

INTEGRAL BİR ESTETİK OLARAK ONTOLOJİK ESTETİK

Ismail Tunali, İstanbul

1.

Her estetik olay, bir süje-obje bağlılığına dayanır. Bir yanda estetik kaliteleri ile bir estetik obje, öte yanda bu objeye bütün psişik aktları ile yönelmiş, onu estetik olarak algılayan, ondan zevk alan bir süje bulunur. Estetik olay, bunlar arasındaki relation'da ortaya çıkar ve bilgi olayı ile bu bakımdan büyük bir yakınlık gösterir. Bu yakınlık, onların çözümleri bakımından da görünür. Hattâ diyebiliriz ki, onların ortak bir problem kaderi vardır.

İmdi bu yakınlığı gözönünde tutarak, ilkin bilgi problemini ele almak ve buna dayanarak estetik olayı incelemek istiyoruz.

Bilgi dediğimiz olay nedir? O, bilindiği gibi süje ve obje arasındaki bağlılıktır. Bu bağlılığın iki yanı vardır: süje ve obje. Bilgi fenomeni, bu iki yandan incelenebilir. Yani bilgi olayını, ya objenin determine ettiği kabul edilir, ya da süjenin. Buradan da objektivizm veya realizm, sübjektivizm veya idealizm gibi bir bilgi dialektik'i doğar. Bu dialektik, probleme bakılan perspektiflerin tek yanlılığından, bilgi olayında, süje-obje düalitesinden birinin determinant olarak kabul edilmesinden ortaya çıkar. Bir de bu dialektik'in sentez basamağı olan bir bilgi anlayışı daha vardır; bu bilgi anlayışı, realizm ve idealizmin, suje ve obje'yi birer eleman olarak içine alan bir birliğıdir. Süje ve obje, burada birer korrelat olarak bulunurlar ve varoluşlarını yalnız bu korrelation içinde kazanırlar. Bu sebepten bu görüşe «korrelativizm» denir.

Bu, bilgi probleminin gnoseolojik yönden ele alınmasıdır. Aynı problem, ontolojik bakımdan daha değişik bir durum gösterir. Çünkü, burada artık ön plânda bulunan «ratio cognossendi» değil, «ratio essendi» dir ve süje-obje problemi, bir varlık problemi olarak çözülür. Şimdi varlık yönünden süje ve obje'nin ne olduklarını sorabiliriz. O halde süje ve obje ontolojik olarak nedir? Onlar birer «varolan» dırlar ve real olan nesnelere. Gerek süje, gerekse obje aynı derecede vardırırlar, aynı derecede real'dırlar, böyle birer «varolan» olarak birbirilerinden bağımsızdırlar. Objeye demek,

süjeden bağımsız, kendi başına olan nesne demektir. Kendi başına olmak, varolmak, *existentia* sahibi olmaktır. Öte yandan süje de real olan bir varlıktır. Bilgi ise, real bir varlık olan süjenin, kendi varlık alanından çıkarak (*transcendere*), kendi dışında bulunan bir real'ı, kendi başına varolan bir nesneyi, objeyi kavramasıdır. Bundan ötürü bügi, ontolojik anlayış için «*transcendent*» bir akt'tır.

Böylece ontolojik bilgi anlayışı, her şeyden önce gnoseolojik yönden bilgi fenomeninde bulduğumuz «*dialektik*» i, yani idealizm ve realizm polaritesini uzaklaştırır ve bilgiyi, bir real süjenin, bir kendi-başına olan objeyi kavraması olarak anlamakla, «bu extremler arasında bir orta yer alır¹».

2.

İmdi estetik fenomen de bir süje-obje relationuna dayandığına göre, bu relation da, bügi probleminde olduğu gibi gnoseolojik ve ontolojik yönlerden incelenebilir ve böylece bir gnoseolojik ve bir ontolojik estetik karşımıza çıkar. Gnoseoloji ve ontoloji, insan varlığının iki temel düşünme kategorisi olduklarına göre, aynı derecede zaruridirler. Çünkü, bütün akt ve düşüncelerimiz, gnoseolojik veya ontolojiktir. Onlar daima birbirilerini takip ederler ve temellendirirler. Ancak, bunların önceliği veya sonralığı sorulacak olursa, o zaman ontolojinin önce geldiği söylenebilir. Çünkü biz, bilgi'den varlık'a değil, tersine «*varolan*» dan bilgiye gideriz. Bu sebepten ontoloji, gnoseolojiden daha fundamentaldir.

Gnoseolojik estetik, estetik fenomeni, gnoseolojinin bügi problemini çözdüğü gibi ele alır ve bilgi olayında bulduğumuz sübjektivizm ve objektivizm dialektik'i burada da ortaya çıkar. Böylece estetik olayı determine eden süje ve obje düalitesinden iki polar estetik doğmuş olur: Sübjektivist estetik, objektivist estetik. Sübjektivist estetik, estetik olayı süje yönünden inceler ve estetik olay geçerken, süje'de meydana gelen değişikliği, özellikle «*zevk*» duygusunu araştırır. Estetik objeyi, süjenin duygu, tasavvur ve hayallerinin yansıdığı bir *ekran* olarak görür ve süjenin bu psişik aktlarının analizini, estetik objenin belirlenmesi için hem zarurî ve hem de biricik mümkün yol olarak kabul eder. Bunun için sübjektivist estetiğe, *psikolojik estetik* de denir. Çünkü, sübjektivist estetiğe göre estetik obje, süjenin duygu ve tasavvurlarının uygun bir bağlılığından başka bir şey değildir. Böylece süje'nin belli psişik aktlarını inceleyen psi-

¹ N. Hartmann, *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*. S. 182.

kolojik bir akt estetiği, zarurî olarak bir psikoloji disiplini olacaktır. «Estetik (san'at eserinin süjede yaptığı) etkinin mahiyetini kavramak, onu analiz ve tasvir etmek, sınırlamak ister. Bu, psikolojik bir mes'eledir. O halde estetik, bir psikoloji disiplini'dir.»

Objektivist estetiğe gelince: O, estetik olayı açıklamak için, estetik objenin bir estetik obje olarak sahip olduğu kaliteleri incelemekle, doğrudan doğruya estetik objenin kendisinden hareket eder. Th. Fechner² ve Th. Ziehen'in³ deneysel estetik araştırmaları, Max Dessoir'm⁴ «San'at İlmi» anlayışı, M. Geiger'in «Fenomenolojik Estetik»i böyle birer objektivist estetiklerdir. Yine bu mânada bir biolojik, bir sosyolojik estetikten söz açılabilir. Bu objektivist estetikler arasında en etkilisi, fenomenolojik estetik olmuştur.

Estetik obje karşısında fenomenolojik estetiğin duruşu çok daha başkadır. Fenomenolojik estetik, estetik objeyi real bir obje olarak değil, bir «eidos» olarak düşünür. İndividüel bir varlık olan san'at eserini, real bir nesneyi, bir «fenomenolojik reduktion» ile individüalite ve realitesinden sıyrır ve onu tümel ve genel bir idealite, saf ve mutlak bir süje, bir «nous» alanı olarak kabul eder ve tek bir san'at eserinde, san'atın mahiyetini kavramak ister. «Her san'at eserinde, yalnız resim san'atında değil, eposta da, dramda da mahiyet aydınlanır: İnsan işte böyledir, böyle ve başka türlü değil. Ve bundan daha fazla da bir şey; her değer taşıyan hikâye ve dramda yalnız insanın, durumların, insanların birbirleriyle münasebetlerinin, olguların mahiyeti tespit edilmez, aynı zamanda içinde her şeyin akıp geçtiği dünyanın mahiyeti de kavranır: her hikâye ve dramın arkasında, söylenmeksizin, daima «dünya böyledir, hayat böyledir» bulunur; dünya, kader böyle trajik, böyle derin, böyle mânası veya mânasız.» Meselâ: Jiokonda'da fenomenolojik estetik için önemli olan, onun individüel kaliteleri olmayıp, bir portre olarak mahiyetidir. Fenomenolojik estetik, onun realitesini «parantez almak»la, portre olarak mahiyetini açığa çıkarmak ve böylece bir tek objede, genel mahiyeti kavramak ister. «Estetikçiyi ilgilendiren, tek, tek san'at eseri, meselâ Botticelli'nin tablosu, Bürger'in balladı, Bruckner'in senfonisi değil, tersine, genel olarak tablounun, balladın, senfoninin, çeşitli tarzdaki çizginin, dansın mahiyetidir. Tek, tek objelerle değil, genel mahiyetlerle estetikçi ilgilenir.»

¹ Th. Lipps, Aesthetik, Bd. 1, S. 1.

² Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik, 1876.

³ Th. Ziehen, Vorlesungen über Aesthetik, 1, 1923.

⁴ Th. Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. Aufl. 1923.

⁵ M. Geiger, Zugänge zur Aesthetik, S. 95.

⁶ Aynı eser, s. 143.

Böylece fenomenolojik estetik, san'at eserinin realitesini ve aynı zamanda onu bize bir realite olarak veren süjenin algı ve duygu aktılarını ortadan kaldırmakla, onun genel mahiyetini, E. Husserl'in dili ile söylersek, «noema» yı kavramak ister. Bu mahiyet ise, yalnız bir mahiyet algısı ile, «noesis» ile kavranır. Bunun için mahiyet algısı, san'at eserinin mahiyetini açığa çıkaran biricik estetik kategoridir.

3.

Ontolojik estetik'in san'at eseri karşısında aldığı tavır, gerek psikolojik ve gerekse fenomenolojik estetiklerden büsbütün başkadır. O, ne psikolojik estetik gibi estetik objeyi, süjenin duygu, tasavvur ve bu gibi aktlarından ibaret olarak görür, ne de fenomenolojik estetik gibi onu realitesinden ve süjenin duygu aktlarından sıyrıp bir «eidos», genel, objektif bir mahiyet alanı olarak düşünür. Onun tutumu, ontolojik'tir. Çünkü, ontolojik estetik, estetik objeyi, san'at eserini bir ontik «bütün» olarak kavrar. Bu sebepten onun çıkış noktasını doğrudan doğruya estetik objenin kendisi teşkil eder. O halde ilkin estetik objenin ne olduğu sorulmalıdır. Estetik obje, san'at eseri dediğimiz şey nedir? Buna ontolojik estetik, estetik obje, varolan bir şeydir, diye cevap verecektir. Fakat öte yandan, taş, ağaç, matematiğin sayıları, v.s. de birer «varolan» dırlar ve böyle bir «varolan» olarak bilgimizin objesini teşkü ederler. Acaba bir «varolan» estetik obje ile yine bir «varolan» bilgi objesi varlık bakımından bir yakınlık gösterirler mi? Şüphesiz ki, hayır. Tersine, onların var oluşları hiç de birbirlerine benzemez. Bilgi objesi, süjenin dışında, ondan bağımsız olarak var olduğu halde, estetik obje ancak bir süje için vardır. Burada bilgi objesi ile, bütün real ve ideal objeler kastediliyor, yani fizik varlıklar gibi matematik'in sayıları ve değerler de. Çünkü, ontolojik anlayışa göre, bilgi, real bir süjenin kendi-başına olan bir objeyi kavramasıdır. Bu, hem real ve hem de ideal objeler için geçerlidir. Bunun için, bilginin objesi, ister real, isterse ideal olsun, süjeden bağımsız, kendi-başına varolan nesnedir. Estetik obje için durum tersinedir. Yani estetik obje, yalnız bir süje için vardır, kendi başına varolan bir nesne değildir. «Bilgi, kendi-başına varolan bir nesnenin objektion'udur, san'at yaratması ve algısı ise, buna karşılık, kendi-başına var olmayan bir nesnenin objektivasyon'udur.»

Estetik objenin, bilgi objesinden olan bu ayrılığı acaba nerede temellenir? Şüphesiz doğrudan doğruya onların ontik yapılarında. Estetik obje veya san'at eseri, «varolan», fakat bir bilgi objesi gibi kendi-başına

¹ N. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, s. 380.

değil, bir süje için varolan bir nesne olduğuna göre, onun ontolojik olarak determine edilebilmesi için, ilkin varlık dimension'ları araştırılmalıdır. «Varolan» bir nesne olarak san'at eseri ne gibi varlık tarzında, ne gibi varlık tabakalarına sahiptir? Şimdi bunları görmeğe çalışalım:

San'at eseri veya estetik obje, bir «varolan» olarak ya bir yapı, ya bir heykel, ya bir tablo veya şiirdir. O, bir yapı, heykel olarak taş, tuğ veya odun, resim olarak bez veya kâğıt ve boya, şiir olarak da birer sestem başka bir gey olmayan kelimelerdir. Her san'at eseri, zarurî olarak bunlardan birine dayanır. Fizik kitlesi olmayan bir yapı veya heykel, kelimesiz şiir, seslere, tonlara dayanmayan bir müzik san'atı olamaz. Bu taş, odun, boya, kelime ve sesler, san'at eserinin duyularımızla kavranan elemanlardır, yani onlar tamamen duysal elemanlardır, süjenin varlığının dışında, kendi-başına varolan nesnelere. Böyle kendi-başına varolan bir nesne olarak bilginin objeaidirler ve yine böyle bir nesne olarak estetik objenin veya san'at eserinin «real» yapısını meydana getirirler.

Fakat estetik obje veya san'at eseri, yalnız bu real yapıdan mı ibarettir? Bir heykel, heykel dediğimiz estetik obje olarak yalnız bir taş kitlesi, bir duyu objesi, real bir nesne midir? Bir şiir yine bir estetik obje olarak yalnız kelimeler midir, akustik bir duyum mudur? Eğer böyle olsa idi, estetik objelerin, çevremizi saran nesnelere hiç bir ayrılığı kalmaz, güzel dediğimiz şey, bir bilgi fenomeni ve estetik de, bir çeşit bilgi teorisini olarak anlaşılırdı. O halde estetik objeyi, meselâ bir heykeli bir odun veya taş parçasından, bir müzik eserini, seslerden ayıran ve onları, bunların üzerine yükseltip birer estetik obje yapan başka bir şeyin daha onlarda bulunması gerekir. Ve varlık tarzı bakımından, estetik objenin real, duysal yapısının üzerinde, bu real yapıdan mahiyetçe ayrı başka bir yapı daha olmalıdır. Bu, real olmayan, duyu üstü, «irreal» bir varlık alanıdır. Yani ide'nin, mâna'nın (Geist) varlık alanı. O halde bilgi objesi, varlık tarzı bakımından yalnız real bir nesne olduğu halde, estetik obje, san'at eseri, bu real tabakamın üstünde bir de irreal tabakayı içine alır. Real'ın, tamamen süje'nin dışında, ondan bağımsız, kendi-başına varolan bir nesne olmasına karşılık, irreal, mâna (Geist), süjeden bağımsız, kendi-başına var olamaz. Mânanın, irrealin varlığı, zaruri olarak bir süjeye ihtiyaç gösterir. Çünkü, mâna, yalnız süjenin kavraması ile varlık kazanan bir sferdir. O halde her estetik obje, yani san'at eseri, zarurî olarak iki ayrı ontik yapıdan meydana gelmiştir: Real, duysal olan bir «ön-yapı» (Vordergrund) ve irreal, mâna (Geist) veya arka-yapı (Hintergrund). «Ön-yapı, daima duysal olan tabaka, bağımsız, ontik olarak kendi-başına var-

olan bir real yapıdır; fakat, bu kendi-başına var olmaya, mâna (Geist) sahip değildir. Arka-yapı, o halde daima irreal'dır ve daima öyle kahr; ön-yapı'nın kendi-başına var olmasına karşılık, arka-yapı, yalnız «bizim için» var olma gibi şartlı bir varlık tarzına sahiptir¹.» Estetik objenin, san'at eserinin varlık tarzı bakımından böyle iki varlık dünyasından meydana gelmesinin sebebi, onun «objektifleşmiş mâna (Geist)» olmasındandır. «Bütün objektifleşmiş mâna (Geist), bir şekil bütünlüğü olarak anlaşılırsa, mahiyeti icabı iki tabakalıdır; bir ikili yapıdır; ve bu iki tabaka heterojen iki varlıktır. Duyusal real tabaka, kavrayıcı ruhtan (Geist) bağımsız olarak vardır; duyusal real tabakada kavranmış olan ruh (Geist) muhtevası ise - arka-yapının bütün tabakaları - daima bir kavrayıcı ruh (Geist) için vardır².» Bunu daha somut olarak göstermek için bir estetik objeyi, meselâ bir heykeli ele alalım: Bir heykel herşeyden önce bir taş kitlesidir. «Taşın real formu, onu seyredenden bağımsız bir varlıktır; fakat (onun gösterdiği) hareket ve canlılık, yalnız san'attan anlayan bir ruh (Geist) «için» bir varlığa sahip olabilir. Bunlar, o halde kendi-başlarına değil, bir (anlayan) ruh (Geist) «için» var» dırlar³.»

Demek oluyor ki, estetik obje veya san'at eseri, varlık tarzı bakımından real olan bir ön-yapı ile irreal olan bir arka-yapı'dan meydana gelmiş ontik bir «bütün»dür. Fakat şimdi bu iki heterojen varlık dünyasının birbiri ile olan ilgisini sorabiliriz. San'at eserinin, estetik objenin bu ontik bütünlüğü içinde real'ın irreal ile olan bağı, relation'u nedir? Yahut daha doğru bir deyim ile, bu, ne çeşitten bir bağıdır? K. Riezler'e göre, bu relation, bu birbirine mahiyetçe zıt iki varlık sferinin universal bir ontolojik kanun olan «symptathie»ye göre birleşmeleridir. Bu, o halde bir sempati bağıdır⁴. N. Hartmann'a göre ise, bu, bir «transparenz» relationudur. Yani irreal, daima real'de görünüşe ulaşır ve real de daima irreal'ı, mânayı (Geist), ideyi, berrak bir suyun dibindekileri göstermesi gibi görünüşe çıkarır. Irreal o halde daima real'de görülen bir «varolan»; real ise, irreal'i gösteren bir «varolan»dır. Bunlar arasında, transparenz'ten başka bir bağ düşünülemez.

Varlık tarzı bakımından san'at eseri, bir real, bir de irreal sferden meydana geliyor. Aynı estetik obje, san'at eseri varlık tabakaları bakımından acaba ne gibi varlık alanlarına ayrılıyor? N. Hartmann'a göre, estetik obje, san'at eseri öyle bir «varolan»dır ki, zaruri olarak o, bütün varlık tabakalarını içine alır. Yani hem maddeyi, hem canlıyı, hem

¹ N. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, s. 365.

² N. Hartmann, aynı kitap, s. 364.

³ N. Hartmann, aynı kitap s. 369.

⁴ K. Riezler, Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst. s. 44

ruhu ve hem de mânayı (Geist). «Genel olarak estetik objede, real dünyanın yapışım meydana getiren aynı ontik tabakalar bulunur. Bunlar, kısaca dört tanedir: nesne (duyusal), hayat, ruh, mâna (Geist)-dünyası¹.» Bu ontik tabakalar yönünden insan ve estetik obje arasında bir yakınlık görünüyor. Çünkü, var olanlar arasında yalnız bu iki varolan, yani insan ve san'at eseri, bütün ontik tabakaları, maddeden mâna'ya (Geist) kadar içine alırlar. Bu bakımdan, insan ve san'at eseri, yani estetik obje arasında derin bir ontik analogi vardır. Bu analogi, estetik objenin, «varolan» lar arasında herhangi bir «varolan» olmayıp, objektifleşmiş bir mâna (Geist) olmasında temellenir. Böyle objektifleşmiş bir mâna, yani real ve irreal varlık alanlarının bir birlik'i olarak estetik obje, madde, hayat, ruh, mâna (Geist) gibi varlık tabakalarından meydana gelmiş bir ontik bütün'dür. Bu ontik bütün'ün içine aldığı varlık tabakalarının birbiri ile bağılıkları, real dünyada olduğu gibidir. Yani burada da alt tabakalar, üst tabakaları taşırlar ve daha kuvvetlidirler; üst tabakalar ise buna karşılık daha zayıf, fakat daha hür'dürler. N. Hartmann, birincisine, «kuvvetlinin kanunu», ikincisine de «zayıfın otonomisi» kanunu adını verir.

4.

O halde san'at eseri, estetik obje, varolan bir nesne olarak, varlık tarzı bakımından bir duyusal olan real, bir de duyuları aşan bir irreal'den meydana geliyor. Öte yandan, varlık-tabakaları bakımından da madde, hayat, ruh ve mâna olmak üzere dört ontik tabakayı içine alıyor. İşte estetik obje, ontik bir bütün'dür, derken, bununla demek istenilen, onun böyle varlık tabakalarından meydana gelmiş bir birlik olmasıdır. Şimdi bu iki ayrı bakımdan yapılan varlık analizi karşılaştırılacak olursa, bunlar arasında bir korelasyon'un bulunduğu görülür. Yani varlık tarzı bakımından real'e, varlık tabakaları bakımından madde, cansız varlık; irreal'e, hayat, ruh, ve mâna (Geist) karşılıktır. Böylece her san'at eseri, bir estetik obje olarak bir birlik, zarurî bir birlik, fakat Leibniz'in deyimi ile «çoklukta bir birlik» tir, yani N. Hartmann'm dili ile söylersek, «ontik bir bütünlük» tür.

Bu birlik veya bütünlük, öyle kapalı ontik bir şekildir ki, var oluşunu doğrudan doğruya kendine, kendi mahiyetine borçludur. Acaba bu mahiyet nedir? *Existentia* bakımından, estetik objenin nasıl bir ontik yapı olduğunu gördük. O halde şimdi «essentia» bakımından estetik objenin ne olduğunu sormalıyız. Varlık bakımından, ontik bir bütün olan estetik obje, mahiyet bakımından «otonom», «hür»

¹ N. Hartmann, Aesthetik, s. 458.

bir düzendir. Onun mahiyeti, bu «otonomi» de temellenir. Estetik obje, ontik tabakaların ve varlık tarzlarının öyle kanunlu bir birlik'dir ki, bu birlik, dayandığı kanunlu düzen sebebi ile her estetik obje, her san'at eseri için bir z a r u r e t ' i içine alır. Her san'at eseri, kendisi için ne ise, odur ve zarurî olarak odur, bunun aksî düşünülemez. Bu mânada, her san'at eseri, otonom, k e n d i k a n u n ' u n a dayanan ontik bir düzen'dir. Estetik objenin bu otonomisi, onun essentia'sını meydana getirir. Estetik obje, san'at eseri, otonom bir şekil'dir. Bu otonomi, g e n e l bir otonomi değil, her san'at eserinde başka türlü görünen « ö z e l » bir otonomidir. Çünkü, bu otonomi, san'at eserinin, estetik objenin dayandığı bir « f o r m - k a n u n u » dur. Bu form-kanunu, estetik objeye, onu estetik olarak algulamak için yönelen süje'ye değil, aynı zamanda san'atçıya da kendini e m p o z e eder. Her san'atçı, meydana getirmek istediği eserin otonomisinin özel kanununa uymak gereğindedir. San'atçının yaratma iradesi, san'at eserinin dayandığı form-kanunu ile, yani san'at eserinin ontik bir bütün olarak sahip olduğu otonomi ile aynı şeydir. Bunu başka türlü söylesek: San'atçının yaratma hürriyeti, san'at eserinin, kanunlu bir düzenden doğan zarureti ile identiktir. Hürriyet burada otonomi mânasında, K a n t ' m etik'inde olduğu gibi, keyfi-liğün zıddı ve zaruretle aynı sey oluyor. «Hürriyet içinde yaratmak-bu, keyfi olarak şunu veya bunu denemek veyahut da yeni bir şeyi yakalamağa çalışmak olmayıp, bir bütün olan yapının iç birlik ve zaruretinin intuitiv olarak kavramak demektir¹» N. Hartmann'ın, yaratma hürriyetini, keyfilikten ayırıp, onu, san'at eserinin ontik bütünlüğünün böyle bir bütünlük olarak sahip olduğu zarurete bağlaması, N. Hartmann'ın çok sıkı determine edilmiş estetik obje anlayışının zarurî bir sonucudur. Hürriyet, eğer keyfilik mânasında anlaşılmalı olsa idi, böyle « t e l o s » suz bir faaliyetten, çok sıkı düzenli bir birlik olan san'at eserinin meydana gelebilmesi, i m k â n s ız olurdu. O halde h ü r r i y e t , keyfîlik değil, bir çeşit z a r u r e t ' tir.

Bu, öyle bir iç zarurettir ki, doğrudan doğruya estetik objenin ontik struktur'unda temellenir. Bu struktur, yukarda gördüğümüz gibi, varlık tarzı bakımından bir real, duyusal sfer ile bir duyu üstü, irreal sferden meydana geliyor; ve bu iki sfer arasındaki biricik münasebet şekli ise, irreal'in real'de görünüşe ulaşması demek olan transparens münasebetidir. San'at eserinin ontik bir zaruret olarak meydana gelebilmesi için, böyle bir transparens, yani arka-yapım ön-yapıda görünüşe çıkması gereklidir. Öte yandan, ön-yapı da aynı zaruretle arka-yapıyı, tabakalar sırasına göre aşağıdan yukarıya doğru göstermelidir. Ontik bir zaruretin determine ettiği bu transparens münasebetinde çok fundamental bir es-

¹ N. Hartmann, Aesthetik, s. 283.

tetik fenomen dile gelir: İrreal'in realde görünüşe ulaşması, aydınlanması, gizlide bulunan bir mâna dünyasının ışıklanışı, real içinde somutlaşması, irrealite ve realitenin, bu iki ayrı ve zid dünyanın bir çeşit k u c e a k l a ş ı ş ı demektir. İşte N. Hartmann, irrealin, mânanın (Geist) real içinde bu görünüşe ulaşmasına, bu aydınlanmasına « g ü z e l l i k » diyor. Güzellik, varlık tarzı bakımından iki ayrı dünyanın determine ettiği bir fenomendir. O, ne y a l n ı z real, ne de y a l n ı z irreal sferde meydana gelebilir. O, y a l n ı z bu iki sferin h a r m o n i k b i r l i k 'inde ortaya çıkabilir. «Güzel, güzel olarak ne yalnız ön-yapı'da, ne de yalnız arka yapıda bulunur; tersine her ikisinde birden. Bu ön ve arka-yapı arasındaki münasebet, yani varlık tarzı bakımından heterojen olan bu ön ve arka-yapıların biricik bağlılığı, tamamen irreal olan bir muhtevanın bir realde duyusal olarak görünüşü, - yahut yine aynı şey demek olan, böyle bir muhteva için real yapının saydamlığı - san'at güzelliği veya estetikçe değerli olan objedir¹.» Güzelliğin bu tanımını, ontolojik terminolojisinden sıyırsak, onu, mâna'nın, maddede görünüşüdür, diye belirleyebiliriz. Bu tarif, başta H e g e l olmak üzere Alman İdealistlerinin güzellik tarifleridir ki, kökünü, İlkçağ'da P l a t o n idealizminde, Yeniçağ'da K a n t estetik'inde bulur. Biliyoruz ki, K a n t için güzellik, çok önemli bir fenomendir. Çünkü, güzellikte iki varlık dünyası bir harmoni içinde birleşir: Hürriyetin determine ettiği « o r d o m o r a l i s », zaruretin hâkim olduğu « o r d o n a t u r a l i s ». Güzellikte o halde iki birbirine zid varlık dünyası, hürriyet ve zaruret birleşirler. Yine bu mânadadır ki, K a n t 'ın bir talebesi olan F r . S c h i l l e r , güzelliği, « g ö r ü n ü ş i ç i n d e h ü r r i y e t » diye tarif eder. O halde güzelliği, Kant gibi « i k i d ü n y a n ı n v a t a n d a ş ı » olarak anlaması ile N. Hartmann, « K a n t ç ı » olarak kendisini gösteriyor. Fakat esasında bu bakımdan o, geçmişin bütün idealist filosofları ile aynı sırada yer alır. Çünkü, idealist estetik için, genel olarak güzellik, idenin, eidos'un d u y u s a l bir objede ı ş ı m a s ı 'dır. Yine bu temel üzerindedir ki, güzelliğin tarifinde N. Hartmann, M. H e i d e g g e r ile de anlaşır. M. Heidegger'e göre de güzellik, v a r l ı ğ ı n bir çeşit ı ş ı k l a n ı ş ı , aydınlanmasıdır ve bu da h a k i k a t 'ten (a l e t e a mânasında, v e r i t a s değil) başka bir şey değildir. «Hakikat, var olanın gizlülükten kurtulmasıdır. Hakikat, varlığın hakikatıdır. Güzellik, bu hakikatin yanında meydana gelmez. Eğer hakikat, san'at eserine kendini koyarsa, o zaman güzellik olarak görünür. Güzellik, hakikatin san'at eseri içindeki varlığı olarak görünüşüdür².» Bu mânadadır ki, güzellik, hakikatin var oluş çeşitlerinden biridir. «Güzellik,

¹ N. M. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, s. 382

² M. Heidegger, Holzwege, s. 67.

hakikatin varlık tarzlarından biridir.¹» Ancak, N. Hartmann ve M. Heidegger arasındaki derin ayrılık da yine burada görünür. M. Heidegger, güzelliği, « a l e t e a » nın bir m o d u s 'u olarak anlamakla, onu, daha yüksek ve genel bir p r e n s i b e , bir ontolojik prensibe, hakikate sıkı sıkıya bağladığı halde, N. Hartmann, güzelliği, sadece kendi başına varolan, bağımsız bir e s t e t i k k a t e g o r i olarak düşünür ve onu ontolojik olarak temellendirmek ister.

Güzellik, ontik bir bütün olarak irreal varlık'ın real varlık içindeki görünüşüdür, M. Heidegger'in deyimi ile, gizlideki varlığın, ışığa çıkışıdır; dedik. Fakat, bu ifadelerin biraz daha açıklanması gerekiyor. San'at eseri, güzel dediğimiz obje, real bir ön-yapıda irreal bir arka-yapı'nın görünüşüdür. Real, daha önce de söylendiği gibi, duyuşsal bir varlık alanı olduğu halde, irreal, duyu üstü bir varlık dünyasıdır ve böyle bir dünya olarak hayat, ruh, mâna gibi varlık tabakalarından meydana gelmiştir. İşte bu noktada çok önemli bir problem doğmaktadır: Güzellik, irrealin, arka-yapı'nın bir real ön-yapıda görünüşe ulaşmasıdır, derken, arka-yapı, irreal, çeşitli varlık tabakalarından meydana geldiğine göre, acaba b ü t ü n bu tabakaların real'de z a r u r e t l e görünüşe çıkmaları gerekir mi? Yani, bir estetik objenin estetik obje olabilmesi için, real sferde bütün irreal arka-yapı tabakalarının görünmesi şart mıdır? Bu mesele hem e v e t ve hem de h a y ı r diye cevaplandırılabilir. Evet, denebilir, çünkü, « g ü z e l » olarak değerlendirdiğimiz bütün bu arka-yapı tabakalarını içine alan san'at eserlerini görüyoruz. Öte yandan, hayır, denebilir, çünkü, yine öyle san'at eserleri vardır ki, onlarda, ön ve arka-yapı transparens münasebeti gerçekleşir, onlar yine «güzel» olarak değerlendirilir, fakat bununla beraber, irreal'in bütün tabakalarını içine a l m a z lar. Burada bir « a p o r i a » ile karşılaşırız. Bu aporia'dan kurtulmak için, estetik objenin, güzel dediğimiz nesnenin daha yakından belirlenmesi gerekir. Yukarıda yapılan güzellik tanımı, çok genel olan bir tanımdı. Bu genel determination içinde güzel obje, hemen bütün san'at eserlerini içine alır. Yani arka-yapıyı, h e m bütün tabakaları ile ve h e m d e bütün tabakaları ile olmamak üzere. Her iki halde de san'at eseri, aynı güzel predikatı ile değerlendirilir. Böyle olmakla beraber, yine de aralarında büyük bir ayrılık vardır. Real ön-yapı sferinde arka-yapı'nın bütün tabakaları ile görünüşe ulaştığı eserler, varlığımızı çok d e r i n d e n kavrarlar, M. Geiger'in deyimi ile söylersek, bize s a a d e t verirler. Ötekilere, real'de arka-yapı'nın bütün tabakaları ile görünüşe çıkmadığı eserlere gelince: bunlar sadece h o ş u m u z a g i d e r ler, içine aldığı tabakalar bakımından zengin olmayıp, daima sığ bir tesir yaparlar. Bunlar, birinciler gibi derin değildirlen.

¹ M. Heidegger, Holzwege, s. 44

Çünkü, arka-yapı tabakalarının hayat, ruh, mâna olmak üzere yükselişi, san'at eserinin derinliğini meydana getirir.

Demek oluyor ki, burada iki çeşitten san'at eseri ile karşılaşıyoruz: Birinci çeşitten olanlar, çok tabakalı ve derin; ikinci çeşitten olanlar, az tabakalı ve sığ. Bunu başka türlü söylersek, irreal'in ağır bastığı san'at eserleri, real'in ağır bastığı san'at eserleri. Bir de bunlar arasında, irreal ve real'in eşit derecede belirlediği eserler vardır. Birinciler, daha çok « a b s t r a k t », ikinciler ise, daha çok d u y u s a l d ı r l a r . Bu extremler arasında bulunan ve bir üçüncü grupe teşkil eden eserler ise, abstrakt ve duyuşal eserlerin dengeli bir bütününe meydana getirdiklerinden, bunlara, normal olarak güzel denebilir. Fakat hepsi de birer estetik obje olarak « g ü z e l » dirler. O halde, buradan şu sonuç çıkıyor: Güzel, m o d i f i k a t i o n ' l a r ı o l a n b i r f e n o m e n d i r . Buna göre, güzelin, yukarda gösterildiği gibi üç o r i g i n a l m o d u s u o l m u ş o l u y o r : Arka-yapının bütün tabakalarını içine almayan san'at eserlerinin güzelliği ki, bunlar, « h o ş » olarak değerlendirilir. Hoş, o halde güzel'in bir modusu'dur. Öte yandan, bir san'at eseri, irreal'in bütün varlık tabakalarını baş döndürücü bir derinlik içinde görünüşe ulaştırabilir. Bu da, güzelin bir başka modusu olan « u l v i » dir. Üçüncüsüne gelince, bu doğrudan doğruya dar mânasında « g ü z e l » in kendisidir.

N. Hartmann, hoş ve ulvi'yi güzel dediğimiz tek bir estetik kategori içine sokmakla, K a n t ve diğer idealist filozoflardan tamamen ayrılmış oluyor. Bilindiği gibi Kant, hoş'u estetik dışı diye atarken, ulvi'yi de güzel'in dışında ayrı bir estetik kategori olarak düşünüyordu. N. Hartmann ise, Kant'm zıddına onları tek bir estetik kategori içinde birleştiriyor ve buna da « g ü z e l » adını veriyor. Ancak, şu var ki, real'in ağır bastığı güzel, artık « hoş » tur. Çünkü: « Hoşta, ağırlık, objenin dış tabakalarında bulunur. Bunlar, yüzeysel alanlardır ve ön-yapı, yalnız onlara bağlı olmakla kalmaz, aynı zamanda mahiyetçe onlarla birdir¹. » Ulvi'de ise, arka-yapı ağır basar. « Zira ulvi, iç tabakaların şartsız olarak ağır bastığı güzel'dir². »

N. Hartmann, gerçi ulvi'yi güzelin bir modusu olarak anlamakla, Kant'a k a r ş ı t b i r d u r u ş a l ı y o r s a d a , « Ulvi, objenin duyuşal real ön-yapısında duyuşal olmayan bir arka-yapının öyle bir görünüşüdür ki, bu görünüş, insanın büyüklük ihtiyacını karşılar ve buna karşı çıkan engelleri kolayca yener² » ; demekle de, s ü b j e k t i f b i r a ç ı d a n , y a n i estetik objenin kendisini bırakıp, süjeden hareket ederek, ulvi'yi açıklamakla da yine Kant'a y a k l a ş m ı ş o l u y o r . Bilindiği gibi Kant da

¹ N. Hartmann, Aesthetik, s. 395.

² Aynı kitap, s. 461.

ulvi'yi tamamen subjektif bir görüşle açıklıyordu: Duyuların verdiği büyüklük duygumunu, aklın sonsuzluk idesi ile yenmesinden doğan duygu, ulvi'dir. Ancak, aralarındaki derin ayrılık şuradadır ki, ulvi, Kant'ta her şeyden önce estetik bir duygu hah olarak belirlendiği halde, N. Hartmann'da ontik ve kategorial bir struktur olarak determine ediliyor. Fakat, gerek Kant ve gerekse N. Hartmann'da ortak olan yan, ulvi'de süjenin karşılaştığı engelleri yenmesinin ve bundan doğan bir büyüklük duygusunun veya büyüklük idesinin determinant olmasıdır.

5.

İmdi yukarda temel konturlarını çizmeğe çalıştığımız «ontolojik estetik» in ulaştığı sonucun ne olduğu hakkı olarak sorulabilir. Yani subjektivizm ve objektivizm kutupları, süje-obje düalizmi karşısında ontolojik estetiğin original tutumu nedir? Bu estetik subjektivizm ve estetik objektivizm karşısında ontolojik estetiğin aldığı tavır şöyle ifade edilebilir: O, ne yalnız süje, ne de yalnız obje yanında yer alır. Belki de süjeyi içine alan bir obje yanında. Yani ontolojik estetik, süje-obje düalitesi karşısında tamamen «integral» bir tavır alır ve bu anlamda «integral» bir estetik olur. Ontolojik estetik, objektivist bir estetikdir, derken burada onun süjeyi dışarda bırakan değil, süjeyi obje dedüşünen böyle integral bir estetik olduğu kastedilmektedir. Bu tutumu ile ontolojik estetik, hem subjektivist, yani psikolojik estetikten ve hem de objektivist estetikten çok kesin olarak ayrılmaktadır. Ontolojik estetik, estetik fenomeni, psikolojik estetik gibi ne yalnız süjede meydana gelen bir olay olarak düşünür, ne de deneysel estetikte olduğu gibi, onu, yalnız objede bulunan kaliteler olarak kavrar ve ne de fenomenolojik estetike olduğu gibi estetik olayı, estetik objeyi bir «eidos» olarak anlamakla panlojik bir estetik olur. Denebilir ki, ontolojik estetik, integral bir estetik olmakla, süje-obje dialektiğinin her iki kutbunu kendi içinde kuşatır; ve bu anlamda gerek naiv bir psikolojizme, gerekse yine naiv bir realizme karşı, estetik fenomenin ottonomi'sini korumuş olur.

Öte yandan, ontolojik estetik, «san'at tarihi» çalışmalarını için de yeni bir anlayış, yeni bir perspektiv getirmiş bulunuyor: San'at eserini ontik bir bütün, integral bir varlık olarak kavramak. Denebilir ki, böyle bir anlayış, san'at eserinin mahiyetinden zaruretle doğmaktadır. San'at eseri, hakikatte ontik bir bütün olduğuna göre, onu olduğu gibi incelemek, yani ontolojik bir açıdan araştırmak kadar tabii ve fenomene uygun bir metod düşünülemez. Bunun için, ontolojik estetik, san'at fenomenini ontolojik bir ışık altın-

da incelemekle, yalnız estetik alanına yeni bir görüş getirmekle kalmıyor, aynı zamanda san'at eserini ontik bir bütün olarak kavrayıp açıklaması ile de san'at tarihine yeni bir metod, ontolojik, integral bir metod getirmiş oluyor. Bu metodun dayandığı prensipler, estetik objenin, san'at eserinin de prensipleri olduğuna göre, bu metodun, san'at tarihi metodları arasında en emini ve en güvenilir olacağı şüphesizdir. Çok yakın bir gelecekte, san'at tarihinin bu ontolojik metodla yeni baştan yazılacağından hiç şüphe etmemelidir. Ancak, böyle ontolojik metodla yazılmış san'at tarihlerinin ortaya koyacağı sonuçlar, şimdiye kadar olanlardan oldukça farklı görünecektir. Çünkü, ontolojik metodla yazılmış bir san'at tarihinde san'at eserleri, varlıklarının integralitesine kavuşacaklardır.

Literatür:

- M. Geiger: Zugänge zur Aesthetik, Leipzig 1928.
 N. Hartmann: Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis, 3. Aufl. Berlin 1941.
 Das Problem des geistigen Seins, Berlin u. Leipzig 1933.
 Aesthetik, Berlin 1953.
 M. Heidegger: Holzwege, Frankfurt a. M. 1948.
 I. Kant: Kritik der Urteilskraft, Reclam Ausgabe.
 Th. Lipps: Aesthetik, Hamburg u. Leipzig 1903.
 K. Riezler: Traktat vom Schönen: Zur Ontologie der Kunst, Frankfurt a. M. 1935.
 İ. Tunah: Versuch einer objektiven Definition der Schönheit im Anschluss an die moderne Ontologie, Wien 1954. Diss.