeniye (Shiner, 2013: 222). Rousseau'nun yeni ortaya çıkan güzel sanat ve estetik ideallerine direnişini tam anlamıyla değerlendirebilmemiz için bu ılımlı tensellik olarak beğeni düşüncesiyle onun zanaat ve festival hakkındaki kanılarını birlikte ele almamız gerekmektedir. Rousseau'ya göre, gündelik hayatla sanatın özgün birliğinin izlerine Amerika Yerlilerinin zanaat pratiklerinde ve hatta kimi İsviçre köylerinde hala rastlayabilirdik (Shiner, 2013: 223). Rousseau'nun sanata ilişkin düşüncelerinin en yetkin yorumcusu onun betimlediği festivali "normatif" bir mit" olarak adlandırmaktadır. Fakat bu tamamen ona göre bir fantezi değildir. Herkesin katıldığı bir festivalde icra edilen basit sanatlar, Rousseau'nun ılımlı tensellik olarak beğeni nosyonuna karşılık gelmektedir. Ana akım estetik ve güzel sanat dünyasının Sanatla Hayatı yeniden birleştirme çabalarının hep boşa çıkması hiç de sürpriz değildir (Shiner, 2013: 224). Rousseau'ya göre, bilimlerin ilerlemesi hiç de insanların yararına olmamıştır. Bilimlerdeki ilerleme insanları daha çok köleleştirmiştir; eşitsizliklerin, adaletsizliklerin artmasına yol açmıştır. Bundan böyle insanı yetiştirmek, eğitmek için doğal ortamlara dönmek gerekmektedir. Rousseau bu bağlamda yaptığı belirlemeleri, eğitimle, siyasal yaşamla ve siyasal örgütlenmeyle ilgileri bakımından da ele almaktadır (Çotuksöken, 2012: 160).

18. yüzyıl estetiği, ne Fransız Klasizminin ne de Hume'un yolunu izlemiştir. Fakat her iki düşünce akımının bu estetik üzerindeki sürekli etkisi, bu estetiğin hem sorunlara yaklaşışında hem de gelişmesinde görülebilir (Arat, 1979: 75). Deneycilikte ise, estetik sorunun ilk dile getirilişinde bu akımın temel öğeleri içerildiği için etkisinden kaçınmak daha zorlaşmıştır. Fakat, bu yüzyılda estetik sorununa genellikle ruhbilimsel görüş açılarından yaklaşılabiliyordu (Arat, 1979: 75). Hume'un, nesnel güzellik kavramı tümüyle kaldırılmıştır. O, güzelliğin nesnelliği karşısına, arı özneliği dikmiştir. Bunu da usun yerine hayal gücünü çıkarmak ve hayal gücünü çıkarmıştır. Güzellik duygusu yargıcı yapmakla başarmıştır. Güzellik duygusu yargısında da hiç değilse kabul etmiştir. Bu da, biçim alanında, yargının görelî bir uygunluğunu getirdi (Schiller, 1965: X). Kant, gerçi, güzelliğin öznel niteliğini onadı ama Hume'a karşı, estetik yargının genel değerini ve gerekliliğini savundu: Bu yargı işini Kant, estetik yargıyı törel yargının benzeri yapmakla kazanmıştır (Schiller, 1965: X). Hume'a göre, güzelliğin ölçüsü düzensizlik, ya da faydacılıktır. Hume, Aristoteles'ten sonraki tüm eleştirilenlerin

çok sözle az şey söylediklerini çünkü beğeni ve duyularını felsefenin doğruluğu ile koşul olarak geliştiremediklerini öne sürdüğü zaman, felsefenin doğruluğu gibi övgüsel bir deyimle Locke'un öne sürmüş olduğu yeni çağrışım öğretisini dile getirmişti (Arat, 1979: 76). Shaftesbury, estetiğinde kişisel iç-dünyanın yapısını yöneten yasayı bulmak istemektedir. O'na göre salt bir bilgelik öğretisi olarak kavranan felsefe, bir güzellik öğretisi içinde eksik kalır. Gerçek doğruluk, güzellik olmaksızın, güzellik de doğruluk olmaksızın varolamaz (Arat, 1979: 101).

Antik dönemden bu yana iyi, hoş ve doğru kavramlarıyla da bir arada düşünülen güzel, 18. yüzyılda ilk kez Kant'ın düşünce sistemi içinde salt estetik bir değer olarak, ayrı bir araştırma alanı olarak ortaya çıkar. Kant, estetik yargıların önemi ve geçerliği üzerine düşünceler üreterek, beğeni yargısını genel bir yargı olarak temellendirmek ister. Doğanın ürünü olan insanın yaratıcı etkinliğinin sonucu sanatın ortaya çıkışında, doğanın belirleyici bir rolü olduğunu savunur. Kant'a göre, sanattan alınan haz duygusu duyumlara bağlı değil, düşünerek elde edilen bir yargı yetisinin sonucunda belirlenir ve evrensel bir geçerlilik kazanır. Kant için bir estetik değer olarak "yüce"nin yine bir estetik değer olan "güzel" ile olan ilgisidir. Bu ilgi doğal olarak yüce ile güzel arasındaki benzerlik ve ayrılıkların saptanmasıyla belirlenebilir. Kant iki tür "yüce"den söz açar: matematik yüce ve dinamik yüce. Matematik yüce, kavranamayan bir büyüklük olarak kendini gösterir. Dinamik yüce de, bütün ölçüleri aşan bir kuvvettir (Tunalı, 2012: 228). Saltık olana büyük olana yüce denir. Ama büyük olma ve bir büyüklük olma bütünüyle ayrı kavramlardır. Aynı yolda, birşeyin açıkça büyük olduğunu söylemek onun saltık olarak büyük olduğunu söylemekten bütünüyle başka birşeydir. Sonuncusu tüm karşılaştırmanın ötesinde büyük olandır (Kant, 2016: 74). Güç büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir. Eğer kendisi bir güce iyi olanın direncine de üstün gelirse, ona bir erk denir. Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir etki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir (Kant, 2016: 83).

Çünkü yücenin duygusu karakteri olarak kendisiyle birlikte anlığın nesnenin yargılanışı ile bağlı bir devinimi gerçekleştirirken, Güzel durumunda ise beğeni anlığın dingin seyreidiş içinde varsayar ve sürdürür. Ama bu devinim öznel ereksel olarak yargılanması gerekir; böylece imgelem yetisi yoluyla ya bilgi ya da istek yetisine bağıntılanır; ama her iki bağıntıda da verili tasarımın erekselliğinin yalnızca bu yeti açısından yargılanması gerekir; buna göre ilk durumda nesneye imgelem yetisinin matematiksel, ikincide dinamik bir ayarlanması olarak yüklenir; böylece nesne sözü edilen iki yolda yüce olarak tasarımılanır (Kant, 2016: 73-74).

Antikçağda Platon'la başlayan güzellik felsefesi, 19. yüzyıl estetiğinin en etkileyici düşünürü olan Hegel'de doruk noktasına ulaşır. Hegel'e göre estetik duygu bilimidir (Hegel, 1988: 1). Hegel, güzelin sadece insan tarafından ortaya çıkarılmış olan sanatla ilgili olduğunu, estetiğin ele alacağı güzelin, insan çabası ve düşgücünün üretici etkinliği olan sanat güzelliği olduğunu belirtir. Sanatçı, doğanın bütün özelliklerini olduğu gibi kopya etmez, onların öz ve derin karakterini

kavrayarak, anlamlarını genişletir. Doğada var olan güzeli de yadsımaz çünkü güzellik ilk olarak doğada gerçekleşir. Sanatçı doğayı model alsa da onu aşar, sonsuz ve değişmez gerçeği görünür kılarak, onu idealleştirir. Hegel düşünceleriyle sanatın ve sanatçının adeta özgürlüğünü ilan eder. Hegel'e göre estetik, konu olarak güzelin geniş imparatorluğuna sahiptir ve bu bilime en iyi uyan ifadeyi kullanmak gerekirse, sanat felsefesi, ya da daha kesin bir biçimde, güzel sanatlar felsefesi demek uygun düşer (Hegel, 1982: 66).

Schiller'e göre, 1771 yılında, estetik çalışmalarına başladığı sıralarda, estetik çok tartışılan konuydu. Kant'ın *Yargı Gücü Eleştirisi* adlı eseri pek kandırıcı olmamıştı. Eserde düşünceleri, açıkça verildiği halde, ağırlıkları yüzünden, karşıtların giderildiği pek görünmüyordu; sonra da bir Fransız, bir İngiliz ve bir Alman estetiğinden söz ediliyordu. Aralarındaki ayrım, çok çeşitli olduğu halde, yalnızca ana çizgileri belirtmişti: "Fransız estetiği" ussal idi. "İngiliz estetiği"nin bir yanı deneyci, bi yanı da ülkücü idi. "Alman estetiği"ne gelince, ona: eleştirici-ülküci diyorlardı (Schiller, 1965: VIII-IX). Tartışmalar iki sorun üzerine toplandı. Bunlardan ilki, doğrunun, güzelin ve iyinin birliğidir. İkincisi ise, sanatın ödevi nedir? örneği ne olmalıdır? sorularıdır. Doğrunun, güzelin ve iyinin birliğinde, birçok filozof güzellik üzerine görüşlerini belirtmiştir ve güzelliğin ölçüsü üzerine yorumlar yapmışlardır. Schiller'in estetik görüşlerini yöneltten olumlu güçler arasında, onun Antik Çağa, en çok da Eski Yunan mitolojisine, felsefesine ve sanatına olan büyük saygısı da vardır. Kant'ın düşüncelerini benimsemiş bir filozof olan Schiller, *Dağınık Görüşler* isimli yazısında güzeli; hoş, iyi ve yüce kavramlarından ayırmak ister:

Hoş, sanata layık değildir; iyi sanatın ereği değildir; çünkü sanatın ereği hazdır. Ve iyi ister pratik isterse teorik olsun, duyu aracı olamaz. Hoş, yalnız duyuların hoşuna gider; iyi yalnız aklın hoşuna gider; Güzel ise, duyusal hoşlanma için bir araçtır ve bu yönden iyiden ayrılır. Ama biçimi nedeniyle aklın da hoşuna gider; bu yolda hoştan da ayrılmış olur. O halde: İyi, yalnız akla uygun biçimi ile hoş gider. Güzel, akla benzeyen biçimi ile hoş gider. Hoşun ise biçimi yoktur, yalnız maddedir. İyi düşünülür, güzel seyredilir, hoş ise duyularla duyulur (Özel, 2014: 168).

Böyle diyerek Schiller, güzeli iyi ve hoştan ayıran değerlendirmeleri ile Kant'la ortak görüşleri paylaşır. Bu tanımlamayla güzel, bu kavramların bir sentezi olarak anlaşılabilir. Schelling, Alman felsefesinin Kant sonrası önemli düşünürlerindendir. Schelling ve Hegel, Kant'ın felsefesini "Alman idealizmi" adı verilen bir metafizik estetik ve güzellik anlayışı içinde yorumlamışlardı. Schelling'in estetikle ilgili öğretilerini anlayabilmek incelemek gerekir.

Her estetik yaratma, her özgür yaratımda ayrılmış olan iki etkenliğin kendi başına sonsuz bir ayırımından başlar. İmdi ama ürünlerdeki bu iki etkenliğin birleşik olarak ortaya konması gerektiği için, bu sayede bir sonsuz olan şey sonlu olarak ortaya

konur. Ama sonsuz olanın sonlu olarak konması güzelliştir. Her ikisini önceleyerek kendisinde kavrayan her sanat yapıtının temel karakteri, demek ki güzelliştir ve güzellik olmaksızın hiçbir sanat yapıtı yoktur (Özel, 2014: 175).

Schelling, estetiği tüm felsefenin en üstün ve en yüksek aşaması kabul eder. Güzelliği ortaya çıkaran sürecin sonunda ulaşılan bilgi, sanat felsefesidir. Felsefenin elde etmek istediği bilgi, asıl gerçek olan idealardır. Varlığın özü olan idealara ulaşabilmek sanatla mümkün olabileceğine göre, sanat felsefesinin doruk noktası güzellik olmalıdır (Özel, 2014: 176).

19. yüzyılın estetiğinde, Kant'ta olduğundan daha güçlü olarak ortaya konulur. Sanat yapıtının duyulara verilen yanından, estetik yaşam yoluyla, başka bir dünyayı, metafizik olanı kavrarız. Eğer bu böyle ise, metafizik olan "duyulmalı", yani ilkel bir biçimde bilinmelidir. Schopenhauer, durmadan sanat yaşamının bir bilgiyi içerdiğini yineler. Bütün sanatların ereği, kavranan ide'nin bildirilmesidir; istemenin nesnelleştirme oyunlarının seyredilmesidir; bizim sanatta tattığımız şey (Geiger, 2015: 46). İlk defa psikolojik estetik; estetik yaşamdaki düşünsel ve geist'la ilgili artıkları bir kenara almak istiyor. Schopenhauer için estetik yaşam, nesnenin duygulara etkisidir; tam olarak edilgin bir tat almalıdır. Onda düşünsel olanın yeri yoktur. İlk defa bu estetik, kendi içine dönerek yoğunlaşan amatöre, teorik bir temel hazırlar (Geiger, 2015: 46).

Schopenhauer, "teorik değil pratik bir kurtuluş yolu temin etmeye çalışır. Söz konusu pratik yola da ilk ve en önemli aday olarak estetiği göstermiştir. Estetik deneyim, isteme ve boşuna uğraşma çarkının dışına çıkabilme yolunda insanın azımsanmayacak bir mesafe almasını mümkün kılar. Bir kurtuluş kaynağı olarak sanattan gelen estetik deneyimin insana zamanın sınırlarını aşma, bireysellikten kurtulma imkanı verdiğini söyleyen Schopenhauer, sanatın bunu, çok paradoksal olarak bize bilgi vermek suretiye yaptığını söyler" (Cevizci, 2014: 928). Sanata yüksek bir değer veren Schopenhauer, "onun bize ayrıca haz verdiğini söylemeyi ihmal etmez. Sanatın verdiği haz ise iki türdür. Bunlardan birincisi, bilişsel bir değeri olan nesnel hazdır. Söz konusu haz, bizim Platonik idealarla temasa geçmemizi ve ide ya da temsil olarak değil de 'irade olarak dünya'yı kavramımızı mümkün kılan bir bilişsel değer taşır. İkincisi ise bizi, insani varoluşun ve boş çabalamaya koşuşturmacalardan kurtaran bir duygu hali kazandıran öznel hazdır" (Cevizci, 2014: 929).

Nietzsche, özellikle bir sanat olarak trajedinin üzerinde durur. Ama bu trajedi, aynı zamanda bir yaşama biçimi, en üstün yaşama biçimidir. Sanat ve yaşam ayırımı yoktur onda. Trajedinin özündeki bu ikiliğe Nietzsche, iki tanrı adını vermekle, sanat, özellikle de trajik karşısında tutumunu belirtmiş olur. Dionysos ve Apollon, kavramlar değil, eski Yunan yaşamına karışmış ve onu etkilemiş iki varlıktır; insan onları görebilir, onlara dokunabilir. Nietzsche'nin trajediyi böyle bir çerçeve içinde görmesi, sanata mantık çıkarımlarıyla değil, doğrudan doğruya bir

kavramayla yaklaştığını gösterir (Kuçuradi, 2013: 22). Apollon ve Dionysos, dünya görüşlerinin gizli öğretisini tanrılarıyla ifade eden ve bunu aynı zamanda gizli tutan Yunanlılar, kendilerinin sanatına çifte kaynak olarak iki tanrıdır. Bu isimler sanat alanında, genelde rekabet halinde yan yana yol alan ve sadece bir kez, o da Helen “istencinin” zirvede olduğu an “Attika Tragedyası” denilen sanat yapıtı adına kaynaşmış görünen üslup farklılıklarını simgelerler (Nietzsche, 2011: 57). Apollon, bütünüyle güneş ve ışık tanrısıdır. Her şeyiyle “görünendir” o, bütünüyle güneş ve ışık tanrısıdır, özelliği güzelliğinden gelir ve bu nedenle güzel olanın düş dünyası alanında hüküm sürer (Nietzsche, 2011: 57-58). Dionysos sanatı, coşku ve esrimeyle yapılan oyunla ilgilidir. Nahif doğa insanını, kendinden geçirecek coşku seviyesine ulaştıran iki güç önceliklidir, bahar dürtüsü, tüm doğanın “Başlayın!” komutu ve narkotik içki. Bunların etkileri *Dionysos* figüründe ifadesini bulur (Nietzsche, 2011: 58).

Sanatta modernizm ve daha sonra kurama yönelik Frankfurt Okulu ve post-yapısalcılık sağlam bir zeminin ortaya çıkmasına yardımcı olmuşlardır. Çünkü sistemi, karşı çıkmak için çok güçlü bulan pozitif estetik geleneği, artık gücünü yitirmiştir (Eagleton, 2012: 461). Modernizm, resim sanatında sanat eserleri olarak önemlidir. Modern sanat postmoderninden farklı olarak eserlere yansımaktadır. Modernizmi yansıtan sanatçılar gerçekçiliği son derece özgürce yansıtmıştır. Resim sanatından örnek vermek gerekirse, bu kuramı yansıtan sanatçı/ressam İbrahim Çallı’dır. Çallı, eserleri modernizmi yansıtmaktadır.

Lyotard’a göre modern sanat “sunulmayan var olması olgusu”nu sunar. Bu açıdan bakıldığında Lyotard: modern sanatın gerçekte olmayanın, üretilmemiş ve yansıtma yoluyla tüketilmeyen sanat nesnelerinden bahseder. Sanat nesnesinin özgün bir form içerisinde keşfedilmemiş yeni bir sanat türüne işaret etmesi modern sanat için önemli bir özellik olarak görülmektedir. Postmodernizm, geleneksel doğruluk anlayışlarını sorgulama eğilimindedir ve bu mutlak, tekmantıkçı doğruluk savlarına yönelik kuşkuculuk, gerçekten de radikal etkiler yaratmıştır. Bununla birlikte postmodernizm, adet olduğu üzere, düşmanları karşısında kendini üstün görme hazzını yaşayabilmek için aşkınsal bir tarafsızlığa sahip olan bir bilgiyi hedefleyecek şekilde yönlendirilen gerçeklikle ilgili düşünceleri karikaterize etmeye yönelik kronik bir eğilim sergiler (Eagleton, 2012: 473). Postmodernizm’in gelişmesiyle birlikte resim sanatında da gelişmeler söz konusu olmuştur. Özellikle fikir özgürlüğü bakımından gelişme göstermiştir. Yapılan eserlerde de gördüğümüz üzere klasikleşmiş biçimlerin dışına çıkılmaktadır. Fikir özgürlüğü geliştikçe yaratıcılık artmıştır. Eserlerde yapılan soyut sanat postmodernizmin etkilerindendir.

Güzellik ve doğruluk arasında çok sıkı bir bağlılık kuran düşünürlerden birisi de Heidegger’dir. Heidegger’e göre, güzellik, varlığın bir tür ışıkları, aydınlanmasıdır; bu da doğruluktan başka bir şey değildir. Doğruluk, var olmanın

gizlilikten kurtulmasıdır. Doğruluk, varlığın doğruluğudur. Güzellik, doğruluğun yanında ortaya çıkmaz. Eğer doğruluk, sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür (Tunalı, 2012: 137). Heidegger'e göre, sanat eseri ve sanatçının kökeni sanattır. Onun varlığını gerçek eserde anlarız. Eserin gerçekliği, hakikatin, eserde işbaşında olmasıyla ve hakikatin gerçekleşmesiyle belirlenir (Heidegger, 2007: 55). Sanat hakikati ortaya çıkarır. Sanat kurucu koruma olarak, eserde var-olan hakikati çıkarır. Bir şeyi doğdurmak demek varlık kökeninden varlığa doğru kurucu atılma anlamındadır yani köken anlamındadır (Heidegger, 2007: 73). Sanat eserinin kökeni yani yaratanların ve koruyanların kökenleri yani bir halkın tarihsel orada oluşunun kökeni sanattır. Sanat kendi varlığında bir köken olduğu yani hakikat gibi harika bir tarzda var-olarak yani tarihsel olduğu için bu böyledir (Heidegger, 2007: 73-74). Heidegger'in estetik eleştirisi, modern sanatın hayatla bağlarının koptuğu yolundaki değerlendirmesinden kaynaklanır. Heidegger modern sanatı, daha eski estetik sanat kavramsallaştırması ile karşılaştırır. Bu daha eski kavramsallaştırmada sanat bize nasıl yaşayabileceğimiz konusunda kılavuzluk yapan bir şey olarak görülür (Bolt, 2015: 126). Heidegger, sanat kavramsallaştırmasının yerini duyumsal idrekle, yeni deneyimle bağlantılı bir kavramsallaştırmanın aldığını iddia eder. Heidegger'e göre, bir deneyim olarak sanatın hayatı nasıl yaşadığımızla bir bağlantısı kalmamış, dolayısıyla nasıl yaşayacağımıza dair bize kılavuzluk yapamaz hale gelmiştir. Estetik sanat kavramsallaştırması, tam da bu nedenle sanatın sonuna getirir. Deneyim, sadece sanatın takdir edilmesi ve ondan zevk alınmasının değil, sanatsal yaratıcılığın da kaynağı ve standardı olduğunda, sanatın içinde öldüğü unsur da deneyimdir (Bolt, 2015: 126). Heidegger'e göre, büyük sanat, sanat tarihçilerinin ve kuramcılarının hakkında yazdığı ve eleştirmenlerin övdüğü "düşük" sanatın karşısı "yüksek" sanat değildir. Heidegger "büyük sanat"ı sanatın özüne ilişkin yaptığı tanımdan hareketle tarif eder. Büyük sanat insanların gündelik yaşamlarında bir fark yaratan, dünya içindeki varoluşumuzu anlamaya yönelik etik bir zemin sunan sanattır (Bolt, 2015: 126-127). Büyük sanat, dünya tarihi açısından önemli olduğu ve önemli bir görevi yerine getirdiğinden büyüktür: "Bir bütün olarak varlıkların ne olduğunu ortaya çıkarır". Yani Heidegger'e göre büyük sanat "varolanların bir bütün olarak hakikatini, yani koşullu olanı, mutlak olanı" açtığı ve böylece "hakikati açan" niteliği nedeniyle belirli bir tarihsel bağlamda nasıl yaşayacağımıza dair kılavuzluk yaptığı için belirleyici bir rol oynar. Böylece, sanatı büyük yapan şey sanat eserinin niteliği ile ilgili bir sorun değil, onun mutlak bir ihtiyaç olmasıdır. Mutlak bir ihtiyaç olarak sanat yaşam etiğine bağlıdır (Bolt, 2015: 127).

20. yüzyılın başında estetik'in kuruluşu ile ilgili yeni bir sav ortaya atılmıştır. Bu savı ortaya atan, Croce'dir. Croce'ye göre, estetik dediğimiz bilim, Baumgarten'den önce bir İtalyan filozofu tarafından kurulmuştur. Bu filozof Vico'dur (Tunalı, 2012: 16). Vico, şiir ve sanatın özünü incelediği *Yeni Bilim* adlı 1725 yayınlanan eseriyle Baumgarten'den yirmibeş yıl önce Croce'ye göre, estetik'i kurmuş sayılmalıdır. Fakat, Croce'nin bu savı, belli bir yankı ve ilgi görmemiş,

estetik bilimin kurucusu ve aynı zamanda isim babası olarak Baumgarten gerçekliğini korumuştur (Tunalı, 2012: 16-17). Croce'ye göre estetik'in konusu tümel bir varlık alanı sezgi'dir. Sezgi, kavramsal bilgiden önce gelen, onun temelini oluşturan, bize bireysel olanı veren en yalın bir bilme biçimidir.

Şunlar sezgilerdir: *"Bu ırmak, bu göl, bu dere, bu yağmur, bu bardaktaki su"* (Tunalı, 2012: 17). Sezgi, bize bireysel olanı verir, ama, bundan ötürü de o algıyla aynı şey anlamına gelmez. Bütün bu sezgileri inceleyen böyle bir bilim vardır ve bu bilim de estetikdir. Sartre'ın ise dili, düzyazı ve şiir dili olarak ikiye ayırması, şiire karşı olumsuz olması, tüm estetiğinde görülen bir özelliktir. Sartre, güzeli ve iyiyi de birbirinden ayırır. Güzele karşı olumsuzdur Sartre; güzel kötüdür, güzel olan iyi değildir. Güzelliğin bu anlayışı geleneksel güzellik anlayışından farklıdır. Platon'da güzel iyi olandır. İyi olmayan güzel değildir. Zaten bu kavramlar, eski Yunancada aynı sözcükle ifade edilir. Nitekim güzellik ideası da diğer bütün idealar gibi mutlak iyide birleşir. Bu mutlak veya ideal güzellik anlayışı felsefe tarihinde Hegel'e kadar etkinliğini sürdürmüştür (Turgut, 1993: 71). Sartre'ta *"güzel veya güzellik varlığın soyutlanması, gerçeğin saptanmasıdır. Güzel, varlıktan uzaklaşıp hiçlik hakkında düşünmedir. Bu nedenle kötüdür. İmgesel olan, şiirsel olan güzeldir. Güzelin sosyal ve ahlaksal bir değeri yoktur. Ama iyyinin vardır. İyi, doğru ve yanlışla ilgilidir. Bu nedenle edebiyat iyidir, şiir güzeldir"* (Turgut, 1993: 71).

Varlık objesiyle sanat yapıtı arasındaki ilişki, Platon ve Aristoteles'ten bu yana sanat felsefesinin ana sorunlarından biri olmuştur. Marksist estetik, doğadaki varlığı estetik obje olarak düşünse de, ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklikten farklıdır. Estetik gerçeklik, insanla var olur. Doğada var olanlar, sanata ve insana özgü, toplumsal bir gerçekliktir. Marksist sanat felsefesinin temelinde, bir bilgi problemi bulunur. Buradaki bilgi, sanat yapıtının varlığıyla ve estetik gerçeklikle ilgilidir. Marksist estetikte, doğanın sanat yapıtında karşımıza çıkması, sanatçı tarafından yaratılanın toplumla paylaşıldığı anlamına gelir.

Marx, estetik objenin, yani sanat olayının kavranabilmesi için bir süjenin varlığının gerekliliği üzerinde dururken şüphesiz günümüz estetik anlayışına farklı bir katkıda bulunur. Bir estetik obje kendi başına bir varlık olarak değil, ancak onu kavrayan bir süje ile var olabilir. Hümanist bir yaklaşımla bireye önem veren Marksist anlayış, sanatı toplumsal değerler açısından yargılanarak, insanı, doğayı, toplumsal olayları insanla olan ilgisi açısından karar verir ve anlatır. Bu bağlamda, sanatın toplumsal bir görevi vardır ve sanat bu görevi yerine getirmelidir. Marx, Adorno'nun akıl yürütme tarzını açığa çıkarabilir, modernist sanat eserlerini monadlar olarak tarif etmesinin anlamı açıklanabilmektedir. Marx, kapitalizm tahliline başlarken der ki *"capitalist toplum kendisini muazzam bir meta birikimi şeklinde sunar"*, ardından da belirtir ki, meta *"metafizik inceliklerle ve teolojik ayrıntılarla dolu gizemli bir şeydir"* (Boucher, 2013: 99). Adorno, bugün proletaryanın tüketimcilik içinde erimesi riskinin olduğunu düşünür. Marx'ın analiz

tarzını terk etmez. Sanata kapitalizmin çelişkilerinin kalbinde devrimci bir rol atfeder. Adorno'ya göre, otonom sanat metalaşmış olsa da, kültür endüstrisinin standart ticari ürünlerinden farklı olarak işe yarar bir nesne olarak yaratılmaz (Boucher, 2013: 100). 20. yüzyılda, sanat artık araç olmaktan çıkıp amaç olarak ele alınır. Sanatın varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanamaz. Amaç olarak sanat yapıtından söz edebilmek için, her şeyden önce onun bir estetik obje olarak varlık kazanması gerekir.

Marksist anlayışın egemen olduğu Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno, sanatın *mimesis* teorisini yeni bir açıdan değerlendirir. Ona göre sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması beklenemez; çünkü toplumsal gerçeklik bozuk, çarpık ve yanlışla öyle bir gerçeklik sanatın konusu olmaz. Sanatın topluma örnek olma gibi bir işlevi varsa örnek olma değeri toplumda değil sanatta aranmalıdır. Sanat doğada var olan biçimden yola çıkarak düşünülmüş ve kurgulanmış dengeli bir oluşumdur. Bunların da ötesinde Adorno için en önemlisi sanat yapıtının özerk ve özgün olmasıdır.

Teknoloji ve üretimin öne çıktığı modern dünyada, birey özgünlüğünü yitirerek, adeta birbirinin benzeri olan nesneler haline döşünür. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Marcuse, kapitalizm ve tüketim toplumunun, kültürün ve kişiliğin gelişmesine olanak tanımadığı gibi yaratıcılığı ve bireyin özgürlüğünü de sınırladığını ve o da Adorno gibi sanatın tek kurtuluş yolu olduğunu düşünür.

20. yüzyılın ilk yarısında, Marksist kökenli bir düşünür olan Lukacs, hem Marksist kuramcıların pek de değinmedikleri sanat ve estetik bir bütün olarak değerlendirmeye çalışır hem de Aristoteles ve Platon'dan başlayıp tüm düşünürlerin görüşlerini özümseyerek, kendi düşünce dünyasında yeni kurgularla aşmayı başarır. Estetik, özü açısından gerçekliğin kendisi değil fakat yansıtılmasıdır. Böylece yaşanan gerçeklik, estetik düzeyde yeniden üretilerek, kendine özgü bir anlam kazanır. Gerçekliğin aslına sadık kalınarak yansıtılması, estetik bakımdan hiçbir değer taşımaz. Sanat yapıtı, hem günlük yaşamdan hem de günlük yaşamı aşırı çelişkiden doğar. Bu çelişki her yaratma eyleminde vardır. Estetik bir değer olarak ortaya çıkan sanat, artık bir objektivasyondur (Özel, 2014: 298). Lukacs, estetik kuramını geliştirirken sürekli olarak günlük yaşamdan ve günlük yaşam içerisindeki günlük insandan kaynaklandığı, estetik davranışın konumunu belirlerken bu davranışın kökenlerini sürekli olarak insanın eylemlerinin bütünselliği içerisinde aradığı göz önünde tutulursa, büyük önemin nedeni kendiliğinden anlaşılır (Lukacs, 1978: 10). Lukacs, estetik sorunlara insanoğlunun yaratıcı eylemlerinden ve bu eylemin ürünü olan sanat yapıtlarından kaynaklanan sorunlara eğilişi, çok genç yaşlarına rastlamaktadır. Lukacs, marksist öğretiyi bile henüz gerçek anlamda özümsemiş değildir. Lukacs'ın çok erken dönemlerden başlayarak, sanat yapıtı üzerinde çok yoğun bir şekilde düşünülmüş, sanatı, biçimi, toplum içerisindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayacak önemli bir araç diye

görmüş olmasıdır (Lukacs, 1978: 10). Lukacs'ın estetiği, estetik kategorilerin bağlamlardan kopuk, tek başına ele alınıp incelenmesini öngören klasik estetikten köklü biçimde ayrılır. Estetik alanında uzmanlık, Lukacs'ın her zaman şiddetle karşı çıktığı bir kavramdır; bu kavramın karşısına Lukacs, felsefe temeline dayanan eleştirmenin çalışma biçimini koyar (Lukacs, 1978: 12-13).

Adorno için ise sanatın tümü *ütöfik* bir uğrak barındırır: “En arı sanat yapıtında bile, bir başka türlü olabilirdi” gizlidir. Edebi olanlar da dahil tam anlamıyla inşa edilmiş, yapılmış olan nesneler, yani sanat yapıtları kendi kaçındıkları bir pratiğe işaret ederler (Eagleton, 2012: 437). Adorno'ya göre sanat, bedenlenmiş bir çelişkiden çok idealize bir varlık alanıdır. Her yapılmış şey, azimle kendi aleyhine çalışır ve bunu, türlü türlü biçimlerde yapar. Saf bir özerklik için gayret eder, fakat ayrışık bir uğrak olmaksızın havada kayboluveren bir hiçliktir (Eagleton, 2012: 440). Adorno'nun estetiğinin asıl derdi sanatın mantıksal önermelerle daha iyi ele alınabilecek yavan bir kavramsallığa indirgenmesinden ziyade, umut ilkesinin kendi tarihsel konumu hakkında son derece öz-düşünsel bir sanat eserlerine nihai bir biçim tesis etmekten ziyade bütünüyle tarihseldir, birey ve toplum arasındaki değişken ilişkiye karşı uyanıktır. Otonom sanat “insanlık fikrinden beslenir”: (Boucher, 2013: 92). Adorno, modernist sanat eserlerinin hermetik niteliğinin gayet farkındadır. Onları evrensel bir eşdeğerlik denizi içinde sürüklenen otonom fragmanlar olarak konumlandırır ve paradoksal yapılarını betimlerken modernist sanatlara dair toplumsal monadlar tarifine başvurur (Boucher, 2013: 98). Adorno'ya göre, kendi kendini biçimlendirme, sanat eserinin kendi kurallarını kendisinden koymasının tam da kendisi toplumsal bütünselliğin yerel bir halinden başka bir şey değildir, zira sanat eserleri belirli türden bir pratik tarafından toplumsal iş bölümü dahilinde üretilir (Boucher, 2013: 99). Adorno, sanat eserleri “artık değiş tokuş, kar ve aşağılanmış bir insanlığın sahte ihtiyaçlarıyla çarpıtılamayan şeylerin tam yetkili elçileridir.” Hemen tümüyle şeyleşmiş toplumda, yabancılaşmış emeğin ötesine işaret eden yaratıcı praksisin son sığınağı otonom sanat olur. Otonom sanat toplumsal şeyleşmenin antitezi olan bir yaratıcı praksis biçimi iken, aynı zamanda yabancılaşmış emeğin toplumsal işbölümü ağına düşerek sakatlanmış pratikleri değiştirme gücünden yoksundur (Boucher, 2013: 100-101). Radikal sanat eserleri işte bu nedenle onları meydana getiren çelişkiye sadık kalmalı, sanatın insani mutluluk vaadini aynı anda hem muhafaza etmeli hem de olumsuzlamalıdır. Adorno, bunu yapmanın yegane yolunun estetik uyumsuzluk olduğunu düşünür (Boucher, 2013: 101).

Otonom sanat bizzat varoluşuyla şeyleşmeye ve rasyonelleşmeye karşı bir protestodur. Otonom sanat araçsal aklın ve meta şeyleşmesinin, hatta bu sorunları yaratan toplumsal işbölümünün antitezidir. İnsan yaratıcılığı ile birlikte bir emek sürecini birleştirmesi rutinleştirmeye ve tahakküme karşı direniş potansiyeli yaratmaktadır. Zihinsel emek ile kol gücü emeğini birleştirmesi ise toplumsal iş bölümünde bu etkinlik biçimlerinin sakatlayıcı şekilde ayrılmasının karşıtını teşkil

eder. Sanat toplumun antitezidir çünkü ütopyacı uzlaşmayı içkin doğası gereği öngören yaratıcı praksisin olasılığını temsil eder (Boucher, 2013: 101). Kant'ın, sanatı "kasıtlı işe yaramazlık" diye tanımlayan düşüncesiyle hemfikir olan Adorno, "sanat eserlerine toplumsal bir işlev atfedilecekse eğer bu onların işlevsizliğidir" tespitini yapar (Boucher, 2013: 101). Entelektüel kültürün işbölümüne dahil edilip sanayileştiği, bunun sonucunda tepkileştiği ve homojenleştiği koşullarda, sanat eserinin bağımsızlığı ve özgünlüğü bir başkaldırıdır." Sanat, direniş gücü kaynağı toplumsal işlevsizlik ile estetik otonomiye birleştirmesinde yatar (Boucher, 2013: 101).

Frankfurt Okulunun estetikteki konumlanması, Adorno ve Lukacs arasında gelişen tartışma sürecinde belirginleşir. Her ikiside marksist kökenli olan bu iki düşünürden Adorno modern estetiği savunurken, Lukacs yansıma estetiğine daha yakın durmaktadır (Dellaloğlu, 2014: 61). Adorno'ya göre, "Lukacs, sanat çalışmasının kurucu ve oluşturucusu biçime ait sorunları birçok bakımdan yanlış anlamaktaydı. Adorno için, Lukacs yansıma kuramını savunuyor olması gerçekliği deneysel gerçekliğin taklit edilmesiyle varılabilecek bir şey sanmaktaki ısrarı onu, modernizmin imajlarının gerçekliğin çarpıtılmış biçimleri ya da bilinçli olmaksızın nesnel gerçekliğin kılık değiştirmiş görünümleri olduğu sanısına sürüklemekteydi" (Dellaloğlu, 2014: 61). Adorno'ya göre, sanat yapıtının üretimi, öznenin nesnel dünyayı özümseyip içseleştirme derecesinde kavranabilmiş olmasına; ama bunu estetik biçimin kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır (Dellaloğlu, 2014: 61). Lukacs, estetikte "imaj" ve "öz" gibi terimlerin kullanılmasını idealizmin göstergesi saymaktaydı. Fakat bu terimlerin sanat alanına uygulanmaları, onların felsefedeki uygulamalarından bütünüyle farklıdır. Lukacs'ın bu sorunları ele alış tarzındaki en önemli yetersizlik, bu ikisi arasındaki farklılığı göremeyişidir (Dellaloğlu, 2014: 62). Adorno ve Lukacs arasındaki gerginlik, hem modern estetik ile yansıma estetiği arasında bir tartışma, hem de marksist estetiğin nasıl olması gerektiği üzerine bir tartışma olarak değerlendirilebilir. Adorno, marksist estetiği modernizme açmaya çalışırken, Lukacs onu yansıma estetiğinin o dönemlerdeki zirvesi olan gerçekçi estetiğe dayamaya çalışmıştı. Lukacs'ın estetik kurama en büyük katkısı, siyasal ve o zamana kadar yalnızca biçimsel bir estetik olgusu sayılagelmiş ideolojik içeriği anlayıp kavramımızı sağlayacak bir dolayimler kuramı geliştirmesi olmuştur (Dellaloğlu, 2014: 64).

Estetik görüşler kuramsal olarak sanat nesnelerini daha iyi idrak edilmesine ve alımlanmasına yardımcı olmaktadır. Filozofların estetik görüşleri günümüze de ışık tutmuş yeni fikirlere neden olmuştur. Estetik görüşler kuramsal olarak sanat nesnelerini daha iyi idrak edilmesine ve alımlanmasına yardımcı olmaktadır. Sanat nesnelerine; yüce, güzel, hoş, uyum (*harmoni*) ve çirkin gibi yargıların estetik görüşlerin sonucunda bir değerlendirme ve dolayısıyla alımlama ifadesi olduğunu anlamaktayız. Bu kavramları sanat nesnelerine yüklediğimizde daha bilinçli olarak

yorum yapılabilir. Esere yorum yapan kişiler eseri ilk olarak alımlayıp daha sonra bir değerlendirme yaparsa, o esere yüklenen yargı daha doğru olacaktır. Böylece eserin nasıl bir niteliğe sahip olduğu daha açık ve net bir şekilde görülebilir.

Sonuç

Sonuç olarak, estetik felsefe tarihinde filozoflar tarafından farklı biçimde yorumlanmıştır. Platon, *mimesis* kuramını estetiğe ilk kazandıran filozof olmuştur. Platon *Devlet*'te (onuncu ve son kitabında) sanatı genel olarak bir taklit (*mimesis*) olarak görür. Platon'a göre dünyadaki her şey Tanrı'nın eseridir. Sanatçı sadece varolanı yansıtan bir taklit ustasıdır. Doğayı iyi taklit edebildiği sürece sanatçıdır. Aristoteles, *taklit* kavramını değişime uğratarak sanatçıyı öne çıkarır. Aristoteles'e göre sanatçı, kendi zekası ve yaratıcı yetisi ile insanlara, bir yaratma bir ortaya çıkarma sunar. Sanatın amacı, doğadaki varolanı değil, olabilir olanı yansıtmaktır. Platon'dan farklı olarak o, sanatçıya bir kişilik verir. Ortaçağ'da daha çok inanç merkezli olan sanat ve estetik anlayış, duyularla algılanan dış dünyanın ve insan vücudunun güzelliğine pek ilgi duymaz. Rönesans döneminde, insanın değerli olduğunu öne çıkaran Hümanizm düşüncesinin etkisiyle sanat, varolandan hareket ederek, doğayı ve insanın güzelliğini, duyularla algılayamayan doğaüstü bir kusursuzluğun görüntüsünü yansıtır. Antik dönemden bu yana iyi, hoş ve doğru kavramlarıyla da bir arada düşünülen güzel, 18. yüzyılda ilk kez Kant'ın düşünce sistemi içinde salt estetik bir değer olarak, ayrı bir araştırma alanı olarak ortaya çıkar. Kant için bir estetik değer olarak "yüce"nin yine bir estetik değer olan "güzel" ile olan ilgisidir. Bu ilgi doğal olarak yüce ile güzel arasındaki benzerlik ve ayrılıkların saptanmasıyla belirlenebilir. Hegel'e göre ise, estetik, konu olarak güzelin geniş imparatorluğuna sahiptir ve bu bilime en iyi uyan ifadeyi kullanmak gerekirse, sanat felsefesi, ya da daha kesin bir biçimde, güzel sanatlar felsefesi demek uygun düşer. Buradan anlaşılacağı üzere, farklı dönemlerde filozofların estetik kavramına bakış açıları, estetiğe kazandırdıkları anlam ve estetiği bir sorunsal olarak ele almaları felsefe tarihinde önemli olmuştur.

KAYNAKÇA

- Arat, N. (1979). *18. Yüzyıl İngiliz Felsefesinde Etik ve Estetik Değerler Arasındaki İlgili Sorunu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No. 2569.
- Aristoteles (2012). *Poetika*, (Çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2014). *Poetika*, (Çev. S. Fırat), İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Boucher, G. (2013). *Yeni Bir Bakışla Adorno*, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bolt, B. (2015). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, (Çev. M. Özbek), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları.

- Eco, U. (1988). *The aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Eco, U. (2015). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, (Çev. K. Atakay), İstanbul: Can Yayınları.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev. B. Gözkan, H. Hünler v.d.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Geiger, M. (2015). *Estetik Anlayış*, (Çev. T. Mengüşoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. F. Tepebaşlı), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hegel, G. W. (1982). *Estetik*, (Çev. N. Bozkurt), İstanbul: Say Yayınları.
- Hegel, G. W. (1988). *Hegel's Aesthetics*, (Trans. T. M. Knox), New York: Oxford University Press.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kuçuradi, İ. (2013a). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2013b). *Schopenhauer ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lukacs, G. (1978). *Estetik I*, (Çev. A. Cemal), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2011). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*, (Çev. M. Kahraman), İstanbul: Say yayınları.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Platon (2011). *Devlet*, (Çev. S. Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schiller, F. (1965). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, (Çev. M. Özgü), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*, (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2015). *Sanat Nedir*, (Çev. M. Beyhan), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tunalı, İ. (2011a). *Greks Estetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2011b). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*, İzmir: Akademi Kitabevi.