

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Estetik Üzerine Dersler

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

ESTETİK

Güzel Sanatlar Üzerine Dersler

Çeviren:
Aziz Yardımlı

İDEA • İSTANBUL

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

Sanatın betimlemelerine tarih-yazmanın daha gerçek betimlemeleri ile karşıtlık içinde aldatıcı bir görünüş demek eşit ölçüde geçersizdir. Çünkü tarih yazıcılığı dolaysız varoluştan bile yoksundur ve ancak onun tinsel görünüşünü betimlemelerinin ögesi olarak alır; içeriği sıradan edimselliğin ve ondaki olayların, karışıklıkların ve bireyselliklerin bütün bir olumsuzluğu ile yüklü kalırken, Sanat yapıtı ise bize tarihte egemen olan bengi güçleri dolaysız duyusal bulunuşun ve onun temelsiz görünüşünün bu eklentileri olmaksızın sunar.

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

Ama şimdi Sanata bir yandan bu yüksek konumu verirken, öte yandan eşit ölçüde Sanatın gene de hem içerik hem de biçim açısından Tinin

gerçek çıkarlarını bilince getirmenin en yüksek ve saltuk kipi olmadığını anımsatmamız gerekir. Çünkü tam olarak biçimi nedeniyle ki Sanat belirli bir içeriğe sınırlıdır. Gerçekliğin ancak belli bir alanı ve basamağı Sanat yapıtının ögesinde sergilenmeye yeteneklidir; duyusal olana indirgenebilme ve onda kendi için yeterli olarak bulunabilme Sanat için gerçek bir içerik olabilmek için böyle gerçekliğin kendi belirleniminde yatıyor olmalıdır — örneğin Yunan tanrıları durumunda olduğu gibi. Öte yandan daha derin bir gerçeklik kavrayışı vardır ki, bunda gerçeklik bundan böyle duyusal olan ile bu gereç tarafından uygun bir kipte kabul edilebilecek ve anlatılabilecek denli yakın ve dost değildir. Hıristiyan gerçeklik anlayışı bu türdendir, ve herşeyden önce bugünkü dünyamızın tını ya da daha tam olarak dinimizin ve ussal gelişimimizin tını Sanatın Saltuğın bilincinde olmanın en yüksek kipini onda oluşturduğu basamağın ötesinde görünür. Sanatsal üretimin ve onun yapıtlarının kendine özgü türü bundan böyle en yüksek gereksinimimizi doyurmaz; sanat yapıtlarına tanrısal olarak saygı gösterme ve onlara tapınmanın ötesindeyizdir; yarattıkları izlenim daha düşünsel bir türdendir, ve bizde uyandırdıkları şey daha da yüksek bir denektaşına ve daha başka bir doğrulamaya gereksinir. Düşünce güzel Sanatı arkada bırakmıştır. Yakınmaları ve kınamaları sevenler bu görüngüyü bir bozulma olarak görebilir ve sanatın ciddiliğini olduğu gibi neşesini de ürkütüp kaçırın tutkuların ve bencil çıkarların ağır basmasını ona yükleyebilirler; ya da günün sıkıntısını, küçük çıkarlara tutsak oluşturma yüreğe kendini Sanatın daha yüksek ereklerine doğru özgürleştirme iznini vermeyen kentsel ve politik yaşamın karışık durumunu suçlayabilirler, çünkü anlığın kendisi yalnızca böyle erekler için yararlık gösteren bilimlerde bu sıkıntıya ve onun çıkarlarına hizmet eder ve bu çoraklığa sınırlanmak için ayartılmaya izin verir.

Şimdi bütün bunlar nasıl olursa olsun, Sanatın bundan böyle tinsel gereksinimlerin daha önceki çağların ve ulusların onda aradıkları ve yalnızca onda buldukları doyumunu sağlamadığı bir olgudur — bir doyum ki, en azından din yanından Sanat ile sıkı sıkıya bağlıydı. Yunan Sanatının güzel günleri tıpkı geç Orta Çağların altın dönemi gibi geçip gitmiştir. Güncel yaşamımızın derin-düşünceye dayalı kültürü istenç ile olduğu gibi yargı ile de bağıntı içinde bizim için genel bakış açılarına sarılmayı ve tikelî onlara göre yönetmeyi bir gereksinime çevirmiştir, öyle ki evrensel biçimler, yasalar, ödevler, haklar, düzgüler belirlenim-zeminleri olarak geçerlidirler ve başlıca düzenleyiciler onlardır. Ama Sanatın çıkarı için olduğu gibi üretimi için de genel olarak daha çok bir dirimsellik isteriz ki, evrensel onda yasa ve düzgü olarak bulunmaz, ama yürek ve duygu ile özdeş olarak etkide bulunur, tıpkı düşlemde evrenselin ve ussalın somut duyusal görüngü ile birliğe getirilmiş olarak kapsanmaları gibi. Bu nedenle çağımız genel durumuna göre Sanat için

uygun değildir. Söz konusu olan belki de yalnızca uygulamadaki sanatçının kendisinin onu kuşatan düşüncelerin gürültüsünden ve Sanat üzerine salt alışkanlık ile bildirilen görüşlerden ve yargılardan etkilenerek çalışmalarının kendisine daha çok düşünce katmaya ayarlanması değildir; tersine, bütün tinsel kültür öyle bir türdedir ki, Sanatçının kendisi böyle derin düşünen dünyanın ve onun ilişkilerinin ortasında durur, onu istenç ve karar gibi şeyler yoluyla soyutlayamaz ya da özel eğitim ya da yaşam ilişkilerinden uzaklaşma yoluyla kendine yitirdiğinin yerini yeniden dolduracak bir yalnızlık yaratmayı başaramaz.

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

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

Ama güzel Sanat yapıtlarının bilimsel düşüncenin irdelemesinden

kaçtukları, çünkü kaynaklarını kualsız düşlemede ve yürekte buldukları ve miktarda ve çoklulukta hesaplanamaz olmakla etkilerini yalnızca duygu ve imgelem yetisi üzerinde uyguladıkları yolundaki karşıcıkışa gelince, bu konu bugün bile belli bir ağırlığı olan bir güçlük olarak görünür. Çünkü gerçekte Sanatın Güzeli düşünce ile kesin bir karşıtılık içinde duran ve düşüncenin kendi tarzında etkin olabilmek için yok etmek zorunda olduğu bir biçim içinde görünür. Bu tasarım genel olarak olgusal olanın, Doğanın ve Tinin yaşamının kavrama edimi tarafından bozulup öldürüldüğü, kavramsal düşünce yoluyla bize yaklaştırılmak yerine bizden daha da uzaklaştırıldığı, böylece insanın *araç* olarak düşünce yoluyla dirimli olanı anlamak yerine, tersine bu *amacın* kendisini boşa çıkardığı görüşü ile birlikte durur. Bu konu üzerinde burada ayrıntılı olarak duramayız; ama yalnızca bu güçlüğün ya da olanaksızlığın ya da uygunsuzluğun giderilmesini sağlayacak bakış açısını belirtebiliriz.

İlk olarak şu kadarı kabul edilecektir ki, Tin kendi kendisini irdeleme, kendi üzerine ve ondan kaynaklanan herşey üzerine bir bilinç, ve dahası *düşünen* bir bilinç taşıma yeteneğindedir. Çünkü *düşünme* tam olarak Tinin en iç, özsel doğasını oluşturur. Kendi üzerine ve kendi ürünleri üzerine bu düşünen bilinçte, bu ürünler her zaman ne denli özgürlük ve özenç taşıyor olurlarsa olsunlar, eğer Tin yalnızca gerçekten onlarda ise, özsel doğasına uygun olarak davranır. Şimdi Sanat ve yapıtları Tinden kaynaklanıyor ve onun tarafından üretiliyor olmakla kendileri tinsel türdendirler, üstelik sunuluşları duyusallık görünüşünü üstlenmiş ve duyusal öge Tin ile iç içe geçmiş olsa bile. Bu bağıntıda Sanat daha şimdiden Tine ve düşüncesine yalnızca dışsal, tinden yoksun Doğadan daha yakın durur; sanat ürünlerinde Tinin işi yalnızca *onunki* ile, onun olanla ilgilidir. Ve sanat yapıtları düşünce ve Kavram değil, ama Kavramın kendi kendisinden bir gelişimi, duyusal olana doğru bir yabancılaşma olsalar bile, düşünen Tinin gücü *yalnızca kendini* kendine özgü biçiminde düşünce olarak kavramasında değil, ama o denli de duyguya ve duyusalığa *dışlaşmasında* kendini yeniden tanımasında, kendini kendi başkasında kavramasında yatar, çünkü yabancılaşmış olanı düşüncelere dönüştürür ve böylece kendi içine geri döner. Ve düşünen Tin kendi başkası ile bu uğraşında onda kendini unutarak ve kendinden vazgeçerek kendine bağlılığını çığnemez, ne de ondan ayrı olanı kavrayamayacak denli güçsüzdür; tersine, kendini ve karşıtını kavrar. Çünkü Kavram evrensel olandır ki, tikelleşmelerinde kendini saklar, kendi üzerine ve kendi başkası üzerine yayılır ve böylece ona doğru ilerlediği yabancılaşmayı eşit ölçüde yine ortadan kaldıran güç ve etkinliktir. Böylece onda düşüncenin kendi kendisini dışlaştırdığı Sanat yapıtı da kavrayan düşüncenin alanına aittir, ve Tin, onu bilimsel irdelemeye boyun eğdirerek, onda yalnızca kendi en asıl doğasının gereksinimini doyurur. Düşünce onun Özü ve Kavramı olduğu için,

en sonunda yalnızca etkinliğinin tüm ürünlerine düşünceyi de yaydığı zaman ve ancak böylece onları gerçekten onunki yaptığı zaman doyum bulur. Ama Sanat, daha belirli olarak göreceğimiz gibi, Tinin en yüksek biçimi olmaktan çok uzaktır ve gerçek onayını ilkin bilimde kazanır.

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

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

Böylelikle şimdi ilk olarak bilimimizin kendimizi ona sınırlamayı istediğimiz içeriğini bildirmiş oluyoruz; ve gördük ki, ne güzel Sanat felsefi bir irdelemeye değerdir, ne de felsefi irdeleme güzel Sanatın özünü bilmeye yeteneksiz.

II. GÜZELİN VE SANATIN BİLİMSEL ELE ALINIŞ TÜRLERİ

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

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

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

1. İrdelemenin Başlangıç Noktası Olarak Görgül Öğe

Görgül öğeyi başlangıç noktası olarak alan birinci işlem yolu söz konusu olduğunda, bu *sanat bilgini* olmayı düşünenler için zorunlu yoldur. Ve tıpkı günümüzde kendini fiziğe adanmış olmasa da en özsel fiziksel bilgiler ile donatılmış olmayı isteyen herkes gibi, kültürlü bir insan için de

biraz sanat bilgisi edinmek az çok bir gereksinim olmuştur, ve kendini bir sanat meraklısı ve erbabı olarak tanıtlama gibi bir gösteriş oldukça yaygındır.

a. Ama eğer bu tanışıklık gerçekten bilginlik olarak kabul edilecekse, o zaman çeşitli türlerde ve geniş bir erimde olmalıdır. Çünkü gerekli olan ilk şey eski ve yeni bireysel sanat yapıtlarının ölçüsüz alanı ile sağın bir tanışıklıktır ki, bunların bir bölümü gerçekte daha şimdiden yok olmuştur, bir bölümü ise uzak ülkelere ve kıtalara aittir ve yazgının gözardı etmesinden ötürü gözlem alanımızdan çekilmiştir. Dahası, her sanat yapıtı *kendi zamanına, kendi ulusuna*, kendi çevresine aittir ve tikel tarihsel ve başka düşünceler ve erekler üzerine bağımlıdır; bu nedenle sanat alanında bilginlik eşit ölçüde *tarihsel* ve hiç kuşkusuz aynı zamanda çok *özel* bilgilerin geniş bir alanını da gerektirir, çünkü sanat yapıtlarının bireysel doğası tekil olan ile bağımlıdır ve anlaşılması ve açıklanması zorunlu olarak özel ayrıntılara dayanır. — Son olarak bu bilginlik başka alanlarda olduğu gibi yalnızca bilgiler için bir belleği değil, ama keskin bir imgelem yetisini de gerektirir, çünkü sanatsal şekillerin imgelerinin tüm değişik ayrıntılarına göre saptanması ve özellikle başka sanat yapıtları ile karşılaştırma için göz önünde bulundurulması buna bağlıdır.

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

Bu sanat kuramları üzerine yalnızca şunu belirteceğim ki, *tekil olarak* öğretici pekçok şey kapsamalarına karşın, gene de gözlemleri çok sınırlı bir sanat yapıtları alanından yapılan soyutlamalardır ve bu alan gerçekten güzel olarak görülmüş olsa da, her zaman yalnızca dar erimli bir sanat yapıtları alanını oluşturmuştur. Öte yandan böyle belirlenimler bir ölçüde çok basmakalıp düşüncelerdir ki, *evrensellikleri* içinde gene de

başlıca ilgi noktası olan *tikelin* saptanmasına doğru ilerlemezler; örneğin Horace'ın sözü edilen Mektubu böyle düşünceler ile doludur ve bu nedenle hiç kuşkusuz herkes için yazılmış bir kitaptır, ama bu nedenle hiçbir şey söylemeyen pekçok şey kapsar; “omne tulit punctum [qui miscuit utile dulci]”;¹ bu “Ülkende otur ve karnını dürüstçe doyur”² tarzındaki öğüt verici sayısız öğretiyi andırır ki, bunlar genellikleri içinde hiç kuşkusuz doğru olsalar da, eylem için gereken somut belirlenimlerden yoksundurlar. — Bir başka tür çıkar doğrudan doğruya gerçek sanat yapıtları üretime gibi kesin bir erekten oluşmuyor, ama böyle kuramlar yoluyla sanat yapıtları üzerine yargıyı, genel olarak *beğeniyi geliştirmeyi* öne çıkarıyordu; bu bağlamda [Henry] Home'un³ *Elements of criticism* adlı kitabı [1762], Batteux'nün⁴ yazıları ve Ramler'in⁵ *Einleitung in die schönen Wissenschaften* [4 Cilt, 1756-58] adlı kitabı kendi zamanlarında çok okunan çalışmalardır. Bu anlamda beğeni bir sanat yapıtının dış görüngüsüne ait olanın düzenleniş ve işlenişini, uygunluk ve gelişmişliğini ilgilendirir. Dahası, beğenin temel ilkelerine eski ruhbilime ait olan ve ruhsal yatkınlıklar ve etkinlikler, tutkular ve olası yeğinleşmeleri, sonuçları vb.nin görgül gözlemlerinden türetilen görüşler katılıyordu. Ama şimdi hiç değişmeyen olgu her insanın sanat yapıtlarını ya da karakter, eylem ve olayları kendi içgörü ve duygularının ölçüsüne göre yargılıyor olmasıdır; ve o beğeni gelişimi yalnızca dışsal ve zayıf olana dokunduğu için ve bunun dışında kurallarını benzer olarak yalnızca dar bir sanat yapıtları kesiminden ve anlağın ve duygunun sınırlı bir gelişiminden aldığı için, iç olanı ve gerçek olanı kavramada ve onun ayırmsanması için bakışı keskinleştirmede alanı açısından yetersiz ve yeteneksizdi.

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

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

²[Ps. 37:3.]

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

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

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

Bu bakımdan Güzelin değişik tanımlarını getirmek ve eleştirmek bilimsel tamamlanmışlığın gereği sayılır. Ne tanımlamanın çeşitli inceliklerinin tümünü bilebilmek için tarihsel *tamamlanmışlıkta*, ne de tarihsel ilgi uğruna bunu yapacağız; tersine, yalnızca örnek olarak daha yeni ve daha ilginç irdeleme yollarından gerçekte Güzelin İdeasında neyin yattığı konusunu daha tam olarak hedefe getiren kimilerini seçeceğiz. Bu amaçla öncelikle Goethe'nin Güzellik belirlenimini anımsamamız gerekir ki, [J. H.] Meyer [1760-1832] bunu *Geschichte der bildenden Künste in Griechenland*¹ adlı çalışmasına katmıştır ve orada Hirt'ten söz etmeksizin onun irdeleme yollarından da alıntı yapar.

[Aloys] Hirt², zamanımızın en büyük gerçek sanat uzmanlarından biri, Sanattaki Güzel üzerine denemesinde (*Die Horen*,³ 1797, 7. Sayı), değişik sanatlardaki Güzelden söz ettikten sonra sonuç olarak Sanattaki Güzelliğin doğru olarak yargılanması ve Beğenin gelişimi için *Karakteristik* kavramının temel olduğu vargısını çıkarır. Daha açık olarak, Güzeli “gözün, kulağın ya da imgelem yetisinin bir nesnesi olan ya da olabilen Eksiksiz” olarak saptar. Daha sonra Eksiksizi “ereğe karşılık düşen” olarak, “Doğanın ya da Sanatın nesnenin oluşumu sırasında — cinsinde ve türünde — önüne koyduğu” şey olarak tanımlar ki, bu nedenle biz de Güzellik üzerine yargımızı oluşturabilmek için dikkatimizi olanaklı olduğu ölçüde bir nesneyi oluşturan bireysel ayırmaçlara yöneltmeliyiz. Çünkü bu ayırmaçlar tam olarak onun Karakteristiğini oluştururlar. Buna göre sanat-yasası olarak Karakter ile “belirli bireyselliği” anlar ki, “onunla biçimler, devim ve tavır, eda ve anlatım, yerel renkler, ışık ve gölge, aydınlık-karanlık (*chiaroscuro*), duruş ayırdedilirler, ve dahası önceden düşünülen nesnenin istediği yolda.” Bu belirlenim daha şimdiden geri kalan tanımlardan daha önemlidir. Daha açık bir deyişle, eğer Karakteristiğin ne olduğunu sorarsak, ona *ilk olarak bir içerik*, örneğin belirli bir duygu, durum, eylem, birey aittir; *ikinci olarak*, içeriğin sunulunun türü ve tarzı. Karakteristiğin sanat-yasası bu sunulmuş yolu ile bağlantılıdır, çünkü tüm tikellerin anlatım tarzında içeriklerinin özgül belirtilişine hizmet etmesini ve o içeriğin anlatımında bir üye olmasını ister. Soyut Karakteristik belirlenimi öyleyse ereğe uygunluğu ilgilendirir ki, bunda sanatsal şeklin tikel ayrıntısı sergilemesi gereken içeriği edimsel olarak öne çıkarır. Eğer bu düşünceyi bütünüyle popüler bir yolda açıklamayı istersek, içerdiği kısıtlama şudur. Örneğin tiyatro yapıtında bir eylem içeriği oluşturur; tiyatronun bu eylemin nasıl olduğunu sergilemesi gerekir. Şimdi insanlar çeşitli şeyler yaparlar; konuşmaya

¹[Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprung bis zum höchsten Flor*, Fr. W. Riemer tarafından sürdürüldü; 3 Cilt., Dresden, 1824-36.]

²[Aloys Hirt, 1759-1837, Alman sanat tarihçisi ve arkeolog; Hegel'in dostu.]

³[Schiller tarafından yönetilen bir dergi; 1795-8.]

katılırlar, arada bir yemek yerler, uyurlar, giyinirler, şundan bundan söz ederler vb. Ama tüm bunlar arasında dolaysızca asıl içerik olarak o belirli eylem ile ilişki içinde durmayan herşeyin dışlanması gerekir, öyle ki geriye o içerik ile ilgili anlamsız hiçbirşey kalmamasın. Benzer olarak, o eylemin yalnızca bir kısmını yakalayan bir tabloda dış dünyanın engin dallanıp budaklanmalarının ortasında o kıpıda belirli eylem ile hiçbir bağlantısı olmayan ve onun ayırdedici karakterine hiçbirşey katmayan durumların, kişilerin, konuların ve daha başka olayların bir kütle-i kapsanabilir. Ama Karakteristiğin belirlenimine göre sanat yapıtına yalnızca görüngüye ve özsel olarak ancak bu içeriğin anlatımına ait olanın girmesi gerekir; çünkü hiçbirşey kendini yararsız ve gereksiz göstermemelidir.

Bu çok önemli bir belirlenimdir ki, belli bir bağıntıda aklanmaya izin verir. Meyer gene de yukarıda sözü edilen çalışmasında bu görüşün hiçbir izi kalmaksızın arkada bırakıldığını düşünür ve bu, onun savunduğuna göre, sanatın iyiliğine olmuştur. Çünkü bu düşünce büyük olasılıkla karikatür gibi birşeye götürecekti. Bu yargı doğrudan doğruya Güzelin böyle saptanışının bir *yönlendirme* ile ilgili olacağını sanma gibi bir çarpıklığı imler. Sanat Felsefesi sanatçılar için yönergeler çıkarmakla uğraşmaz; tersine, onun bu tür kurallar vermeyi istemeksizin, genel olarak Güzelin ne olduğunu ve kendini *varolan* sanat yapıtlarında nasıl sergilediğini saptaması gerekir. Şimdi, bunun dışında, o eleştiri söz konusu olduğunda Hirt'in tanımı hiç kuşkusuz kendi içine karikatür benzeri şeyleri de alır, çünkü karikatürleştirilen bile karakteristik olabilir; ama öte yandan hemen belirtmek gerek ki, karikatürde belirli karakter abartmaya uğrar ve bir bakıma karakteristiğin bir fazlalığıdır. Ama fazlalık bundan böyle aslında Karakteristik için gerekli birşey değildir, tersine sıkıcı bir yinelemedir ki, onunla Karakteristiğin kendisi doğallığını yitirebilir. Dahası, karikatür gibi olan kendini çirkinin Karakteristiği olarak da gösterir ki, hiç kuşkusuz bir çarpıklıktır. Çirkin kendi payına içerik ile yakından bağıntılıdır, ve böylece denebilir ki Karakteristiğin ilkesi ile birlikte çirkin ve çirkinin sunuluşu da temel belirlenim olarak kabul edilir. Sanatın Güzelinde karakterize edilmesi gerekli olan ve olmayan üzerine, Güzelin içeriği üzerine Hirt'in tanımı hiç kuşkusuz daha yakın bir bilgi vermez; bu bakımdan yalnızca salt biçimsel bir belirlenim sağlar ki, gene de kendi içinde gerçek birşey kapsar, üstelik soyut bir yolda olsa bile.

Ama şimdi daha öte bir soru, Meyer'in Hirt'in o sanat-ilkesinin karşısına neyi çıkardığı, neyi yeğlediği sorusu doğar. İlk olarak Meyer yalnızca antikçağın sanat yapıtlarındaki ilke ile ilgilenir ki, bunun gene de Güzelin belirlenimini kapsamaması gerekir. Bu bağıntıda [A. R.] Mengs'in¹

¹[Anton Raphael Mengs (1728-79), ressam; Winckelmann'ın dostu; *Gedanken über das Schöne*, 1762.]

ve [J.J.] Winckelmann'ın¹ İdeal belirlenimlerinden söz etmeye geçerek onun bu Güzellik yasasını ne reddettiğini ne de bütünüyle kabul ettiğini söyler; öte yandan aydınlık bir sanat yargıcının (Goethe'nin) görüşüne katılmada hiçbir duraksama göstermez, çünkü bu görüş belirleyicidir ve bilmeceyi çözenin daha yakınında görünür. Goethe "Antikçağın en yüksek ilkesi *anlamlı olandı*, ama talihli bir *ele alışın* en yüksek sonucu *Güzel olandı*," der. Bu anlatımda neyin yattığına daha yakından bakarsak onda yine iki şey buluruz: İçerik, şey, ve Şunuşun tür ve tarzı. Bir sanat yapıtında kendini bize dolaysızca sunan ile başlarız ve ancak ondan sonra anlamın ya da içeriğin ne olduğunu sorarız. O dışsal şey bizim için dolaysızca geçerli değildir, ama arkasında içsel birşeyin, bir anlamın olduğunu kabul ederiz ki, dışsal görüngü onun tarafından esinlendirilir. Dışsal şey ruhu olan bu öğeyi imler. Çünkü birşeyi imleyen bir görüngü kendini ve dışsal olarak olduğu şeyi değil, ama başka birşeyi temsil eder; örneğin bir simge ve daha açık olarak bir masal gibi, ki anlam onun ahlaksal özü ve öğretisi tarafından oluşturulur. Gerçekten de her sözcük daha şimdiden bir anlamı gösterir ve kendi için geçerli değildir. Benzer olarak Tin, Ruh kendini insanın gözü, çehresi, bedeni, teni, bütün bir şekli içinden ışımaya bırakır, ve burada anlam her zaman dolaysız görüngüde yatandan daha geniş birşeydir. Sanat yapıtının bu yolda anlamlı olması gerekir ve yalnızca taşın bu çizgilerinde, eğrilerinde, yüzeylerinde, kovuklarında ve oyuklarında, bu renklerde, notalarda, sözcük-seslerde ya da başka herhangi bir gereçte tükenmiş görünmez; tersine, ortaya bir iç dirimsellik, duygu, ruh, bir içerik ve tin sermelidir ki, sanat-yapıtının anlamı dediğimiz şey sözcüğün tam anlamıyla budur.

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

Öyleyse bu anlayışa göre Güzelin öğeleri olarak içsel birşeyi, bir içeriği, ve o içeriği imleyen dışsal birşeyi karakterize etmiş oluruz; içsel olan dışsal olanda ışıır ve kendini onun yoluyla bildirir, çünkü dışsal olan kendinden uzak olanı, içsel olanı gösterir. Ama burada bu konu üzerine daha ileri gidemeyiz.

c. Ama bu kuramcılığın daha erken tarzı da tıpkı o kılğısal kurallar gibi Almanya'da daha şimdiden zorla bir yana atılmış — başlıca gerçekten dirimli şiirin ortaya çıkışı tarafından —, ve dehanın hakkı, yapıtları ve bunların etkileri o yasallıkların boşsavlarına ve kuramların geniş akıntılarına karşı geçerli kılınmıştır. Gerçekten tinsel bir Sanatın, ona gösterilen duygudaşlığın ve yaygın kabulün bu temelinden ister modern dünyaya, ister Orta Çağlara, isterse giderek antik çağların bütünüyle yabancı uluslarına (örneğin Hint) ait olsunlar çoktandır bilinen büyük sanat yapıtlarından haz duymak ve onları tanımak için bir alıcılık ve

¹[Winckelmann (1717-68); Alman sanat tarihçisi ve arkeoloğu. önce Helenist.]

özgürlük doğmuştur — yapıtlar ki, eskilikleri ya da yabancı uluslara ait olmaları nedeniyle bizim için yabancı bir yanlarının olmasına karşın, gene de tüm yabancılıklarını aşan, tüm insanlar için ortak olan bir *ıçerik* taşırlar ve ancak kuramın önyargısı tarafından barbarca bir beğen yoksunluğunun ürünleri olarak damgalanabilirler. Başlıca kuramın soyutlamaları için temel olan alanın ve biçimlerin dışında yatan sanat yapıtlarının bu genel tanınışı ilk olarak kendine özgü bir sanat türünün — *Romantik Sanatın* — tanınmasına götürmüş, ve Güzelin Kavramını ve doğasını o kuramlar için olanaklı olduğundan daha derin bir yolda kavramak zorunlu olmuştur. Aynı zamanda bununla kendi için Kavramın, düşünen Tin olarak, kendini kendi payına Felsefede daha derinden tanınması olgusu bağlanmış ve bu ise dolaysızca Sanatın özünün de daha derin bir yolda alınması için vesile olmuştur.

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

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

2. İrdelemenin Başlangıç Noktası Olarak İdea

Bundan karşıt yanı, yani genel olarak Güzeli kendi içinden bilmek ve *İdeasını* temellendirmek için çabalayan bütün bir kuramsal derin düşünme sürecini ayırdetmek özseidir.

Bilindiği gibi Platon, daha derin bir yolda, felsefi irdelemeden nesnelerin *tikellikleri* değil ama *evrensellikleri* içinde, Cinsleri içinde, kendinde-ve-kendi-için-Varlıkları içinde bilinmesi isteminde bulunarak başladı, çünkü Gerçeğin *tekil* iyi eylemler, gerçek görüşler, güzel insanlar ya da sanat yapıtları değil, ama *İyinin, Güzelin, Gerçeğin kendisi* olduğunu ileri

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

3. Görgül ve İdeal Bakış Açılarının Birleşmesi

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

III. SANAT GÜZELLİĞİNİN KAVRAMI

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

Böyle bir istem durumumda karşımıza hemen bu Kavramın nereden türeteceği sorusu çıkar. Eğer sanatsal Güzellik Kavramının kendisi ile başlarsak, o zaman Kavram bu yolla dolaysızca bir *varsayım* ve salt sayılı

olur; ama felsefi yöntem salt sayılılara izin vermez, tersine onun için geçerli olması gerekenin gerçekliği tanıtlanmalı, e.d. zorunluğu gösterilmelidir.

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

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

İlk nokta üzerine sıradan bilimlerde genellikle çok az güçlük doğar. Aslında gökbilimden ve fizikten bir güneşin, yıldızların, manyetik görüngülerin vb. olduklarının tanıtlanmasını istemek ilkin gülünç bile görünebilir. Duyusal olarak bulunan ile ilgilenen bu bilimlerde nesnelere dış deneyimden alınırlar, ve onları *tanıtlamak* yerine onları *göstermek* yeterli sayılır. Gene de felsefi-olmayan disiplinlerin içerisinde bile nesnelere varlığı üzerine ikircim bulunabilir, örneğin ruhbilimde, tin öğretisinde, bir ruhun, bir tinin, e.d. özdekselden ayrı, kendi için bağımsız öznel birşeyin *olup olmadığı*, ya da tanrıbilimde bir *Tanrının* olup olmadığı kuşkusuna gibi. Dahası, eğer nesnelere öznel türde iseler, e.d. yalnızca tinde bulunuyor ve dışsal duyusal nesnelere bulunmuyor iseler, o zaman biliriz ki, tinde yalnızca onun kendi etkinliği yoluyla üretmiş oldukları vardır. Böylelikle hemen insanların bu iç tasarım ya da sezgiyi kendi içlerinde üretmiş olup olmadıkları ve, eğer edimsel olarak üretmiş olsalar bile, böyle tasarımın yeniden yitmesine neden olup olmadıkları ya da onu en azından içeriğine hiçbir kendinde ve kendi için varlığın ait olmadığı salt *öznel bir tasarıma* indirgeyip indirgemedikleri gibi bir olumsuzluk ortaya çıkar; böylece örneğin Güzel sık sık tasarımda kendinde ve kendi için zorunlu olmayan birşey, salt öznel bir haz, yalnızca olumsal bir duyu olarak görülmüştür. Dış sezgilerimiz, gözlemlerimiz ve algularımız sık sık aldatıcı ve yanıltıcıdır, ama bu iç tasarımlar için daha da geçerlidir, üstelik kendi içlerinde en büyük diriliği taşıyor ve bizi direnilmez bir yolda tutkuya taşıyabiliyor olmalarına karşın.

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

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

Eğer nesnemize, sanatsal Güzele ilişkin zorunluk gösterilecekse, o

zaman Sanatın ya da Güzelin önden giden birşeyin sonucu olduğunun tanıtlanması gerekecektir ki, bu birşeyin, gerçek Kavramına göre görüldüğünde, bilimsel zorunluk ile güzel Sanatın Kavramına götürmesi gerekir. Ama şimdi *Sanat* ile başladığımız ve *onun* Kavramını ve bu Kavramın olgusallığını ele almayı istediğimiz için (kendi Kavramına uygun olarak öncekini özü içinde değil), Sanatın bizim için tikel bir bilimsel nesne olarak bir varsayımı vardır ki, irdelememizin dışında yatar ve bir başka içerik olarak bilimsel açıdan ele alındığı zaman bir başka felsefi disipline aittir. Bu nedenle Sanat Kavramını deyim yerindeyse *lemmatik* olarak kabul etmekten başka hiçbir yol kalmaz ki, durum tekil olarak görüldüklerinde tüm *tikel* felsefi bilimler açısından budur. Çünkü ancak felsefenin *bütünü* kendi içinde *tek bir* örgensel bütünlük olarak Evrenin bilgisidir — Evren ki, kendini Kavramından geliştirerek ve kendi ile ilişkili zorunluğu içinde bir bütün oluşturmak için kendi içine geri çekilerek kendini *tek bir* gerçeklik dünyası biçiminde kendi ile birleştirir. Bu bilimsel zorunluğun tacında her bir tekil bölüm bir yandan kendi içine geri dönen bir daire iken, öte yandan o denli de aynı zamanda öteki alanlar ile zorunlu bir bağlantı içindedir —, bir ‘geriye doğru’ ki, kendini ondan türetir, ve bir ‘ileriye doğru’ ki, kendini kendi içinde ona doğru iter, ama ancak verimli olduğu, başkasını yeniden kendisinden ürettiği ve bilimsel bilgi için ortaya çıkardığı düzeye dek. Öyleyse kendisi ile başladığımız Güzelin İdeasını tanıtlamak, e.d. onu bilim için önceden bulunan ve onun doğum yeri olan varsayımlardan zorunlu olarak türetmek şimdiki amacımız değildir; bu daha çok felsefenin bütününe ve onun tikel disiplinlerinin ansiklopedik bir gelişiminin işidir. Bizim için Güzelin ve Sanatın Kavramları felsefe dizgesi tarafından verilen birer varsayımdır. Ama bu dizgeyi ve Sanatın onunla bağlantısını burada tartışamayacağımız için, Güzelin Kavramı henüz *bilimsel olarak* önümüzde bulunmaz; bizim için bulunan daha çok yalnızca Güzele ve Sanata ilişkin değişik tasarımlarda daha şimdiden sıradan bilinçte bulunduğu ya da önceden kavranmış olduğu gibi onun öğeleri ve yanlarıdır. O zaman buradan ilkin o görüşlerin daha derin bir irdelemesine geçmeyi istiyoruz, öyle ki ilk olarak nesnemizin evrensel bir tasarımını olduğu gibi, kısa bir eleştiri yoluyla, daha sonra ilgileneceğimiz daha yüksek belirlenimler ile ön bir tanışıklığı da elde etme üstünlüğünü kazanabilelim. Bu yolda giriş niteliğindeki son irdelememiz bir bakıma olgunun kendisi üzerine açıklamamıza bir giriş bölümü olacak ve asıl konumuz üzerine genel bir toplama ve yönlendirme sağlamayı amaçlayacaktır.

A. Sanat Üzerine Sıradan Tasarımlar

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

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

1. İnsan Etkinliğinin Ürünü Olarak Sanat Yapıtı

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

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

b. Böylece bu değinilen yönelim bütünüyle bir yana atılmış, ama onun

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

Burada yalnızca bu görüşün yanlış yanına değinmemiz gerekir, çünkü sanatsal üretimde sanatçının kendi etkinliği üzerine tüm bilinci yalnızca gereksiz değil, ama zararlı olarak da görülür. O zaman *Yeteneğin* ve *Dehanın* üretimi yalnızca genel anlamda bir *durum* olarak ve daha belirli anlamda *Esin* durumu olarak görünür. Deha, denir, böyle bir duruma bir yandan bir nesne tarafından götürülürken, öte yandan özencin kendisi yoluyla da o duruma girebilir ki, o zaman şampanya şişesinin hizmeti unutulmaz. Almanya'da bu görüş Goethe'nin ilk şiirsel ürünleri ile başlayan ve sonra Schiller'inkiler tarafından sürdürülen ve sözde *Deha Dönemi* denilen günlerde öne çıkmıştır. Bu şairler ilk yapıtlarında o zamanlar uydurulan tüm kuralları gözardı ederek baştan başlamış ve bile bile o kurallara karşı çalışarak başka herkesi geride bırakmışlardır. Gene de esin ve deha kavramları üzerine egemen olan ve genel olarak esinin herşeye gücü yeterliği konusunda bugün de sürmekte olan karışıklıklara daha öte girmeyeceğim. Yalnızca şu görüş ötsel olarak belirtilmelidir ki, sanatçının yeteneği ve dehası kendi içinde doğal bir kıpı kapsıyor olsa bile, gene de bu öge ötsel olarak düşünce yoluyla geliştirilmeye, üretim tarzı üzerine düşünmeye, ve üretimde uygulama ve beceriye gereksinir. Çünkü, başka herşeyden ayrı olarak, bu üretimin başlıca yanlarından biri dışsal bir emektir, çünkü sanat yapıtının salt teknik bir yanı vardır ki, el becerisine dek uzanır; en çok mimaride ve yontuda, ve daha az olmak üzere resimde ve müzikte, ve en az şiirde. Teknikte bir beceri için esinin değil, ama ancak düşünce, çalışma ve uygulamanın yardımı olur. Ama dış gereçlere egemen olabilmek ve kırılganlıkları tarafından engellenmek için böyle bir beceri sanatçı için zorunludur.

Dahası, sanatçı ne denli yüksekte duruyorsa, yüreğın ve tinin dolaysızca tanıdık olmayan ama yalnızca tinin iç ve dış dünyaya yönelimi yoluyla kavranan derinliklerini eşit ölçüde derinden sergilemelidir. Böylece

yine sanatçının bu içeriği bilincine getirmesini ve kavramlarının gereç ve içeriğini kazanmasını sağlayan şey *çalışmadır*.

Hiç kuşkusuz bu bakımdan bir sanat böyle bir içeriğin bilincine ve bilgisine bir başkasından daha çok gereksinir. Örneğin tinsel iç dünyanın bütünüyle belirsiz devimi ile, bir bakıma düşüncesiz duygunun sesleri ile ilgilenen Müzik bilinçte hemen hemen hiçbir tinsel gerece gereksinmez. Müzik yeteneği bu nedenle pekçok durumda kendini çok erken gençlik döneminde kafa henüz boşken ve yürek çok az kıpırdarken duyurur ve zaman zaman daha tin ve yaşam kendilerini deneyimlemeden önce çok önemli yüksekliklere ulaşabilir; yine sık sık müziksel bestelerde ve dinletilerde çok yüksek bir virtüözlüğe tinde ve karakterde belirgin bir yetersizliğin eşlik ettiğini görürüz. — Öte yanda Şiirde durum başka türdür. Onda herşey gelip insanın içerik ve düşünce dolu betimlemesine, derin ilgilerine ve onu devindiren gücüne dayanır; ve böylece dehanın olgun, içerikli ve kendi içinde tamamlanmış birşeyi ortaya koyabilmesi için tinin ve yüreğin kendisi yaşam, deneyim, derin-düşünce tarafından varıl ve derin bir yolda eğitilmiş olmalıdır. Goethe'nin ve Schiller'in ilk ürünleri hamlığın, giderek yabanıllık ve barbarlığın korkutucu olabilecek ürünleridirler. Başlıca bu görüngü, yani bu girişimlerin çoğunda baştan sona prosaik, bir ölçüde soğuk ve donuk öğelerin ezici bir kütesinin bulunması Esinin gençlik zamanının ateşi ile bağlı olduğu biçimindeki sıradan görüşün karşısına çıkar. Ancak ulusumuza ilk şiirsel yapıtları verdikleri ve ulusal şairlerimiz oldukları söylenebilecek bu iki dehanın olgunluk dönemleri bize derin, sağlam, gerçek Esinden doğan yapıtları eşit ölçüde iyi işlenmiş biçimlerde sunmuşlardır, tıpkı ilkin yaşlı Homeros'un esinlenerek ilksiz-sonsuz, ölümsüz şarkılarını üretmiş olması gibi.

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

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

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

Ama gene de sanat yapıtının bu daha yüksek konumuna yine sıradan bilincin bir başka tasarımı tarafından karşı çıkılır. Çünkü Doğa ve ürünleri, denir, Tanrının bir yapıtıdır, onun iyiliği ve bilgeliği tarafından yaratılır, oysa sanat ürünü *yalnızca* bir insan yapıtıdır, insan içgörüsüne göre insan elleri tarafından yapılır. Tanrısal yaratı olarak Doğa ürününün ve salt sonlu bir etkinlik olarak insan etkinliğinin bu karşı karşıya koyuluşunda hemen sanki Tanrı insanda ve insan yoluyla etkin *değilmiş*, ama onun etkinliğinin alanı yalnızca Doğaya sınırlanmış gibi bir yanlış anlama yatar. Eğer sanatın gerçek Kavramının içine girmeyi istiyorsak bu yanlış görüş bütünüyle uzaklaştırılmalı, aslında ona karşıt olana, Tanrının Tinin yapıtı tarafından Doğanın ürün ve oluşumları tarafından olduğundan daha çok onurlandırıldığı görüşüne sarılmalıdır. Çünkü yalnızca insanda tanrısal bir yan olmakla kalmaz, ama bu yan insanda Tanrının özüne Doğada olduğundan bütünüyle başka ve daha yüksek bir yolda uygun olan bir biçimde etkindir. Tanrı Tindir, ve içinden Tanrısalın geçtiği ortam yalnızca insanda kendini etkin olarak üreten bilinçli Tinin biçimini taşır; oysa Doğada bu ortam bilinçsiz, duygusal ve dışsal bir şeydir ki, değerinde bilincin çok altında durur. Şimdi sanatsal üretimde Tanrı Doğanın görüngülerinde olan ile eşit ölçüde etkindir; oysa Tanrısal, kendini sanat yapıtında bildirdiği yolda, Tinden üretilmiş ve varoluşu için karşılık düşen bir geçiş noktası kazanmış iken, buna karşı Doğanın bilinçsiz duygusallığındaki varoluş görüngünün Tanrısalı uygun düşen bir kipi değildir.

d. Şimdi sanat yapıtı insan tarafından Tinin ürünü olarak yapıyorsa, son olarak, buraya dek söylenenlerden daha derin bir sonuç çıkarabilmek için, insanın sanat yapıtları üretmek için *gereksiniminin* ne olduğu sorusu doğar. Bir yandan bu üretim salt olumsal ve düşlemsel olanın pekala yerine getirilebileceği gibi bir yana bırakılabilecek de olan bir

oyunu olarak görülebilir; çünkü sanatın amaçladığını yerine getirmek için daha başka ve giderek daha da iyi araçlar vardır, insan kendi içinde sanatın doyurabileceğinden daha da yüksek ve önemli çıkarlar taşır. Ama öte yandan sanat daha yüksek bir itkiden ortaya çıkıyor ve daha yüksek, giderek zaman zaman en yüksek ve saltuk gereksinimlere doyum sağlıyor görünür, çünkü en evrensel dünya görüşleri ile ve bütün çağrılarının ve ulusların dinsel ilgileri ile bağlıdır. — Sanatın olumsal değil ama saltuk gereksinimine ilişkin bu soruyu henüz tam olarak yanıtlayamayız, çünkü bir yanıtın burada kendini gösterebileceğinden daha somuttur. Bu nedenle şimdilik yalnızca aşağıdakileri belirtmekle yetinmeliyiz.

Sanatın (biçimsel yanına göre) ondan doğduğu evrensel ve saltuk gereksinim kökenini insanın *düşünen* bilinç olmasında, e.d. o ne ise ve başka herşey ne ise onu kendi içinden kendi için yapmasında bulur. Doğa şeyleri yalnızca *dolaysız* ve *tekil* iken insan Tin olarak kendini *ikiler*, çünkü ilk olarak Doğa şeyleri gibidir, ama sonra o denli de *kendi içindir*, kendini görür, kendini tasarılar, düşünür ve yalnızca bu etkin kendi-için-Varlık yoluyla Tindir. Bu kendinin bilincini insan iki yolda kazanır: *İlkin kuramsal olarak*, çünkü içsel olarak kendini, insan göğsünde devinen, onda kıpırdayan ve ona dürtü veren herşeyi bilince getirmeli, ve genel olarak kendini görmeli, tasarımlamal, düşüncenin öz olarak bulduğu şey üzerinde yoğunlaşmalı ve kendi içinden çağrılarda olduğu gibi dışarıdan kazanılarda da yalnızca kendi kendisini tanımalıdır. — *İkinci olarak*, insan *kılgısal* etkinlik yoluyla kendi için olur, çünkü ona dolaysızca verili olanda, onun için dışsal olarak bulunanda kendini üretme ve onda benzer olarak kendi kendisini tanıma itkisini taşır. Bu ereği dışsal şeyleri değiştirme yoluyla yerine getirir, onlara kendi içinin damgasını basar ve onlarda şimdi yine kendi belirlenimlerini bulur. İnsan bunu özgür özne olarak dışsal dünyayı kırılğan yabancılığından sıyırmak ve şeylerin şeklinde yalnızca kendi kendisinin bir dış olgusalığının hazzını duymak için yapar. Küçük bir çocuğun ilk itkisi bile dışsal şeylerin bu kılgısal değişimini kendi içinde taşır; çocuk taşları suya atar ve sonra suda çizilen dairelere ona kendi yaptığının sezgisini kazandıran bir iş olarak hayran olur. Bu gereksinim çok şekilli görüngüler içinden geçer ve dışsal şeylerde kendini-üretmenin sanat yapıtında bulunan biçimine dek uzanır. Ve insan yalnızca dış şeyler ile değil ama eşit ölçüde kendi kendisi ile, kendi doğal şekli ile de bu yolda ilerler ve o şekli bulduğu gibi bırakmayıp amaçlı olarak değiştirir. Bu tüm giyinip kuşanmasının ve süslenmenin nedenidir, üstelik bunlar barbarca, zevksiz, bütünüyle biçimsiz, ya da giderek Çinli kadınların ayaklarının ezilmesi ya da kullardaki ve dudaklardaki kesikler gibi zararlı olsa bile. Çünkü yalnızca uygarlaşmış halklar arasında şeklin, tavırların ve her tür ve tarzda dışsal anlatımın değişimi tinsel gelişimden doğar.

Öyleyse sanat için evrensel gereksinim insanın iç ve dış dünyayı onda

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

2. İnsan Duyusu İçin Duyusaldan Türeyen Sanat Yapıtı

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

a. Bu düşünce güzel sanatın duyguyu, ve daha tam olarak hiç kuşkusuz bize uygun olan — hoş olan — duyguyu uyandırmaya belirlenmiş olduğu düşüncesine neden olmuştur. Bu bakımdan güzel sanan incelemesi duyguların bir incelemesine çevrilmiş ve buna göre hangi duyguların, örneğin korkunun mu yoksa şefkatin mi sanat yoluyla uyandırıldığı sorulmuştur. Ama bunlar nasıl hoş olabilir, ve bir talihsizliğin irdelemesi nasıl doyum verebilir? Düşüncenin bu yönelimi özellikle Moses Mendelssohn'un¹ zamanında başlar ve onun yazılarında böyle birçok irdeleme bulunabilir. Gene de bu inceleme çok ileri gitmemiştir, çünkü duygu tinin belirsiz, donuk bölgesidir; duyumsanan şey en soyut tekil özneliğin biçiminde örtülü kalır, ve bu nedenle duygunun ayrımları da olgunun kendisinin olmayan bütünüyle soyut ayrımlardır. Örneğin korku, endişe, kaygı, yıldı hiç kuşkusuz bir ve aynı duygu kipinin daha öte değişiklikleridir, ama bir yandan yalnızca nicel yeğinleşmeler, öte yandan yalnızca içeriklerinin kendisini etkilemeyen ama ona ilgisiz kalan biçimlerdir. Örneğin korku durumunda bir varoluş bulunur ki, özne onun için ilgi duyar, ama aynı zamanda bu varoluşu yoketme gözdağını veren olumsuzun yaklaştığını görür, ve şimdi ikisini de, bu ilgiyi ve o olumsuzu, özneliğinin çelişkili etkilenimleri olarak dolaysızca kendi içinde bulur. Oysa böyle korku kendi için hiçbir içeriği koşullandıramaz, ama en türlü ve en karşıt şeyleri kendi içine alabilir. Duygu böyle olarak baştan sona boş bir öznel etkilenim biçimidir. Hiç kuşkusuz bu biçim bir yandan kendi içinde çoklu olabilir, örneğin umut, acı, sevinç, doyum gibi; öte yandan bu türülülükte değişik

¹[Moses Mendelssohn (1729-86), *Schriften über Ästhetik*; Hegel Mendelssohn ailesinin yakın dostuydu, ve torun Felix Mendelssohn 1826-29 yıllarında Berlin Üniversitesinde öğrenci iken Hegel'in Estetik üzerine derslerine katıldı.]

içerikleri kapsayabilir, örneğin haklılık duygusu, törel duygu, yükseltici dinsel duygu vb. gibi; ama böyle içeriğin değişik duygu biçimlerinde bulunması yoluyla onun özsel ve belirli doğası kendini göstermiş olmaz, ama benim salt öznel bir etkilenimim olarak kalır ki, onda somut olgu en soyut daireye yoğunlaşarak yiter. Bu nedenle sanatın uyandırdığı ya da uyandırması gereken duyguların incelenmesi bütünüyle belirsiz olanda kalır ve tam olarak asıl içeriği ve onun somut özünü ve kavramını soyutlayan bir irdelemedir. Çünkü duygu üzerine düşünme öznel etkilenimin ve onun tikelliğinin gözlemi ile doyum bulur ve kendini olguda, sanat yapıtında derinleştirmekten ve dahası salt öznelliği ve bunun durumlarını terketmekten kaçınır. Oysa duygu durumunda tam olarak bu içeriksiz öznellik yalnızca kapsanmakla kalmaz, ama başlıca olgu olur ve bu nedendir ki insanlar duygular taşımaktan hoşnut kalırlar. Ama yine bu nedenle böyle irdeleme belirsizliğinden ve boşluğundan ötürü sıkıcı, ve dikkatin küçük öznel tikellikler üzerinde yoğunlaşmasından ötürü itici olur.

b. Ama şimdi sanat yapıtının belki de yalnızca genel olarak duygular uyandırmasının gerekmemesi — çünkü o zaman bu amaçta hiçbir özgül ayırım olmaksızın konuşma ustalığı, tarih yazıcılık, dinsel terbiye vb. ile ortak olurdu —, ama yalnızca güzel olduğu düzeye dek bunu yapmasının gerekmesi nedeniyle, derin-düşünme Güzel için *Güzelin özgün bir duygusunu* araştırmaya ve onun için belirli bir *duyu* bulmaya yöneldi. Bu arayışta çok geçmeden böyle bir duyunun Doğaya ait olan ve başından kendinde ve kendi için Güzeli ayırdedebilecek sıkı sıkıya belirli ve kör bir içgüdü olmadığı, ama bu duyu için *eğitimin* gerekli olduğu ortaya çıktı. Eğitilmiş Güzellik duygusuna *Beğeni* adı verildi ki, Güzelin eğitilmiş bir ayırması ve saptanması olmasına karşın, gene de dolaysız duygu kipinde kalması gerekiyordu. Soyut kuramların böyle bir Beğeni duygusunu eğitmeyi nasıl üstlendiklerine ve onun kendisinin nasıl dışsal ve tek yanlı kaldığına daha önce değindik [s. ///]. Bu bakış açılarının zamanında eleştiri bir yandan *genel* ilkelerinde eksik iken, öte yandan *tekel sanat yapıtlarının tekel* eleştirisi olarak *daha belirli bir yargıyı* temellendirmekten çok — çünkü henüz bunun donanımı yoktu —, genel olarak Beğeniye eğitmeyi istiyordu. Bu eğitim bu nedenle benzer olarak belirsizlik içinde kalıyor ve yalnızca Güzellik duygusu olarak duyguyu derin-düşünce yoluyla dolaysızca Güzeli nerede bulunuyorsa ve nasıl bulunuyorsa bulabilmesi için donatmaya çabalıyordu. Gene de olgunun derinlikleri Beğeniye kapalı kaldı, çünkü böyle bir derinlik yalnızca duyuyu ve soyut derin-düşünceleri değil, ama usun bütünlüğünü ve tinin sağlamlığını gerektirirken, Beğeni ise yalnızca dışsal yüzeye yönelir ki, onun üzerinde duygular kendi oyunlarını oynarlar ve tek-yanlı ilkeler geçerli sayılabilirler. Ama bu nedenle sözde iyi Beğeni tüm derin etkiler önünde korkuya kapılır ve olgunun

söz konusu olduğu ve dışsallıkların ve ikincil noktaların yittikleri yerde suskunlaşır. Çünkü derin bir ruhun büyük tutkularının ve devimlerinin ortaya serildiği yerde bundan böyle sorun Beğenin ince ayrımları ve ayrıntılar üzerinde kılı kırk yarmaları ile ilgili olmaktan çıkar; böyle bir zemin üzerinde dehanın adımladığını duyumsayarak onun gücü önünde geri çekilir, bundan böyle böyle orasını güvenli bulmaz ve bundan böyle ne yapacağını bilmez.

c. Bu nedenle sanat yapıtlarının irdelemesinde yalnızca Beğenin eğitimini göz önünde tutmaktan ve yalnızca Beğeni gösterilmesini istemekten vazgeçilmiştir; zevkli insanın ya da sanatsal beğeni yargıcının yerini *sanat erbabı* almıştır. Sanat erbaplığının pozitif yanının, bir sanat yapıtında bireysel olanın bütün bir alanı ile tam bir tanışıklığı ilgilendirdiği ölçüde, daha önce [s. 23///] sanat irdelemesi için zorunlu olduğunu belirttik. Çünkü sanat yapıtı, aynı zamanda özdeksel ve bireysel doğasından ötürü, özsel olarak en ayrı türlerdeki tikel koşullardan ortaya çıkar ki, bunların arasında başlıca ortaya çıkışının zamanı ve yeri, sonra sanatçının belirli bireyselliği ve tümünün de üzerinde sanatın teknik gelişimi bulunur. Bir sanat ürününün belirli ve tam bir sezgisi ve bilgisi için, giderek hazı için bile tüm bu yanlara dikkat vazgeçilemezdir; erbaplık başlıca bunlarla uğraşır, ve kendi yolunda başardığı şey minnettarlıkla kabul edilmelidir. Şimdi böyle bilginlik haklı olarak özsel birşey değerinde sayılsa da, gene de tinin bir sanat yapıtı ile ve genel olarak sanat ile ilişkisindeki biricik ve en yüksek öge olarak alınmayabilir. Çünkü erbaplık — ve bu onun kusurlu yanındır — tanışıklıkta teknik, tarihsel vb. gibi salt dışsal yanlara takılıp kalabilir ve sanat yapıtının gerçek doğası konusunda belki de çok şey çıkaramayabilir ya da giderek hiçbirşey bilmeyebilir; aslında salt pozitif, teknik ve tarihsel bilgiler ile karşılaştırma içinde daha derin irdelemelerin çok az değerli oldukları yargısında bile bulunabilir; gene de erbaplık, eğer yalnızca gerçek bir türden ise, en azından kendisi belirli zeminler ve bilgiler için ve anlayışlı bir yargı için çaba gösterir ki, bir sanat yapıtındaki değişik, giderek bir ölçüde dışsal yanların daha sağın bir ayrımı ve bunların değerlendirilmesi bununla bağlıdır.

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