

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**IMMANUEL KANT VE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD'DA YÜCE KAVRAMI
VE ÇAĞDAŞ SANATTAKİ KARŞILIĞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazal GEMİCİOĞLU

Felsefe Anabilim Dalı

Felsefe Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİRAY

HAZİRAN 2019

Hazal GEMİCİOĞLU tarafından hazırlanan **Immanuel Kant ve Jean-François Lyotard'da Yüce Kavramı ve Çağdaş Sanattaki Karşılığı** adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİRAY

Tez Yöneticisi



Bu çalışma, jürimiz tarafından MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

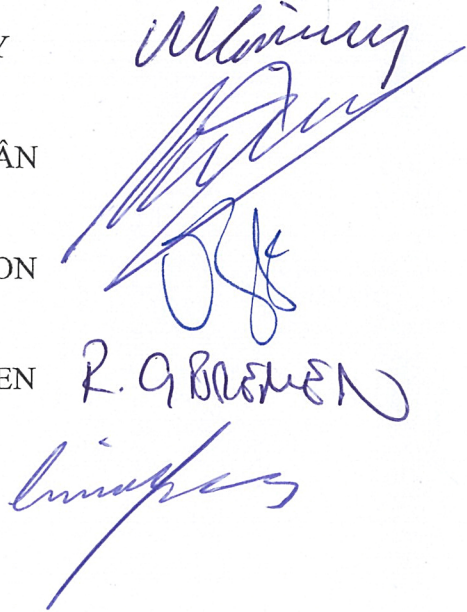
Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİRAY

Üye : Prof. Dr. Hasan Bülent GÖZKÂN

Üye : Doç Dr. Özge EJDER JOHNSON

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Refik GÜREMEN

Üye : Doç. Dr. Çiğdem YAZICI



Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Hazal GEMİCİOĞLU
24 Haziran 2019







Anneanneme,

IMMANUEL KANT VE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD'DA YÜCE KAVRAMI VE ÇAĞDAŞ SANATTAKİ KARŞILIĞI

ÖZET

Bu çalışma Yüce (*Sublime*) kavramı özelinde, kavramın tarihsel bir serimlemesini yaparak sanat felsefesindeki karşılığının irdelenmesini amaçlamaktadır. Çalışma, bu amacı sırasıyla Edmund Burke, Immanuel Kant ve Jean-François Lyotard'ın Yüce kavramını içeren eserleri ve kavrayışları dahilinde gerçekleştirmektedir.

Çalışma, bölümlenişi itibariyle ilk olarak Burke'ün, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma) metnini ele alarak yücenin 18. yüzyıldaki genel kavranışını göstermektedir. Metin dahilinde yüce ve güzel kavramlarının karşılaştırılması yapılmaktadır.

İkinci olarak yüce kavramını 18. yüzyılın genel kavrayışından radikal biçimde farklılaştıran Kant'ın iki çalışması incelenecektir. İlk Kant'ın *eleştiri-öncesi* olarak adlandırılan erken dönem metinlerinden biri olan *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler) ele alınacaktır. Bu çalışmada Kant, yüceyi kavrayışında henüz 18. yüzyılın genel pozisyonundan ayrılmamıştır. Burada yüce hala doğanın kendisine ait bir nitelik olarak düşünülmektedir. Bu anlamda Kant'ın *Gözlemler* metni, *Kritik der Urteilstkraft'a* (Yargı Gücünün Eleştirisi) bir geçiş niteliği taşımaktadır. İkinci olarak Kant'ın yüce teorisinin karşılığını tam olarak bulduğu metni *Yargı Gücünün Eleştirisi* ele alınarak, *Yücenin Analitiği* bölümü incelenecektir. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* ile beraber yüceyi doğadan alıp, insan zihnine (*Gemüt*) yerleştirmiştir. Yüce artık doğanın kendisine ait bir nitelik olmayıp, insanın bilişsel yetileri ile ilişkilendirilmektedir. Bu geçiş, Kant'ın *Kopernik Devrimi*'nin yüce kavramındaki karşılığıdır.

Son olarak Kant'ın *kritik hamlesinden* sonra, yücenin 20. yüzyıldaki kavranışı Lyotard'ın ilgili eserleri dahilinde incelenecektir. Lyotard'ın *Kantçı yüce* ile ilgili yorumu ve yücenin estetiği olarak modern sanat hakkındaki görüşleri tartışılacaktır. Yüce duygusu, acı ve hazzı bir arada bulundurmaktadır. Lyotard, yücenin bu *çatışmalı* duygusunun modern sanatın karakterini belirlediğine işaret etmektedir. Güzelin estetiğinin kusursuz biçimlerine karşı yücenin estetiğinin biçim-dışı başkaldırışı kendini sanat tarihinde Avante-Garde olarak göstermektedir. Yücenin estetiği, *temsil edilemeyen*in *temsili* ile soyut resimde ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda yücenin doğaya ait bir nitelik olarak kavranmasından, biçim-dışı ve temsil edilemez bir şeye dönüşmesi ve bu *temsil edilemeyen*in temsil edilmesi olarak modern sanata kadar izlediği yol takip edilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Yüce, Güzel, Doğa, Estetik, Sanat, Biçim, Temsil, Modern



THE SUBLIME CONCEPT IN IMMANUEL KANT AND JEAN-FRANÇOIS LYOTARD AND ITS EQUIVALENT IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

This study aims to investigate the concept of “Sublime” and its reflection in philosophy of art through historical examination. The referred aim of the study is implemented with the help of works and understanding comprising the concept “Sublime”; of Edmund Burke, Immanuel Kant and Jean-François Lyotard, respectively.

This study, based on its sequential organization, initially demonstrates general perception of Sublime concept in 18th Century, through examination of Burke’s “*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*”. Within the referred text, concepts of Sublime and Beautiful are compared.

Secondly, Kant’s two other works, radically distinguishing the Sublime concept from the general perception of 18th century will be examined. In the first place, Kant’s one of pre-criticism period texts, “*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*” (*Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*) will be analysed. In this study, Kant’s perception is not yet clearly distinguished from the general understanding of Sublime concept of 18th century. In this text, Sublime is still thought to be a characteristic attributable to nature itself. This in fact is kind of a transition text to Kant’s “*Kritik der Urteilkraft*” (*Critique of the Power of Judgment*). In the second place, “*Analytic of the Sublime*” section in Kant’s text “*Critique of the Power of Judgment*” where he exactly finds the meaning of Sublime theory, will be analysed. Kant, with his text “*Critique of the Power of Judgment*”, has taken away Sublime from nature and positioned it to human mind (*Gemüt*) With this, Sublime is no longer an attribute of nature but is associated with human cognitive powers. This transition is equivalent of Kant’s “Copernican Revolution” in the concept of sublime.

Lastly, perception of sublime in 20th century will also be assessed within Lyotard’s related articles, following Kant’s *critical move*. Lyotard’s interpretation of Kantian Sublime and his commentaries on modern arts as aesthetics of sublime will be discussed. Sublime feeling both embraces pain and pleasure in itself. Lyotard points out that, this conflicting feeling of sublime defines the characteristic of modern arts. The formless rebellion of sublime aesthetics embraces itself as Avante-Garde versus the excellent formed aesthetics of beautiful. Aesthetics of sublime is embodied in abstract painting with *presentation of unrepresentable*. Within this context, the journey of sublime up until to modern arts where unrepresentable is presented; from being perceived as a characteristic attributable to nature transitioning in to a formless, unrepresentable concept, is being followed.

Key Words: Sublime, Beautiful, Nature, Aesthetics, Art, Form, Presentation, Modern



TEŞEKKÜR

Çalışmama başlamamın ilk gününden sonuna kadar, binlerce kilometre ötede dahi olduğunda her daim vaktini ve kıymetli bilgi birikimini benimle paylaşmaktan çekinmeyen; yorumları, eleştirileri ve en önemlisi motivasyon desteği ile bana her daim çalışma şevki veren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİRAY'a sonsuz teşekkür ederim. Oldukça zihin açıcı bir tez savunması tecrübesi yaşamama olanak sağlayan değerli komite üyeleri Prof. Dr. H. Bülent Gözkân'a, Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON'a, Dr. Öğr. Üyesi Refik GÜREMEN'e ve Doç. Dr. Çiğdem YAZICI'ya kıymetli vakitlerini ayırıp tez komitesine dahil oldukları için teşekkür ederim.

Saygıdeğer hocam Prof. Dr. H. Bülent Gözkân'a, katılma şansına sahip olduğum dersleri vesilesiyle tanıştığım Kant felsefesinin zamanla benim için bir tutkuya dönüşmesi ve başta tez çalışmam olmak üzere tüm akademik çalışmalarına ışık tutması nedeniyle ayrıca teşekkür etmek isterim.

Ebedi sevgisi ve sınır tanımaz desteği için annem Nermin KIRGEÇ'e minnetimi ve sevgimi sunarım. Ve kısacık karşılaşmamızda “gürültüsüz sözcükler” bulmama vesile olan, tanıdığım en aydınlık zihne sahip insana teşekkür ederim.

Hazal GEMİCİOĞLU



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	ix
ABSTRACT.....	xi
TEŞEKKÜR.....	xiii
İÇİNDEKİLER.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
1. GİRİŞ.....	1
2. BURKE: YÜCE SORUŞTURMASI.....	4
2.1 Beğeni Üzerine.....	6
2.2 Duygular Üzerine	12
2.2.1 Yüce duygusu	14
2.2.2 Güzel duygusu.....	15
2.3 Güzel ve Yüce Üzerine.....	19
2.3.1 Yücenin öznitelikleri	20
2.3.2 Güzelin öznitelikleri.....	28
3. KANT: KRİTİK ÖNCESİ – KRİTİK SONRASI.....	32
3.1 Eleştiri – Öncesi Yüce.....	32
3.1.1 İnce duygular: yüce ve güzel.....	36
3.1.2 Evrensel saygı zeminindeki yüce	38
3.1.3 Yücenin eril kavranışı.. ..	41
3.2 Üçüncü Kritik: Hayal Gücünün Sınırındaki Yüce.....	45
3.2.1 Matematiksel yüce.....	53
3.2.2 Doğadaki dinamik yüce.....	58
3.2.3 Bir akıl varlığı.....	63
4. LYOTARD: 20. YÜZYILDA YÜCE	69
4.1 Yüce ve Nesne.....	73
4.2 Yargılama Fakültesi.....	76
4.2.1 Kritik olan ve politik olan.....	78
4.2.2 Coşkulu seyirci.....	83
4.2.3 Arendt: estetik yargı ve öteki siyaset felsefesi.....	88
4.3 Yücenin Estetiği.....	96
4.3.1 Romantizmin yücesi.....	102
4.3.2 Temsil edilemeyenin temsili olarak sanat eseri.....	112
5. SONUÇ.....	122
KAYNAKLAR.....	125
ÖZGEÇMİŞ.....	129



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1 : Kazimir Malevich, White on White, 1918, Museum of Modern Art, New York.....	100
Şekil 4.2 : Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1818, Kunsthalle Hamburg.....	102
Şekil 4.3 : J. M. William Turner, Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead an Dying, Typhoon Coming On), 1840, Museum of Fine Arts, Boston.....	108
Şekil 4.4 : J. M. William Turner, Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps, 1812, The Tate Gallery, London.....	109
Şekil 4.5 : J. M. Willam Turner, Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842, The Tate Gallery, London.....	110
Şekil 4.6 : J. M. William Turner, Rain, Steam and Speed, 1844, National Gallery, London	111
Şekil 4.7 : Barnett Newman, Now II, 1967, The Menil Collection, Huston	116
Şekil 4.8 : Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-1951, Museum of Modern Art, New York.....	119



1. GİRİŞ

Bu çalışma, Yüce (*Sublime*) kavramını temel alıp, bu kavramın sanat felsefesi bağlamında tarihsel bir serimlemesini içermektedir. Bu serimleme Edmund Burke, Immanuel Kant ve Jean-François Lyotard ile bu düşünürlerin yüce kavramı bağlamındaki metinleri eşliğinde gerçekleştirilecektir. Bu nedenle çalışma, bu düşünürler özelinde üç bölüme ayrılmıştır. Her bir bölümde adı geçen düşünürün öncelikle yüce kavramı bağlamındaki metnlerinin bir incelemesi ve felsefe tarihi içindeki pozisyonları sunulacaktır. Adı geçen düşünürler özelinde ve yüce kavramı bağlamında felsefe tarihi içindeki tartışmalara işaret edilip, bu metinler üzerine yapılan yorumlara yer verilecektir. Bu şekilde bir yol izlenerek yüce (*Sublime*) kavramının nasıl bir felsefi dönüşüm geçirdiği, adı geçen düşünürlerin yüce kavramı hususundaki benzer yorumları ve farklılaştıkları noktalar gösterilmeye çalışılacaktır. Bununla beraber yüce kavramının sanat tarihi bağlamında ne ifade ettiği üzerinde durulup, verilecek örneklerle yücenin sanat eserindeki karşılığının izi sürülecektir. Bu bağlamda özellikle son bölüm, *Yücenin estetiğinin* bir araştırmasını içermektedir. Modern sanatta güzelin kusursuz biçiminin yerini, yücenin şaşırtıcı biçim-dışılığının alması incelenerek, güzel ve yüce kavramlarının bugünün estetiği bağlamında yeniden düşünülmesi amaçlanmaktadır.

Edmund Burke 1757 yılında *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*) adlı eserini yayınlamıştır. Burke'un bu çalışması 18. yüzyılın felsefi çevrelerinde oldukça popüler bir tartışma konusu olan *yüce* kavramını ve Antik Yunan'dan beri üzerine düşünmenin devam ettiği *güzel* kavramlarını içermektedir. Burke (1757/2008), güzel ve yüce kavramlarının sıkça “gelişigüzel” olarak kullanıldığından şikayet edip, bu iki kavramı bir standart oluşturacak ilkelere bağlama amacı ile *Soruşturma*'sına başlamaktadır. Bu bağlamda güzel ve yüce kavramlarını birbirinden ayırt etmek için, bu kavramların özünde ortaya çıkardığı duygulara odaklanmaktadır. Dolayısıyla öncelikle duyguların bir sınıflandırmasına girişmektedir. Güzel ve yüce bağlamında özünde *haz* ve *acı* tutkularına neden olacak

doğa nesnelerinin niteliklerini incelemektedir. Burke için bu tutkulara neden olacak yücelik ve güzellik, nesnenin kendisine ait bir özelliktir. Yüce olan, bir okyanustur ya da çok yüksek bir dağdır.

Immanuel Kant ise 1764 yılında yazdığı *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler) metninde Burke'e benzer şekilde duygular üzerine bir araştırma yapmaktadır. Doğada bulunan hangi nesnelerin, hangi nitelikleriyle özcede güzellik ve yücelik duygularını oluşturduğunun gözlemlerini sunmaktadır. Üçüncü *Kritikle* beraber ortaya çıkan, yücenin bilişsel yetilerinde aranması tezi burada henüz dillendirilmemiştir. Kant, *Gözlemler*'de daha ziyade öznenin duyguları üzerine odaklanmaktadır. Yüce teorisinin henüz ortaya çıkmamış olması ve *Gözlemler*'in 18. yüzyılın genel atmosferine yakın bir yüce tanımı yapması genellikle bu metnin ihmal edilmesine neden olmuştur. Ancak Kant'ın felsefesinde yüce kavramının nasıl bir açılımının olduğunu anlamak ve *eleştiri-öncesi* dönemden ve *Kritik* döneme ilerleyişini yüce kavramı üzerinden takip etmek bağlamında bu metnin incelenmesi elzem görünmektedir.

Kant, 1790 yılında üçüncü *Kritiği*; *Kritik der Urteilstkraft* (Yargı Gücünün Eleştirisi) ile estetik kuramını tamamlamasıyla birlikte güzel ve yüce kavramlarını *Gözlemler*'den sonra yeniden ele almış olur. Arthur Danto (2013/2015), üçüncü *Kritik* için, “beğeni ve güzel yargısını ele alış biçimiyle, hiç kuşkusuz o dönemin estetik değerleri üzerine yazılmış en önemli Aydınlanma metnidir” (s. 116) demektedir. Danto, bu ifadesinde yer vermese de üçüncü *Kritiğin*, *Yücenin Analitiği* bölümü en az *Güzelin Analitiği* kadar ses getirmiş hatta pek çok tartışmaya kapı açmıştır. Kant'ın *Kopernik Devrimi* diye anılan *kritik hamlesi* yüce kavramı konusuna da yansımıştır. Üçüncü *Kritikle* beraber artık Kant'ın (1790/2016) ifade ettiği gibi “asıl Yüce hiçbir duysal biçimde kapsanamaz, ama yalnızca usun (aklın) idealarını ilgilendirir ki, bunlar için hiçbir sergileme (*presentation, darstellung*) olanaklı” (5: 245) olmayacaktır. Böylece yücenin *zemini* (*Grund*) değişmiş olur. Yüce, *Kritikten* önce öznenin dışındaki dünyada bulunurken, *kritik hamle*yle birlikte öznenin iç dünyasında aranacaktır. Dış doğadaki nesnenin kendisi yüce değildir. Bu nesne ancak öznenin zihninde bir fikri tetiklemesi bağlamında iş görmektedir. Yani bir işaretir, metafordur. Yüceyi ima eder. Böylece aslında yüce kavramının zaman çizelgesinde *Kant-öncesi* ve *Kant-sonrası* ya da *Kritik-öncesi* ve *Kritik-sonrası* şeklinde bir ayırım noktası belirlemek mümkündür. Kant, üçüncü *Kritikle* beraber yüceyi *biçim-dışı* (*Formless*) bir nesne olarak tarif etmektedir. Bu *biçim-dışı* karakteri ile yüce öznenin temsil etme

yetisi için *acı verici bir yetersizliğin* ifadesi olmaktadır. Acı ve hazzı beraberinde barındıran yüce duygusu, ilkin öznenin duyusal varlığının sınırlılığından kaynaklanan acı duygusunu ifade ederken, aklın ideleri ile ilişkisi içinde bu ideleri *düşünebilme* yeterliliğini keşfetmesiyle aynı anda *akılsal bir varlık* oluşunun farkındalığının hazzına dönüşmektedir. Estetik bir yargı olan yüce yargısı ile özne, aklın ideleri itibariyle ahlaki doğasına dair bir farkındalığa ulaşmış olur.

20. yüzyıla gelindiğinde yüce kavramı Jean-François Lyotard tarafından yeniden ele alınıp, yorumlanmaktadır. Lyotard özellikle yücenin acının dolayımındaki haz olan *çatışmalı* duygusuna vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda yüceyi politik olanla ve estetikle ilişkisi içinde ele almaktadır. Lyotard, temsil edilemeyen peşindeki modern sanatı *Yücenin Estetiği* olarak tarif etmektedir. Lyotard'ın düşüncesine göre yücenin estetiğinde artık sanatçının amacı, izleyiciyi güzel bir imge karşısında mutlu edip, sakın bir seyir sağlamak değil; şaşırtmak hatta şok etmektir. Lyotard'ın ifadesiyle *temsil edilemeyen temsiline* cüret etmektir. Böylece Lyotard'a göre yücenin estetiği önceden belirlenmiş tüm kuralları, biçimleri, imgeleri, figürleri reddedecektir.

Bu çalışma yukarıda kısaca özetlenen yüce kavramının felsefe tarihindeki (18. ve 20. yüzyıllar arasındaki) serüvenini betimleyerek, özellikle sanat felsefesi bağlamında önemini vurgulamayı ve modern sanatı Lyotard'ın önerdiği gibi *Yücenin Estetiği* olarak okumayı amaçlamaktadır. Metin içinde yüce kavramı ve güzel kavramının karşılaştırılmasına yer verilerek, farklılıkları ve benzerlikleri üzerinden estetik bir tartışma yürütülecektir. Sonuç olarak sanat eserinde yücenin karşılığının ne olduğu çalışma içindeki düşünürler ve metinler bağlamında incelenip değerlendirilecektir.

2. BURKE: YÜCE SORUŞTURMASI

*To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your Hand
And Eternity in an hour.*
W. Blake¹

Edmund Burke'ün (1729-1797), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma) adlı metni 1757 yılında yani Immanuel Kant'ın (1724-1804) *Kritik der Urteilkraft* (Yargı Gücünün Eleştirisi) (1790) metninden otuz üç yıl önce yayınlanmıştır. Burke'ün (1757/2008) *Soruşturma* 'sının amacı, kendisinin de belirttiği gibi “yüce ve güzel konusunda, bunları saptayacak, birbirinden ayıracak ve bir tür standart oluşturacak ilkeleri belirlemektir” (s. 181). Bunun için de *güzele* karşılık gelen *sevgi* (Love) ve *yüceye* karşılık gelecek, *şaşkınlık* (Astonishment) tutkularını (Passions) uyandıracak olan doğa nesnelerinin niteliklerini ve bu tutkuları nasıl uyandırdıklarını titiz ve ayrıntılı bir şekilde, doğada bulunan neredeyse hiçbir güzel ya da yüce nesneyi atlamayacak kararlılıkla incelemektedir.

Burke'ü (1757/2008) bu detaylı araştırmaya iten motivasyon, metnin ilk baskısı için yazdığı *Önsöz* 'de de belirttiği gibi *tutkularla* ilgili meselelerin çok eskiden beri pek çok düşünür tarafından tartışıla gelen ancak tutarlı, değişmez, kesin ilkelere indirgenemeyen, zor bir alan olmasıdır (s. 9). Burke, incelemesinin iki ana kavramı olan *güzel* ve *yüce* (Sublime) kavramlarının çoğunlukla birbirine karıştırıldığı ve gelişigüzel olarak kullanıldığını düşüncesindedir. Bunun için *yüce* kavramını ilk kullanan kişi olarak düşünülen Longinus'a atıf yapmaktadır. Burke'e göre (1757/2008) Longinus'un incelemesi, *On The Sublime* (Yücelik Üzerine) *benzersizdir* ancak yine de bu araştırmada yüce, birbirine zıt şeyleri dahi altında toplayan bir

¹ “Bir kum tanesinde bir dünya görmek / Ve bir cennet bir yaban çiçeğinde / Tutmak sonsuzluğu avuçlarında / Ve ebediyeti bir saat içinde”. William, B. (2002). *Masumiyet Şarkıları* (S. Özpalabıyıklar, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın.

kavram olarak kullanılmıştır (s. 9). *Güzel* kavramı söz konusu olduğunda durum daha da karmaşık hale gelmektedir. Burke, tam da bu karmaşa noktasından yola çıkıp, bunu çözüme ulaştırmak için yoğun bir incelemeye girişmektedir. Bunun için, tutkuların detaylı bir incelemesi ile bu tutkuları tetikleyen *güzel* ya da *yüce* denilen nesnelerin bedeni ve zihni etkileyerek tutkuları nasıl harekete geçirdiklerini araştırmak gerekmektedir. Burke, bu araştırma sonucunda elde edilecek birtakım kurallar ve ilkelerin de temsili sanatlara uygulanabileceğini ifade etmektedir. Ancak Burke (1757/2008), yine de ihtiyatlı davranarak, insanın tutkularıyla ilgili birtakım ilkelere ulaşma çabası içinde yürüttüğü bu incelemesinin sonuçlarını, “kesin ve tartışılmaz şeyler değil, akla yatkın varsayımlar” (s. 10) olarak sunmaktadır.

Metnin 1757 yılındaki ilk baskısından iki yıl sonra, genişletilmiş ikinci baskısı yayınlamıştır. Burke, ikinci baskıya yeni bir önsözle birlikte, *Beğeni Üzerine Giriş* adlı bir bölüm eklemiştir. Bu ikinci baskıya *Önsözünde*, genel olarak önemli bir değişiklik yapmadığını fakat ilk baskıya getirilen eleştirilerin hepsini gözden geçirerek incelemesini açıklama ve örneklendirme yönünde geliştirdiğini ifade etmektedir. Burke’ün incelemesinin en dikkat çeken yönlerinden biri de bu örneklendirmedeki çeşitliliktir. Doğada bulunan ve insanın duygularını *güzel* ya da *yüce* olarak adlandırılacak şekilde etkileyebilecek hiçbir niteliği atlamamaya çalışmıştır. Burke, üzerinde çalıştığı konunun yeterince muğlak ve karmaşık olduğunu, üstelik önyargıların bunu daha da zorlaştırdığını düşünmektedir. Bu bağlamda Burke (1757/2008), *İkinci Baskıya Önsözünde*; “Tabiatın el yazısının okunur olduğu doğrudur ama bunları okumaya koşacakların işini kolaylaştıracak kadar da açık değildir” (s. 12) demektedir. Bu nedenle okuyucusunu aceleci olmaması yönünde uyarmaktadır. İkelere (*Principles*) ulaşmak yolunda tüm öğeleri tek tek ele alarak, araştırmayı olabildiğince basitleştirmek amacındadır. Sonunda ulaşılan ilkeler tekrar gözden geçirilmeli, pek çok farklı karşılaştırma yapılmalı; daha kesin sonuçlara ulaşmak için inceleme dikkat ve titizlikle yürütülmelidir. Burke, okuyucudan soruşturmasına karşı getirilecek eleştirilerin de bu yolu takip edilerek yapılmasını istemektedir: “Bence itirazlar ya tek tek ilkelere ya da bu ilkelerden varılan sonucun doğruluğuna yöneltilmelidir” (Burke, 1757/2008, s. 12). İkinci Önsözü sonlandırmadan yöneltilebilecek eleştirilere karşı, araştırmasının *yüce* ve *güzel* kavramları üzerine bilimsel bir tez (*Dissertation*) amacı taşıdığı ve bu nedenle incelemenin kapsamının bu kavramların kökenine (*Origin*) odaklandığı yönünde bir uyarıda daha bulunmaktadır. O halde dikkat kesilmek gereken nokta ilkin, *yüce*

kavramının altına yerleştirdiklerinin birbirleriyle tamamen tutarlı olması – Longinus’ta eksik gördüğü nokta budur – bir diğeri ise bunların *güzel* kavramının altına yerleştirdiklerinden farklı olmasıdır. Burke, bunu söylerken metnin tüm geri kalanında defalarca vurgulayacağı savını da baştan ifade etmiş olur. Buna göre, *güzel* ve *yüce* kavramları ve bu tutkuları uyandıracak nesneler ile bu nesnelerin nitelikleri, birbirinden tamamen farklıdır (hatta çoğu zaman karşıttır) ve birbirine karıştırılmamalıdır. Böylece Burke, insan ruhunu tutkuları bağlamında etkileyecek fiziksel nedenleri tek tek incelemeye başlar. Yani temelde üstlendiği mesele, *yüce* ve *güzel* kavramları özelinde tutkuların kaynağını araştırmaktır. Bu araştırmada, *hayal gücünün* yeri oldukça kritiktir. Çünkü eğer *beğeniden* (*Taste*) söz ediliyorsa – ki güzelin kaynağını araştırmak *beğeniden* söz etmeyi gerektirir – hayal gücünün alanına girilmiş olur.

2.1 Beğeni Üzerine

Burke’ün metnin ikinci baskısına eklediği *Beğeni Üzerine Giriş* bölümü, incelemesinin genelinde yol gösterici olması bakımından oldukça faydalı bir hazırlık sağlamaktadır. Burke, bu bölümde insanların zevklerinin (*Pleasure*) ve beğenilerinin (*Taste*) ilk bakışta birbirinden çok farklı gibi göründüğünü ne var ki bu farkın sadece *görünüşte* (*Apparent*) olduğunu söylemektedir. Zira bu görünüşteki farka rağmen *beğenin*in tüm insanlarda ortak bir standardı olmasının olası olduğu görüşündedir. Çünkü Burke’e göre birtakım ilkece ortak yargı ve duygular olmasaydı, gündelik hayatı sürdürecektir ilişkiler kurmak mümkün olmazdı. Burke, doğru ve yanlış yargıları söz konusu olduğunda, bu yargıları değerlendirmek için insanın ortak doğasında bulunan değişmez, kesin bir ölçünün varlığı genelde kabul edilirken; beğeni yargıları söz konusu olduğunda böyle bir ortaklıktan çoğu zaman söz edilmediğini hatırlatır. Bu bağlamda, beğenin sözünü geçen muğlaklığını şu şekilde ifade etmektedir: “Hatta, bir tanımlamanın zincirlerine bile vurulamayacak kadar uçucu olan bu hassas ve ele avuca gelmez yetinin, hiçbir ölçüye vurulamayacağı ya da hiçbir standarda bağlanamayacağı konusunda ortak bir kanı vardır” (Burke, 1757/2008, s. 15). Dolayısıyla Burke’e göre düşünürler, akıl yürütmenin kurallarını, ilkelerini belirlemek konusunda oldukça hevesli iken, beğenin kurallarını saptamak konusunda aynı durum geçerli olmamıştır. Burke, gerçekte durum böyleyse yani beğeni konusunda değişmez ilkelere ulaşılamayacaksa ve hayal gücü gerçekten ele avuca gelmez biçimde, uçucu ve kurallara tabi değilse araştırmasının da bir anlamı olmayacağı görüşündedir.

Burke, *beğenin* (*Taste*) tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Beğeni sözcüğüyle anlatmak istediğim zihnin, imgelemin (hayal gücünün) ve güzel sanatların ürünleriyle ilgili bir yargıya varan ya da onlardan etkilenen o yetisinden ya da o yetilerinden başka bir şey değildir” (Burke, 1757/2008, s. 17). Tam da bu tanımdan yola çıkarak amacının, hayal gücünün etkilenmesini (*Affection*) düzenleyen, tıpkı akıl yürütmede olduğu gibi değişmez ve güvenilir birtakım kurallara ve ilkelere ulaşılabilirliğini göstermek olduğunu ifade ederek; beğeniyle ilgili bu tür değişmez, kesin ve genel ilkelere ulaşılabilirliğine inanmaktadır. Böylece insanın doğadaki *güzel* ya da *yüce* diye adlandırdığı nesnelerle ilişki kurmasını sağlayan doğal yetilerini; sırasıyla Duyular (*the Senses*), Hayal Gücü (*the Imagination*) ve Yargıyı (*the Judgement*) ele alır. Tüm insanlarda ortak yeti olan *duyum* (*Sense*), Burke’e beğenin standardı konusunda verimli bir alan sağlamaktadır. Çünkü Burke’e göre duyu organlarının biçimi, tüm insanlarda aynı olduğundan, nesneleri algılama (*Perceiving*) biçimlerinin de çok az farklılık göstereceğinin kabul edilmesi kolay bir fikirdir. Dolayısıyla aydınlık/karanlık ya da tatlı/acı gibi yargılar üzerinde uzlaşması (*Agreement*) nispeten kolaydır. Eğer nesneler herkese benzer imgeler sunuyorsa – ki bunun aksinden çok şüphe edilmez – Burke, buradan bu nesnelerin uyandırdığı haz (*Pleasure*) ve acıların (*Pain*) da ortak olması gerektiği sonucuna varmaktadır (haz ve acı, beğeni söz konusu olduğunda duyumla beraber gelen iki ana kavramdır). Burke (1757/2008), vardığı bu sonucu oldukça basit bir şekilde açıklamaktadır: “Zira, bu sonucu inkar edecek olursak, aynı türden özneler üzerinde aynı biçimde işleyen aynı nedenin farklı etkiler yaratacağını düşünmemiz gerekirdi ki, bu da çok saçma olurdu” (s. 18) demektedir. Vardığı sonucu başta söylediği yöntem uyarınca karşılaştırmalar ve örneklemelerle pekiştirmektedir. Beş duyuyu tek tek ele alarak, nesnelerin duyuları aracılığıyla haz ve acı yönündeki etkileri konusundaki mutabakatın (*Agreement*) kolaylığından bahsetmektedir. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde *beğeni*yi, bu duyusal ilgiden ayıracaktır. Özellikle tat alma duyusu (*Taste*, aynı zamanda *beğeni* anlamına da gelmektedir), Burke’ün argümanını destekleyecek pek çok örnek sağlamaktadır. Buna göre, sirkenin ekşi, balın tatlı olduğu konusunda hem fikir olmayan birini bulmak güçtür. Dolayısıyla Burke’ün bakış açısından tatlılığı *hoş* (*Pleasant*), acılığı ya da ekşiliği ise *nahoş* (*Unpleasant*) bulma konusunda da anlaşmazlığa düşülmez. Buradaki *uzlaşma* (*Consent*) kavramı, beğeni açısından oldukça önemli bir kavramdır. Burke, bu noktada gelebilecek itirazları karşılamak için hiçbir noktayı es geçmemektedir. Öyle ki *alışkanlık* (*Habit*) sebebiyle yıllar içinde

doğal ağız tadı yerine *edinilmiş* bir ağız tadına sahip olunabilir. Tatlılık yerine, ekşiliği tercih eden biri, bunu alışkanlık nedeniyle yapıyordur ama şekerin tatlı olduğu konusunda hiç kuşkusuz bu kişilerle anlaşılır. Ancak bir kişinin tat alma organları düzgün çalışmıyorsa, tatları birbirinden ayırt edemeyecek kadar tat alma duyusu bozulmuşsa, o halde bu kişi zaten bu konuda görüş bildirecek yetkinlikte değildir. Dolayısıyla Burke’e göre, bu gibi istisnai durumlar onun iddiasına tehdit oluşturmayacaktır. Vardığı sonucu ise şu şeklide açıklamaktadır: “Demek ki Beğeni tartışılmaz denildiğinde, bunun tek anlamı, herhangi bir kişinin herhangi bir şeyin tadından keyif mi acı mı duyduğunun kesin olarak söylenemeyeceğidir”² (Burke, 1757/2008, s. 19). Burke, burada Türkçeye “zevkler tartışılmaz” olarak çevrilmiş olan Latince, *de gustibus non est disputandum* önermesine atıfta bulunmaktadır. Ancak tat duyusu söz konusu olduğunda damağa doğal olarak neyin hoş (*Pleasing*) ve nahoş (*Disagreeable*) geldiği konusunda uzlaşılacağını ifade etmektedir. Burke’ün sonradan edinilmiş damak tadı (*acquired relish*) olarak bahsettiği durumlarda kişinin alışkanlıkları, önyargıları gibi ögeler devreye girmektedir. Burke, burada kültürü kastediyor gibidir. Ancak Burke için böyle durumlarda dahi yargıda oluşacak farklılıklar alınan tat konusunda değil, o tadın damağı hoş ya da nahoş olarak etkilemesinde olacaktır.

Burke’e göre tat alma duyusundaki uzlaşım diğer duyular için de geçerlidir. Göze hoş gelenler ile nahoş gelen şeyler konusunda uzlaşılır. Burke’ün burada verdiği bir örnek *yüce* ve *güzel* kavramlarının ayrımında yeniden ortaya çıkacaktır: “Aydınlık karanlıktan daha keyif (haz) vericidir” (Burke, 1757/2008, s. 19). Burke’e göre aydınlığın göze verdiği haz (ileride bunu *güzelle* bağdaştıracaktır) ve karanlığın hissettirdiği hoşnutsuzluk (bunu da *yüce* ile ilişkilendirecektir) herkes için aynıdır. Burke’ün iddiasına göre, *güzel* olarak adlandırılan bir şey pek çok kişiye gösterildiğinde, o nesneden daha güzel buldukları başka şeyler olabilir ancak o nesnenin güzel olduğuna yine de itiraz etmeyeceklerdir. Örneğin, kimse bir tavuğu, tavus kuşundan daha güzel bulmaz (Burke, 1757/2008, s. 20). Burke, duyuların doğal koşullarında, herhangi bir kusur söz konusu olmadığında ortak ilkelere göre etkilendiğini şu şekilde ifade etmektedir: “... bütün duyularla ilgili hazlar, görme

² Burke, metnin orijinalinde bu cümlede *pleasure* sözcüğünü kullanmaktadır. Türkçe çevirisinde ise kavram, keyif sözcüğü ile karşılanmıştır. Ancak Burke, incelemesinin ilerleyen bölümlerinde *pleasure* ve *delight* kavramları arasında konu itibarıyla bir ayrım yapmaktadır. Bu ayrım itibarıyla *pleasure* için *haz*, *delight* içinse *keyif* sözcüklerini kullanmak doğru olacaktır.

duyusuyla ilgili, hatta duyuların en karmaşığı olan Tat ile ilgili hazlar bile, zengin ve fakir, cahil ya da okumuş tüm insanlarda aynıdır” (Burke, 1757/2008, s. 21).

Duyulardan sonra, kişide *güzel* ya da *yüce* duygusu uyandıran nesnelerle ilişki kurmayı sağlayan diğer bir yeti ise hayal gücüdür (*Imagination*). Burke, hayal gücünü şu şekilde tanımlamaktadır: “... insan zihninin şeylerin imgelerini ya canı istediğı zaman duyuların algıladığı sıra ve biçimde temsil eden ya da bu imgeleri farklı bir sıraya göre yeni bir biçimde birleştiren kendine has bir yaratıcı gücü vardır. Bu yetinin adı İmgelemdir” (Burke, 1757/2008, s. 21). Bu noktada Burke (1757/2008), şunu hatırlatır; hayal gücü ancak duyular aracılığıyla edindiğı malzemeyi yeniden düzenleyip, değıştirip, temsil edebilir. Ancak tamamen yeni bir şey yaratamaz (s. 21). Hayal gücü, aynı zamanda duyular vasıtasıyla haz ve acının da etki alanıdır. Çünkü hayal gücü, duyular aracılığıyla imgelere sahip olduğı için hoşlanma ya da hoşnutsuzluk duyular söz konusu olduğundaki ilkeye göre işlemektedir. Dolayısıyla Burke’e (1757/2008) göre, buradan çıkacak sonuç şu olacaktır; insanların birbirlerinin hayal gücü yetileri arasında tıpkı duyuları arasında olduğu gibi bir uzlaşımın (*Agreement*) olması olasıdır (s. 22). Yani bütün insanlarda aynı biçimde (doğadaki ilkelere göre) işlemektedir. Hayal gücünün bu işleyişine yakından bakılacak olursa; Burke (1757/2008), birbirine benzeyen iki nesnenin kişiyi çarptığını (*Struck*), ilgisini çektiğini ve bu benzerlik (*Resemblance*) durumunun kişinin hoşuna gideceğini söylemektedir (s. 22) (*Güzel* kavramını ele aldığı *III. Kitap*’ta bunu daha detaylı olarak anlatır). Burke (1757/2008), bu sebeple zihnin yetilerinin doğal olarak zevkle yapacağı işin, “farklılıkları ortaya çıkarmaktansa, benzerlikleri aramak olduğunu” (s. 22) söylemektedir. Hayal gücü de benzerlikler kurarak imgeler üretir, bu imgeleri birleştirir, yenilerini yaratır. Ancak Burke’e göre ayırt etme işi, zihne sıkıntı veren, şiddetli bir iştir ve zihin bu işten olumsuz (*Negative*) nitelikte ve dolaylı (*Indirect*) bir haz alır (bu olumsuz nitelikteki haz [*negative pleasure*] Burke, Kant ve Jean-François Lyotard’ın *yüceden* alınan hazzı tarif etmek için sıkça kullandıkları ortak bir kavramdır). Benzerlikten alınan haz ise hayal gücüne olumlu anlamda bir keyif vermektedir. Bu nedenle *güzel* kavramı ile birlikte kullanılacaktır.

Burke’ün *beğeni* üzerine değineceğı bir diğer nokta, *beğeni farkı* (*difference in taste*) olarak adlandırılan şeyin nedenini açıklamaktır. Eğer doğal yetiler herkeste benzer şekilde işliyorsa, beğenideki bu fark nereden kaynaklanmaktadır? Burke’ün cevabı oldukça basittir: Deneyim (*Experience*) ve gözlem (*Observation*). Burke (1757/2008), bunu bir örnekle açıklamaktadır: “Heykel konusunda fazla bilgisi olmayan biri bir

peruk kalıbını ya da sıradan bir heykeli gördüğünde anında etkilenir ve keyiflenir, çünkü insan figürüne benzer bir şey görmektedir” (s. 23). Heykel konusunda fazla gözlemi olmadığı için bu basit benzerlik ona keyif vermeye yetmiştir ve kusurları görebilecek yetkinlikte değildir. Ancak daha sonra bir ustanın elinden çıkmış bir eserle karşılaştığında, ilk gördüğünün kusurlarını fark edebilecektir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, söz konusu kişinin bilgisinin ve tecrübesinin artmış olmasıdır ama *beğenisi* değişmemiştir. Çünkü ustanın elinden çıkan heykelle karşılaştığında da keyif alacağı şey yine insan figürüne benzerliktir. Yani beğeni ile bilgi eksikliği ve tecrübesizlik farklı şeylerdir. Burke (1757/2008), bu farkı son derece basit ve açıklayıcı bir başka örnekle daha anlatmaktadır: “Ressam ile ayakkabıcının eski hikayesi”; ressamın yaptığı işlerden birinde bulunan bir figürün ayakkabısı kusurludur. Bu kusuru bir ayakkabıcı fark eder ve düzeltir. Çünkü ressam bu kusuru fark edebilecek kadar ayakkabılar üzerinde gözlemde bulunmamıştır. Buradaki ayrım oldukça açıktır. Bu durum, ressamın *beğenisinin* gelişmemiş olduğunu değil, sadece ayakkabıcılık zanaatı konusundaki bilgi eksikliğini ve tecrübesizliğini göstermektedir (Burke, 1757/2008, s. 24). Beğenideki bu fark, kişilerin bilgilerinin türü ve derecelerinden kaynaklanmaktadır. Ancak her durumda ressam ve ayakkabıcıda ortak bir şey vardır ki o da doğanın doğru biçimde taklidi yani *benzerlik ilkesi* her ikisine de doğal olarak keyif vermektedir. Dolayısıyla Burke için, *beğeni* doğal haliyle (duyu organlarında herhangi bir kusur söz konusu olmadığı taktirde) neredeyse herkeste ortak olarak bulunur. Burke (1757/2008), vardığı sonucu kısaca şöyle ifade etmektedir: “Sonuç olarak Beğeni imgeleme ait olduğundan, Beğenin ilkesi bütün insanlarda aynıdır; insanlar arasında etkilenme biçimleri ya da etkilenmenin nedenleri açısından bir farklılık yoktur” (s. 26). Beğeni farkı, sadece bir *derece* farkından ileri gelmektedir. Bu derece farkının sebebi ise daha fazla gözlem ya da Burke’ün (1757/2008) ifadesiyle, “daha yüksek derecede bir hassasiyettir” (s. 26). Örneğin, pürüzsüz bir zemine dokunmak hoş a gider, bu konuda başkalarıyla hemfikir olmak kolaydır. Ancak kişinin önünde birden çok pürüzsüz nesne olduğunda, hangisinin daha pürüzsüz, dolayısıyla daha hoş olduğu konusunda başkalarıyla fikir ayrılığına düşebilir. Pürüzsüzlük / pürüzlülük, yumuşaklık / sertlik gibi konularda fark az olduğunda, buna uygulanabilecek ortak bir ölçü bulmak zorlaşacaktır. Çünkü bu fark, matematiksel bir kesinlik taşımamaktadır. Hassasiyet ve tecrübe ise bu noktada devreye girmektedir. Buraya kadar anlaşmazlığa düşülmemesi olasıdır. Buradan sonra ise bir başka yeti devreye girmektedir: *Yargı yetisi*.

Burke, hayal gücü söz konusu olduğunda, herkes için ortak olan ilkelerin geçerli olduğuna işaret etmiştir. *Yargı yetisi* ise beğeni nesnelere yöneltilen dikkat ve akıl yürütme ile geliştirilmektedir. Böylece Burke (1757/2008) *beğeni*yi, “incelikli bir yargı” (s. 28) (*refined judgement*) olarak ifade etmektedir. Buraya kadar Burke, *beğeni* konusunda kompleks bir yapı sunmaktadır. Bu yapı, duyular aracılığıyla alınan hazlar, hayal gücünün imgeleri işlemesi ve akıl yürütme ile insanın tutkuları, eylemleri, davranışlarının üzerine vardığı sonuçların birleşiminden oluşmaktadır. Bu bütünlüklü yapının temeli tüm insanlarda aynıdır. Çünkü Burke’e (1757/2008) göre, en temelde herkeste ortak bulunan duyulara dayanmaktadır. Bu ortak temel de *beğeni* üzerine akıl yürütme yapılabileceği anlamına gelmektedir (s. 28). O halde bu durumda “zevkler üzerine tartışılabilir”. Tüm insanların sahip olduğu ortak ilkelerin farklılaşan dereceleri, örneğin hassasiyetin az olması kişinin beğeni nesnesindeki kusuru görmesini engellerken Burke (1757/2008) bunu, “beğeni eksikliği” olarak ifade etmektedir. Beğeni nesnesiyle ilgili yargıdaki zayıflık ise beğenin yanlış ya da kötü olmasına neden olacaktır. Bu kişiler için Burke (1757/2008), şu ifadeyi kullanmaktadır: “Bazı kişilerin duyguları o kadar kör, mizaçları o kadar soğuk ve ağır kanlıdır ki, hayatları boyunca bu kişilerin hep uykuda oldukları söylenebilir. En çarpıcı nesneler bile böyle insanlar üzerinde donuk ve silik bir etki bırakırlar” (s. 28).

Burke’e (1757/2008) göre, “yanlış bir Beğenin nedeni bir yargı kusurudur” (s. 29) (*defect of judgement*). Burke için, buna sebep olan şey ya doğuştan anlama yetisinin (*Understanding*) zayıf olmasıdır ya da daha yaygın olarak alıştırmaya eksikliğidir. Bunlar dışında, kişinin sahip olduğu önyargılar, dikkatsizlik ya da acelecilik yargı yetisini zayıflatmaktadır. Dolayısıyla bunlar Burke’ün ifadesiyle “incelikli yargı” olan *beğeni*ye zarar vermektedir. Bununla birlikte Burke’ün bu ifadeleri beğeni duygusu ve beğeni yargısı arasındaki bir ayrımı düşünmeye yol açmaktadır. Beğeni yargısı alıştırmaya, dikkat ya da önyargılardan arınma ile geliştirilebilirken, genel olarak *beğeni* herkeste benzer şekilde işleyen yetilere dayanmaktadır. Burke (1757/2008), ayrıca *beğeni* sahibi olmayı (*good taste*), “sanatlar hakkında yargının doğruluğu” (s. 29) olarak ifade etmektedir. Böylece beğeni yargısı, paradoksal biçimde doğruluk (*Rectitude*) ile tanımlanmış olur. Burke için “yargının doğruluğu” (!) bununla beraber bir çeşit *duyarlık* (*Sensibility*) ya da başka bir deyişle zihnin ve hayal gücünün bu hazlara yatkınlığını veya hassasiyetini gerektirmektedir. ‘Sanatçı ruhlu’ olarak adlandırılan kişiler bir nevi böyle bir hassasiyete sahiptir. Bu duyarlık sayesinde zihin, beğeni nesnelere daha dikkatle ve istekle eğilecektir. Burke’e (1757/2008) göre,

böylesi keskin bir duyarlığa sahip kişinin nesneden aldığı haz, saf (*Pure*) anlamda hayal gücünün duyduğu bir haz olacaktır, bu katışıksız ve yüksek bir hazdır (s. 30). Ancak yargı yetisi devreye girdiğinde deyim yerindeyse hayal gücünü sakinleştirir ve aklın soğuk ciddiyetine yaklaştırır. Böylece daha doğru yargıda bulunulabilir. Burke (1757/2008), insanın bu çelişkisini şu şekilde ifade etmektedir:

Duyularımızın zinde ve körpe olduğu, insanın bedeninin her parçasıyla uyanık olduğu ... hayatımızın seher dönemlerinde, duyularımız ne kadar canlı ama şeyler hakkında yargılarımız ne kadar yanlış ve kusurludur. Şu an ki yargımın önemsiz ve bayağı gördüğü şeylerden o yaşlarda duyduğum ölçüde hazzın aynısını, dehanın en mükemmel eserlerinden bile bir daha hiç alamayacağım düşüncesiyle kederlenirim. (s. 30)

Burada devreye, yargı yetisi ve beğeni nesneleriyle karşılaşan insanların karakterleri, alışkanlıkları, önyargıları ve bunlar üzerine akıl yürütmeleri girmektedir. Bu duyarlığa sahip olmayan, incelikten yoksun bir zihin, genel ilkeler uyarınca bunlardan etkilenebilir ama kusurları görmek konusunda yetersizdir.

Bu bölümde Burke son olarak, *beğeni* ile ilgili genel bir görüşe karşı çıkmaktadır. Bu genel görüşe göre beğeni, hayal gücü ve yargı yetisinden tamamen ayrı bir yetidir. Hatta içinde akıl yürütmeyi barındırmayan bir tür *içgüdüdür* (*Instinct*). Burke (1757/2008), tutkular ve hayal gücü söz konusu olduğunda akla çok da başvurulmadığını kabul etmekle birlikte, bir terkip (düzenleme) işi olan, iyi Beğeniye, kötü Beğeniden ayırt etmekten bahsediliyorsa bunun tam da anlığın işi olduğunu söylemektedir (s. 31). Bu nedenle Burke'e göre kişinin aceleyle karar vermeden, nesneyi titizlikle ve dikkatle gözlemlediği ve bunu pek çok kez tekrarladığı zaman yargıları geliyorsa, beğenisi de gelişecektir. Böylece nasıl ki daha hızlı ama doğru yargılarda bulunuluyorsa, aynı şekilde beğeni konusunda da daha hızlı ve daha sağlam karar vermek mümkündür. Ancak Burke için yine de beğeni yargısındaki bu çabukluk beğeninın ayrı bir yeti olduğu anlamına gelmemektedir.

2.2 Duygular Üzerine

Burke'ün *yüce* ve *güzel* kavramları konusundaki araştırmasına geçmeden önce *beğenin*in nasıl bir yeti olduğunu detaylıca ele alması bu kavramların kaynağını anlamak konusunda okuyucuya ışık tutmaktadır. Bu iki kavramdan öncelikle *II. Kitap*'ta *yüce* (*Sublime*) kavramını incelemektedir. *Yüce* kavramının kaynağını

anlayabilmek için de ilkin *I. Kitap*'ta bu iki kavramın (güzel ve yücenin), hatta tüm insan yaşamının kaynağında bulunan iki tutkuyu (*Passion*) ele almaktadır: Haz (*Pleasure*) ve acı (*Pain*). Beğeni nesnelerinin duyguları harekete geçirebilmesi için öncelikle haz ya da acı veriyor olmaları gerekmektedir. Burke'e göre (1757/2008), haz ve acı basit oldukları ölçüde aynı zamanda *tanımlanamaz* kavramlardır (s. 36). Tam da bu sebeple Burke (1757/2008), şu şekilde bir tespit yapmaktadır: "İnsanların duyguları konusunda yanılgıları pek olası değildir ama onları adlandırmada ve onlar üzerinde uslamalarında sıklıkla hata yaparlar" (s. 36). Burke, döneminin genel kanısının (acının, hazzın ortadan kaldırılması; tersine hazzın da acının azalması ya da sonlandırılmasından kaynaklandığı) aksine, haz ve acının birbirinden bağımsız olduklarını düşünmektedir. Bu görüşten bahsettiğinde özellikle John Locke'un (1632-1704) adını anmaktadır: "Bay Locke [*İnsanın Anlayışı Üzerine* makalesinde] bir acının giderilmesinin ya da azaltılmasının haz olarak, hazzın kaybolmasının ya da azalmasının da acı olarak görüldüğünü ve işlediğini düşünür. Burada ele aldığımız bu görüştür" (Burke, 1757/2008, s. 38). Burke'ün bu genel görüşe itiraz etmesi, *yüce* ve *güzelin* birbirinden ayrı kavramlar olması hususunda oldukça önemlidir. Burke için haz, bir acının azalması ve sonlandırılması hali ya da acı, bir hazzın kişinin elinden alınmasıyla hissettiği bir duygu değildir. Burke (1757/2008), bu ikisinin de olmadığı hale "hissizlik durumu" (*state of indifference* / kayıtsızlık) demektedir ki ona göre insan zihni çoğunlukla bu haldedir (s. 38). Bu "sükunet" (*Tranquility*) durumundayken kulağa hoş bir müzik geldiğinde, acı halinde değilken de haz duyulur ya da Burke'ün ifade ettiği gibi kişi karnı aç değilken bile şeker yediğinde haz (*positive pleasure*) duyar. Bunun için öncesinde acıya gerek yoktur ya da haz ile tatmin olduktan (*Satisfaction*) sonra yeniden mutlak bir acıya (*positive pain*) düşülmez. Hissizlik durumuna geri dönülür. Aynı şekilde bu rahatlık durumdayken, acıya sebep olacak bir durumla karşılaşıldığında (acı bir şey tatmak, bir darbe almak gibi) bu, hazzın sonlandırılması değildir. Sadece acıdır (mutlak acı / *positive pain*). Acının sona erişini, hazdan ayırmak bazıları için zor anlaşılır olabilir. Burke (1757/2008), zihnin bu durumunu oldukça ölçülü, temkinli bir sükunet hali olarak betimlemektedir (s. 38). Burke'e göre acı ya da tehlikeden henüz kurtulmuş birinin yüz ifadesi, mimikleri ve vücut şekli incelendiğinde, hazdan daha çok şaşkınlık, huşu ve dehşetin (*Horror*) izlerini görmek olasıdır. Zihin tamamen yatıştığında hazza değil, hissizliğine geri dönmektedir. Sonuç olarak; hazzın kaynağı, acının azalmasından ya da sonlandırılmasından tamamen farklı bir şeydir.

Burke, haz ve acının yanında, keyif, neşe, keder, ihtiras, yalnızlık, dostluk gibi insanın hissedebileceği tüm duygulanımları ve tutkuları tek tek incelemek gayretindedir. Örneğin; acının azalması ya da sonlandırılmasını “mutlak hazdan” (*positive pleasure*) ayırır ancak bu duygu aynı zamanda nahoş (*Disagreeable*) bir duygu değil, aksine hoşagiden (*Agreeable*) bir duygudur. Burke (1757/2008), bu duyguyu *keyif* (*Delight*) olarak adlandırmaktadır (s. 40). Bu duygunun, hazla direkt bir bağlantısı yokken, acı ile bir bağı vardır. Acının sonlandırılması ya da hafiflemesine eşlik eden bir duygudur. *Keder* (*Grief*), *hayal kırıklığı* (*Disappointment*) ve *kayıtsızlık* (*Indifference*) ise hazzın sona ermesiyle ilgili duygulardır. Bunların da mutlak acıyla bir bağı yoktur. Burke (1757/2008), *keder* duygusunun altında bile bu durumdan bir şekilde hoşlanmanın saklı olduğunu ifade etmektedir (s. 41). Oysaki gerçek bir acı durumuna kimse kendi isteğiyle katlanmaz. Çünkü burada, insan için en önemli tutkulardan biri olan kendini koruma (*self-preservation*) tutkusu devreye girecektir ki bu tutku *yüce* kavramı açısından oldukça önemlidir.

2.2.1 Yüce duygusu

Burke (1757/2008), tüm tutkuları *dostluk* (*Society*) ve *kendini koruma* (*self-preservation*) ile ilgili tutkular olmak üzere iki başlık altında toplamanın mümkün olduğunu ifade etmektedir (s. 42). Bu tutkuların, zihin üzerinde çok güçlü bir etkilerinin olduğuna işaret eder. Buna göre kişinin kendini korumasıyla ilgili tutkuların temelinde *acı* ve *tehlike* vardır. Burke’e göre acı, tehlike, hastalık, ölüm gibi kavramlar kadar zihni dehşete düşürecek başka bir şey yoktur. Bu nedenledir ki bu tutkular insanın hissedebileceği en güçlü tutkulardır. Burke’e göre, tam da acı ve tehlike yönünden zihni dehşete düşürebilecek kadar korkunç olan her şey *yücenin* kaynağını oluşturmaktadır. Böylece, *yüce* diye adlandırılan şeyler kişide dehşet gibi zihnin hissedebileceği en güçlü duyguları tetiklemektedir. Burke (1757/2008), acı ve tehlikeyle bağlantılı kavramların, en fazla da ölüm kavramının insanı, hazla ilgili kavramlardan çok daha yoğun bir şekilde etkilediği görüşündedir (s. 42). Burke (1757/2008), acıyı şu şekilde betimlemektedir:

Dahası, acıyı, tabiri caizse, daha acı verici yapan şey, acının korkuların kralı olan ölümün ulaşı olarak görülmesidir. Tehlike ya da acı çok yakındaysa, hiç keyif vermezler ve yalnızca korkuturlar ama belli mesafelerden ve çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayarak, her gün yaşadığımız üzere, keyif verebilirler, nitekim verirler de. (s. 43)

Burke'ün bu tasviri, Kant'ın (1790/2016), *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde yapmış olduğu *dinamik yüce* tanımıyla da örtüşmektedir:

... yok edici bütün şiddetleri içindeki volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar, kabarıp köpüren uçsuz bucaksız okyanuslar ... görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur – eğer kendimiz güvenlikte isek; ve bu nesnelere seve seve yüce deriz. (5: 261)

Buradaki en kritik nokta, dehşete düşüren bu manzarayı güvenli bir noktadan izliyor olmaktır. Bir fırtına ancak uzaktan izleniyorsa keyif verebilir. Aksi halde hissedilen şey yalnızca acı (*positive pain*) olacaktır. Burke'ün yaptığı *yüce* tanımındaki bir diğer dikkat çekici nokta ise “çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayarak” ifadesidir. Burke, burada sanat yapıtındaki yüceyi kastediyor gibi görünmektedir. Nitekim burası yüce konusunda Burke'ü, Kant'tan ayıran bir noktadır. Zira Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde Yücenin Analitiğini yaparken sadece doğadaki yüceden bahsetmektedir (matematiksel yüce ve dinamik yüce). Kant'ın (1790/2016), sanattaki yüce hakkındaki ifadesi ise şu şekildedir: “... sanattaki Yüce her zaman doğa ile bir anlaşmanın koşulları tarafından sınırlanır” (5: 245). Yani Kant için sanattaki yüce, doğadaki yüce gibi olmalıdır. Bu konuda daha fazla bir şey söylememektedir. Burke ise doğal nesnelerin yanında sanat eserlerinden, özellikle de şiir sanatındaki yüceden pek çok örnek vermektedir (John Milton, Homeros, Vergilius gibi). Hatta yüce duygusunun sanat eseriyle ifade edilmesi hususunda resim sanatı ve şiiri karşılaştırıp, şiirden yana olmuştur.

2.2.2 Güzel duygusu

Burke'ün tutkuların sınıflandırılmasında kendini korumayla ilgili tutkuların karşısına koyduğu ikinci madde, *dostluktur* (*Society*). Bu tür tutkuları da *güzellikle* ilişkilendirmektedir. Kendini koruma ile tutkular, acı ve tehlike ile bağlantılı iken; dostlukla ilgili tutkular haz ile bağlantılıdır. Buna göre, “mutlak yalnızlık” (*absolute solitude*) yani toplumdan tamamen soyutlanma kuşkusuz zihin için oldukça acı verici bir durumdur. Burke (1757/2008) için, bu durum insanın varoluş amacına aykırıdır ve ölümden bile korkunçtur (s. 47). Burke'ün, *dostluk* maddesinin altına yerleştirdiği tutkulardan biri *duygudaşlıktır* (*Sympathy*). Diğerleri de taklit (*Imitation*) ve ihtirastır (*Ambition*). Duygudaşlık, bir anlamda başkalarına karşı kayıtsız kalamamaktır. Burke'ün (1757/2008) ifadesiyle, “bir başkasının yerine konduğumuz ve birçok yönden o kişinin etkilendiği gibi etkilendiğimiz bir tür yer değiştirme olarak

düşünülmelidir” (s. 47). Bu tutku, güzel sanatlar için oldukça önemlidir. Burke (1757/2008), bu konuyu şu şekilde ifade etmektedir:

Esas olarak bu ilke sayesinde şiir, resim ve diğer etkileyici sanatlar tutkularını bir yürekten başka bir yüreğe aktarabilirler ve çoğu kez perişanlık, sefalet ve bizzat ölüme keyif katabilecek güçtedirler. Herkes bilir ki, gerçekte insanı sarsacak nesneler, tragedya ve benzeri temsil biçimlerinde çok yüksek türden bir hazzın kaynağıdır. (s. 48)

Yukarıda da ifade edildiği gibi korkutucu nesnelerin “çeşitli biçimlerde değişikliğe uğraması” itibariyle keyif vermeleri tam da buna işaret etmektedir. Tehlike ve acıyla bağlantılı şeyler ancak bu şekilde keyif verebilirler ve bunlara *yüce* denir. Burke, herkesin başkalarının ıstıraplarını izlemekten bir miktar keyif aldığı görüşündedir. Bunun için de özellikle tragedyaları ve halk öykülerini örnek olarak göstermektedir (Troya’nın düşüşü gibi). Özellikle hikayede acı çeken kahraman bu durumu hiç hak etmeyen biri ise alınan keyif artmaktadır. Tragedyalardaki, talihin (*Fortuna*) hırçın rüzgarlarıyla savrulan erdemli kahramanlara – Oedipus gibi – karşı hissedilen tam da böyle bir duygudur. Çünkü Burke’e (1757/2008) göre, “dehşet, ensemizde hissetmediğimiz müddetçe her zaman için keyif veren bir tutkudur” (s. 49). Bu kahramanlara karşı *duygudaşlık* ilkesince merhamet duygusu hissedilir ve merhamete haz eşlik etmektedir. Çünkü merhamet, toplumsal bağlılık ve sevgiden kaynaklanmaktadır. Zira başkalarının dertlerini hissetmek, sadece acı verici bir şey olsaydı hiç kuşkusuz herkes bundan kaçınırdı. Ancak katastrofik durumlar, talihsizlikler, felaketler bu bağlamda keyif vericidir. Burke (1757/2008), bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Alışılmadık ve keder verici bir felaket kadar istekle peşine düştüğümüz başka bir manzara daha yoktur; öyle ki, talihsizlik ister gözümüzün önünde, ister geri dönüp baktığımız tarihte olsun, bize her zaman keyif verir. (s. 49)

Yine de bu keyif, Burke’ün ifadesiyle bir tür tedirginlikle (*Uneasiness*) karışmıştır. Bu doğrudan olmayan, negatif nitelikte bir hazdır. Burke, bu duyguyu *keyifle* (*Delight*) karşılamaktadır. Tam da alınan bu keyif nedeniyle, herhangi biri başını çevirip bu felaket sahnelerinden kaçamaz durumdadır. Bir yandan da hissedilen acı, mağdurlara yardım edip, onları rahatlatarak; kendisini de rahatlamak yönünde kişiyi eyleme geçirmektedir. Çünkü Burke’e göre bu duygudaşlık (*Sympathy*) bir tür yer

değiştirmedi ve tüm bunlar Burke (1757/2008) için, akıl yürütmeden önce bir içgüdü ile gerçekleşmektedir (s. 49).

Sanat eserlerinde temsil edilen ıstırap durumlarında, temsilden kaynaklanan bir haz (*the pleasure resulting from the effects of imitation*) söz konusudur. Çoğu zaman hiç kimse savaşları, ölüm ya da hastalıkları betimleyen tabloların önünde durmaktan kaçınmamaktadır. Kahramanlarının başına türlü felaketler gelen Antik Yunan tragedyaları hala okunup, izlenmektedir. Ancak Burke (1757/2008), tragedyaların ne kadar gerçeğe yaklaşırsa etkileyiciliğinin o kadar artacağını ifade etmektedir. Bu düşüncesi Burke'ü (1757/2008), insanlardan en muhteşem tragedyaya ile bir suçlunun idamını izlemek arasında tercih yapmaları istenirse, kesinlikle tiyatronun saniyeler içinde boşalacağı şeklinde bir yorum yapmaya götürmüştür (s. 49). Ancak bu yorumun Burke'ün yaşadığı dönemin algısından kaynaklanan bir düşünce olduğunu unutmamak gerekir. Zira burada temsilden alınan keyfin karşısında, gerçek bir acı vardır. Bu durum Burke'e göre gerçek duygudaşlığın, temsili duygudaşlığa zaferini ilan etse de aslında dönemin algısından kaynaklanan sorunlu bir düşüncedir. Gerçek ya da temsili olsun ıstıraplardan, acılardan keyif alabilmesi için kişinin hayatını reel olarak tehdit eden bir durumun olmaması elzemdir. Ancak sadece tehlikenin uzağında olduğu için bundan haz alıyor olması Burke için hatalı bir düşüncedir.

Burke'ün (1757/2008), dostluğun altındaki tutkulardan biri olan *ihтира*sla (*Ambition*) ilgili yorumu şu şekildedir:

İmdi, temelli ya da temelsiz, bir insanı kendi gözünde yücelten herhangi bir şey, insan zihninin hoşuna giden bir tür şişinme ve zafer duygusu yaratır. Bu şişinmenin en güçlü biçimde etki yaptığı ve hissedildiği zamanlar, dehşet verici nesnelerle tehlikeye düşmeden aşına olduğumuz zamanlardır. (s. 53)

Burke'ün bu ifadesiyle, Kant'ın (1790/2016), *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde *doğadaki dinamik yüce* üzerine olan şu ifadelerini karşılaştırmak faydalı olacaktır:

Atılğan, öne çıkmış ve bir bakıma gözdağı veren kayalar, şimşekleri ve gümbürtüleriyle gökyüzüne yığılan fırtına bulutları ... tümü de direnme yetimizi onların gücü ile karşılaştırıldığında önemsiz bir küçüklüğe indirger. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur – eğer kendimiz güvenlikte isek; ve bu nesnelere seve seve yüce deriz, çünkü ruhun güçlerini onun alışıldık ortalamasının üzerine yükseltir ve bizde bütünüyle ayrı türde bir

direnme yetisinin açığa çıkmasına izin verirler ki, bize kendimizi doğanın görünürdeki her şeye gücü yeterli karşısında ölçebilme yürekliliğini kazandırır. (5: 261)

Böylece Burke için, insan bu yüce nesnelerin itibarından (*Dignity*) kendine pay çıkarmaktadır. Kant'a göre de bu deneyim öznenin kendi zihninde, doğanın üzerinde bir üstünlük bulduğu bir deneyimdir. Kant'ın (1790/2016) ifadesiyle “ruhu yükselten” (5: 265) bir duygudur. Burke (1757/2008), burada yine Longinus'a atıf yapmaktadır: “Longinus'un, şairlerin ve hatiplerin yüce pasajları karşısında okurun her zaman içini dolduran o gurur verici bir manevi azamet duygusuyla ilgili söyledikleri de buradan çıkar” (s. 54). Burke, tam da bu bağlamda, sık sık John Milton'ın (1608-1674) *Paradise Lost* (*Kayıp Cennet*) eserinden alıntılar yapmaktadır.

Sonuç olarak; Burke'ün kendini koruma ile ilgili olarak ifade ettiği tutkular, temelde acı ve tehlikeye dayanmaktadır. Bu tutkulara neden olan nesnelerle birebir muhatap olduğunda kişiye mutlak acıdan (*positive pleasure*) başka bir şey hissettirmeyeceklerdir. Lakin bu dehşet veren durumlar güvenli bir mesafeden izleniyor ve tehlike fikri ediniliyorsa; o halde keyif (*Delight*) verirler. Burke, bu tutkuyu, mutlak hazdan (*positive pleasure*) ayırmaktadır. Çünkü bu tutku, acı ve tehlikeyle bağlantılıdır. Bu nedenle buna haz değil, fakat keyif demektedir. Burke, bu tutkuya neden olan şeylere de *yüce* demektedir. Buraya kadar tutkuları sınıflandırma girişiminde bulunan Burke (1757/2008), incelemesinin kapsamını şu şekilde ifade etmektedir: “Tutkularımızın çeşitli yetki alanlarının sınırlarını tam olarak bilmeli ve bunların çeşitli faaliyetlerini sonuna kadar takip etmeliyiz” (s. 56). Tutkular bağlamında bu yönde yapılacak bir araştırmayı da sanatçıya bırakmamaktadır. Çünkü Burke'e göre onların işi pratiktir. Filozoflar da bu işle pek uğraşmamışlardır. Eleştirmenler ise sanatlara kural koymak için yanlış yere, yine sanata bakarlar. Burke (1757/2008) için, bu işte yetkili kişi ve ilkeler oluşturmak için bakılması gereken yer aslında oldukça basittir: “Sanatların gerçek ölçüsü her insanın kendi yetkisindedir; doğadaki en sıradan bazen en bayağı şeyler üzerine basit bir gözlem en doğru ışığı verecektir” (s. 57). Burke'ün buradan sonra yaptığı da tam olarak budur. Doğada, duyulara hitap eden ve kişide yüce ya da güzel duygularını uyandıracak en basit şeyler hakkındaki gözlemlerini aktarmaktadır.

2.3 Yüce ve Güzel Üzerine

Burke, *II. Kitabı yüce* duygusu ve ona neden olacak nesnelerin niteliklerinin incelenmesine ayırmıştır. Buna göre yücenin neden olduğu en güçlü tutku, *şaşkınlıktır* (*Astonishment*). Burke (1757/2008), bu tutkuyu “ruhun bütün hareketlerinin geçici olarak durduğu” (s. 61) (*Suspended*) bir durum olarak tanımlamaktadır ve bu şaşkınlık, içinde dehşeti (*Horror*) barındırmaktadır. Bir anlamda nesne karşısında donup kalınan (*Petrified*), korkuyla karışık bir durumdur. Kişi bu durumdayken nesne üzerine akıl yürütebilir bir zihin yapısında değildir. *Yüce*, adının karşılığını burada bulmaktadır. Adeta tüm akıl yürütmeleri parçalar, karşısındakini telaşlandırır. Dolayısıyla kaotik bir niteliği vardır. Bu yüzden akıl yürütmeden de kaynaklanmamaktadır. Burke’e göre yücenin şaşkınlıktan sonra neden olduğu diğer duygular ise hayranlık (*Admiration*), huşu (*Reverence*) ve saygıdır (*Respect*). Özellikle *saygı* (*Achtung*) duygusu, Kant’ın da *Yücenin Analitiği*’nde yüce ile birlikte ele aldığı ve hem *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde hem de *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde oldukça önemli bir duygudur.

Burke’ün ifade ettiği gibi korku, zihnin tüm akıl yürütme faaliyetini sekteye uğratan bir tutkudur. Çünkü kendini koruma duygusunun temelinde olan acı ve tehlikeyle bağlantılıdır. Dolayısıyla Burke (1757/2008) için, korkunç görünen her şey çok büyük boyutlarda olsa da olmasa da *yücedir* (s. 61). Nesnenin boyutuyla ilgili bu gözlemi Burke’ü, Kant’ın *Yücenin Analitiği*’ndeki matematiksel yücenin, *mutlak büyüklüğünden* ayırmaktadır. Burke için muazzam boyutlara sahip olan nesnelerin yanında, insanda dehşet duygusu uyandıran pek çok küçük şey de *yüce* olabilir. Zehirli yılanlar ya da akrepler gibi. Bunun tersi de mümkündür. Muazzam büyüklüğe sahip şeyler her zaman *yüce* olarak adlandırılmayabilir. Örneğin, okyanus muazzam enginliğiyle insana dehşet vermektedir ve bu nedenle *yücedir*. Ancak Burke (1757/2008), uçsuz bucaksız bir ova karşısında dehşete kapılmanın mümkün olmadığını ifade etmektedir (s. 61-62). Sonuç olarak, Burke için aşırı büyüklükler bir nesneyi *yüce* olarak adlandırmak için yeterli bir nitelik değildir. Ancak dehşet (*Terror*), *yücenin* temelindedir. Burke (1757/2008), çeşitli dillerde şaşkınlık, korku, huşu, hayret gibi kelimelerin birbirine çok yakın olduğunu hatırlatmaktadır (s. 62). Bunların hepsi *yüceyi* ifade etmek için kullanılmaktadır.

2.3.1 Yücenin öznitelikleri

Burke' e göre, *yüce* denilen şeylerin bir diğer niteliği de *belirsiz* (*Obscure*) olmalarıdır. Masallardaki tüm korkunç yaratıkların geceleri ortaya çıkması bu nedenledir. Karanlık, endişe vericidir. Çünkü belirsizlik barındırır, gizlidir. Burke (1757/2008), bunu ifade etmek için eski tapınakları örnek verir: Yaşadığı toprakların Kadim halkı olan Druidler, ritüellerini sık ağaçlarla kaplı ormanlarda ve “büyük meşe ağaçlarının gölgesinde” (s. 63) gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda belirsizliğin, insan zihni üzerindeki etkisi çok güçlüdür. Burke (1757/2008), bunu bir başka örnekle, Milton'ın (1667/2012), *Paradise Lost* (*Kayıp Cennet*) eserindeki, *Ölüm* tasviriyle göstermektedir:

Diğer şekil – buna şekil dense bile gözle görülebilecek bir

Tarafı pek yoktu, kolları bacakları fark edilmiyordu,

Ona madde denebilirdi belki – gece kadar karanlıktı

On Öfke kadar ateşli, Cehennem kadar korkunçtu,

Dehşet salan bir mızrak salladı;

Başı gibi görünen yerde bir taç vardı. (s. 48-49)

Milton'ın bu tasvirinde *Ölüm*, “gözle görülebilecek bir tarafı olmayan, gece kadar karanlık” belirsiz, korkunç dolayısıyla da *yücedir*. Burke (1757/2008), tam da buradan hareketle *beğeni* nesnelerinde yüceyi tasvir etmek için en yetkin sanat dalının şiir olduğunu düşünmekte; şiir ve belagatin bu konuda diğer sanatlardan, özel olarak da resimden daha başarılı olduğunu ifade etmektedir (s. 65). Bunun sebebi, *belirsizlik* (*Obscurity*) ve *açıklığın* (*Clearness*) tutkular üzerindeki etkileri arasındaki farktır. Burke'ün düşüncesine göre bir resimle, bir okyanusa ya da bir ovaya dair apaçık ve eksiksiz bir temsil sunulabilir. Bu resim elbette etkileyici bir resim olabilir. Diğer yandan, Milton'ın dörtlüğü gibi bir dörtlükle bu tür nesnelere dair muğlak, belirsiz bir tasvir de verilebilir ve bu belirsizlik, Burke için kişide apaçık bir tasvirden çok daha güçlü duyguları uyandırmaktadır. Burke'e göre belirsiz imgeler, apaçık imgelere göre zihin üzerinde daha güçlü bir etki yaratırlar. Bunu söylerken Burke'ün zamanında soyut resmin henüz ortaya çıkmamış olduğunu akılda tutmak gerekmektedir. Burke'e (1757/2008) göre, bu nedenle sözcükler, boya ve fırçadan çok daha etkili olabilirler; halk öykülerinin nesilden nesile aktarılması ya da insanları kolaylıkla etrafına

toplayabilen hatipleri buna örnek göstermektedir (s. 65). Burada devreye duygudaşlık (*Sympathy*) da girecektir.

Burke (1757/2008), şiirin belirsizliğinin, insanların tutkularını güçlü bir şekilde etkilemesi hususunda yine Milton'ın (1667/2012), *Kayıp Cennet*'teki Şeytan tasvirini örnek göstermektedir:

Ve korkunç Komutanlarını izlediler; o ise hepsinin üstünde,
.....
Kule gibi duruyordu; görünüşü eski parıltısını henüz tam olarak
Yitirmemişti, perişan Baş Melek gibi görünmüyordu ve şanı
Gizliydi – sanki yeni doğan güneş gibi henüz tam parıltılı değildi,
.....
Işınları kırılmış gibiydi ya da ayın arkasından bakıyordu sanki,
Parıltı yoktu, felaket sonrası alacakaranlıktı orası. (s. 24)

Milton'ın bu Şeytan tasviri, belirsizlikle sarılmış *yüce* bir tasvirdir. Bu satırlarda Şeytan; gizli, parıltıdan yoksun, alacakaranlıkta tasvir edilmektedir. Dolayısıyla bilinmeyendir. Zihin, bu belirsiz imgeler nedeniyle telaşa kapılır. Şiir, Burke için zihinde böyle belirsiz imgeler uyandırabildiği için tutkular üzerinde daha güçlü bir etki yaratmaktadır. Burke (1757/2008), belirsizlik bağlamında resim ve şiir sanatının karşılaştırmasını yaparken, resim sanatının doğadaki imgelerin taklidi (*Imitation*) aracılığıyla insan zihninde bir etki yarattığı söyler (s. 64). Bu etki, bir şeyi taklit etmenin verdiği hazdır (*pleasure of imitation*). Resimde bunun için doğadaki karanlık, sisli vb. imgeler kullanılabilir. Dolayısıyla bu imgelerde “bir derece” belirsizlik bulunabilir. Burke'den çok daha sonra, Sürrealist ressamlar resmin bu yetersizliğini reddederek ortaya çıkacaklardır. Bu nedenle Barnett Newman (1948), *The Sublime is Now* adlı yazısında, Burke'ün resmin bu yetersizliğine yaptığı vurgu nedeniyle “bir nevi Sürrealist” olarak okunabileceğini ifade etmektedir.

Burke (1757/2008), şiirin bu korkutucu belirsizliği aktarmak konusundaki başarısını, Milton ya da Homeros'un dizelerinin yanında, Kitab-ı Mukeddes'ten de pek çok pasajla örneklendirmektedir:

Bir söz gizlice erişti bana,
Fısıltısı kulağıma ulaştı.
Gece rüyaların doğurduğu düşünceler içinde,

İnsanları ağır uyku bastığı zaman,
Beni dehşet ve titreme aldı,
Bütün kemiklerimi sarstı.
Önümden bir ruh geçti,
Tüylerim ürperdi.
Durdu, ama ne olduğunu seçemedim.
Bir suret duruyordu gözümün önünde. (*Eyüp*, 4)

Burke'e (1757/2008) göre, bu satırlar resmin temsil edebileceği en canlı tasvirden çok daha kavranamaz, belirsiz, çarpıcı ve korkunç dolayısıyla *yücedir* (s. 67). Resim sanatının, bunun gibi bir tasviri açık seçik imgelerle bu denli çarpıcı bir şekilde veremeyeceği görüşündedir. Sözcüklerin, yüce ve güzel kavramlarını hissettirmek konusunda resimden ya da diğer plastik sanatlardan daha başarılı olmasının bir diğer sebebi; şiir ve belagatin, kavramları açık seçik imgelerle temsil etmektense, bunların zihinler üzerindeki etkisini sergilemesidir. Burke (1757/2008), deneyimlerin gösterdiği şekilde şiirin, bazı durumlarda doğanın kendisinden bile daha çarpıcı izlenimler yaratabileceğini ifade etmektedir (s. 177). Zira sözcüklerin en önemli özelliği, insanların tutkuları arasında duygudaşlık kurmasındaki başarısıdır. Çünkü Burke'e göre tutkuları sözcüklerden daha iyi ifade eden bir şey yoktur. Dolayısıyla insanın tutkuları üzerinde çok güçlü etkileri olan *Tanrı, melekler, Şeytan, cennet* ya da *cehennem* gibi kavramlar duyular yoluyla, sözcükler aracılığıyla olduğundan daha iyi ifade edilemezler. Burke'ün (1757/2008), bu konuda verdiği örnek oldukça çarpıcıdır: "Bir meleği resmetmek için, yalnızca kanatlı güzel bir kadın (erkek) çizebilirsiniz ama hangi resim, "*Tanrının* meleği"nde olduğu gibi, tek bir sözcüğün eklenmesi kadar görkemli bir şey sağlayabilir?" (s. 178)³ Burke'ün iddiası, resmin tutkular üzerinde büyük etkisi olan bu kavramları açık seçik imgelerle temsil edebileceği, ancak *Tanrının meleği* ifadesinde olduğu gibi zihninde çarpıcı bir etki yaratamayacağı yönündedir. Bunun üzerine bir karar vermek isteyen birinin; Milton'ın *Kayıp Cennet*'teki dizelerini okuyup, Gustave Dore'nin (1832-1883) bu dizeleri resmettiği çizimlerine bakması, karşılaştırmak açısından faydalı olacaktır.⁴ Burke'e göre

³ Metnin orijinalinde cümle şu şekildedir: "To represent an angel in a picture, you can only draw a beautiful young man winged: but what painting can furnish out any thing so grand as the addition of one Word, "the angel of the Lord"?" (Burke, 1757/1823, s. 258)

(1757/2008), “açık bir ifade anlıkla ilgilidir; güçlü bir ifade ise tutkularla. Bir tanesi bir şeyi olduğu gibi tasvir eder, diğeri ise hissedildiği gibi” (s. 179). Bu nedenle şiir ve belagat insanın tutkularına dokunmaktadır. Burke’ün (1757/2008) ifadesiyle, “Tasvire vermediğimizi, duygudaşlığa teslim ederiz” (s. 180).⁵

Belirsizlik gibi yüce tutkusuna neden olan kavramlardan biri de *güç*tür (*Power*). Burke’e göre haz duymak için büyük oranda bir güç gerekmemektedir. Ancak acı veren şey her zaman için kişiden daha güçlü olmak durumdadır. Adeta karşısında aciz kalınan bir şeydir. Güç; acı, tehlike, korku ve dehşet kavramlarını hatırlatmaktadır. Bu nedenle güzel ile değil, fakat *yüce* ile bağlantılıdır. Ancak doğadaki güç, her zaman için yüce değildir. Burke (1757/2008), buna hayvanlardan örnek vermektedir; sabana vurulmuş bir öküz koskoca bir tarlayı tek başına sürecektir ya da ağır yükleri kolayca çekebilecek kadar güçlüdür. Ancak çoğunlukla onlara yüce hayvanlar denmez. Bir boğa ise her zaman görkemlidir (s. 69). Pek çok mitolojik hikayeye bu görkemliliğiyle konu olmuştur. Antik Yunan mitleri içinde, *Minotaur*’un hikayesi en ünlülerinden biridir. Boğanın gücü her an zarar vermeye muktedir ve dolayısıyla korkunçtur. Bu nedenle vahşi, ehlileşmeyen, insanın boyunduruğu altına girmeyen ya da zapt edilemez hayvanlara yüce, görkemli, muhteşem deme eğilimi söz konusudur. Sonuç olarak korku, güce eşlik ettiği zaman *yüce* ortaya çıkmaktadır. Monarkların ya da askeri liderlerin güçleri ile tebalarında yaratmak istedikleri korku ve çekingenlik bağlantılıdır. Burke’ün (1757/2008), hatırlattığı gibi bu görkemli ve korkutucu güçle ilgili verebilecek en çarpıcı örneklerden biri Tanrı’dır (s. 72). İnsanın hayal gücünde uyandırdığı etki açısından Tanrı’nın iyiliği, affediciliği ya da adaleti kavramları ile Tanrı’nın kudreti (*Power*), öfkesi, cezalandırıcılığı kavramları karşılaştırıldığında, ikinci türden kavramların etkisi oldukça çarpıcıdır. Çünkü Tanrının gücünden, cezalandırıcılığından korkulur. Bu nedenle inananlar Tanrıya, *Yüce Tanrı* (*Mighty God*) şeklinde yakarır. Katedrallerin, devasa (*Gigantic*) yapılar olarak tasarlanmasının bir sebebi, yapının boyutlarının büyüklüğünden kaynaklanan yüce duygusunu hissettirmek iken, diğeri bir sebebi de içine girildiğine Tanrı’nın kudreti

⁴ Gustave Dore (1832- 1883) Fransız ressam, özellikle J. Milton’ın *Kayıp Cennet* (1667), Miguel de Cervantes Saavedra’nın *Don Quixote* (1605) ve Dante Alighieri’nin *La Divina Commedia* (İlahi Komedya) (1320) eseri üzerine yaptığı illüstrasyon ve gravürleriyle ünlüdür. Dore’nin yanında, daha çok şair olarak tanınan fakat aynı zamanda ressam olan William Blake (1757-1827) de *Kayıp Cennet*’in illüstrasyonlarını yapmıştır.

⁵ “We yield to sympathy what we refuse to description” (Burke, 1757/1823, s. 260-261).

karşısında kişinin kendisini küçük ve aciz hissettirerek, bu güç karşısında dehşete kapılmasını sağlamaktır. Burke'ün (1757/2008), sıkça atıf yaptığı gibi Kitab-ı Mukaddes, Tanrı'nın – insanı karşısında yok edecek – kudretinin sarsıcılığını anlatan *yüce* pasajlarla doludur:

Kalksın Tanrı, dağılsın düşmanları,

Kaçsın önünden O'ndan nefret edenler!

Dağıtsın onları dağılan duman gibi;

Ateşin karşısında eriyen balmumu gibi.

Yok olsun kötüler Tanrı'nın önünde! (68. Mezmur)

Buradaki tasvirde, Tanrının yeryüzünü titreten kudreti insanı bir çeşit ilahi dehşete düşürmektedir. “Titre ey yeryüzü, Kayayı havuza, Çakmaktaşını pınara çeviren Rab'bin önünde” (114. Mezmur). Kitab-ı Mukaddes'de bunun gibi pek çok pasaj bulunmaktadır.

Bununla birlikte Burke'e göre, karanlık (*Darkness*), sessizlik (*Silence*), boşluk (*Vacuity*) ve yalnızlık (*Solitude*) gibi kavramlar da – Burke, bunlara *genel yoksunluklar* (*general privations*) demektedir – yüce duygusunu tetiklemektedir. Çünkü insan için tekinsiz (*Uncanny*), belirsiz ve bu nedenle korkunçtur.

Kant'ın eleştiri-öncesi bir metni olan *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler) ve *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin, *Yücenin Analitiği* bölümünde, *matematiksel yüce* olarak adlandırdığı, muazzam büyüklüğün yüce duygusunun bir nedeni olması meselesini, Burke de detaylı biçimde ele almaktadır. Üstelik Burke (1757/2008), bu incelemesini o kadar derinleştirmiştir ki, boyutların büyüklüğü konusunda en az etki yapanın uzunluk (*Length*), en çarpıcı etkiyi yaratanın ise derinlik (*Depth*) olduğunu ifade etmektedir (s. 75-76). Burke (1757/2008), derinliğin, yükseklikten (*Height*) daha görkemli olduğunu göstermek için; bir uçurumdan aşağı bakmanın insan üzerindeki çarpıcı etkisini örnek vermektedir (s. 76).⁶ Bu durum sadece zihni değil, bedeni de çarpıcı bir şekilde etkilemektedir. Baş dönmesi, nabzın hızlanması gibi fiziksel etkiler görülmektedir. Benzer şekilde Burke'e göre dikey bir yüzey, yatay bir yüzeye göre daha etkilidir.

⁶ Caspar David Friedrich'in (1774-1840), 1818 tarihli *Wanderer above the Sea of Fog* (Sis Denizi Üzerindeki Kaşif) tablosu, bu hisse verilebilecek en güzel örneklerden biridir. Arkası dönük bir kişi bir dağın tepesinde, sis bulutunun içinden, uçsuz bucaksız toprakları izlemektedir.

Burke, sadece boyutlardaki azametten söz etmez. Ona göre aşırı büyüklükler kadar aşırı küçüklükler de zihni ve duyuları hayrete düşürerek, bu düzenlilikleriyle “küçüklüğün mucizeleri” akli karıştırmaktadırlar. Bir kar tanesinin mikroskopik küçüklüğündeki, kusursuz düzeni karşısındaki şaşkınlık buna örnek verilebilir.

Yapılardaki yücelik için de boyutların büyüklüğü oldukça önemlidir. Örneğin, La Sagrada Familia ya da Giza Piramitleri, hayal gücüne sonsuzluk kavramını çağrıştıracak kadar azametlidirler. La Sagrada Familia, çoğu mesafeden ortalama bir fotoğraf makinesinin kadrajına tamamı sığmayacak denli büyük ve detaylarda tüketilemeyecek kadar ayrıntılıdır. Ayrıca Burke’e (1757/2008) göre, böyle yapılarda kullanılacak birtakım “hileler” de hayal gücünde sonsuzluk (*Infinity*) hissi uyandırabilir. Örneğin, sütunlarla çevrili daire şeklindeki Antik dönem tapınaklarında, sütunların *ardışıklığı* (*Succession*) ve *birörnekliliği* (*Uniformity*) hayal gücünde “yapay bir sonsuzluk” (*artificial infinity*) hissi yaratmaktadır (s. 78). Hayal gücünü, bu sonsuzluk hissini bozmaya zorlayacak bir değişiklik ya da bir engel yoktur. Zira sınır çizilebilecek bir başlangıç ve bitiş noktası da ortadan kalkar. Dolayısıyla zihinde bir şaşkınlık söz konusu olur. Bu gibi yapılarda, haşmeti sağlayan niteliklerden biri de yapılan işin zorluğudur. Burke, yüceliğin bu niteliğini yine kendi topraklarından bir örnekle, Stonehenge’le (M.Ö 2500’lerde Neolitik Çağ’ın sonunda yapımına başlanıp, Bronz çağının başında bittiği düşünülen, yaklaşık 5000 yıllık bir yapıdır) anlatmaktadır. Burke’ün (1757/2008), ifade ettiği gibi Stonehenge’de bulunan devasa büyüklükteki taşları binlerce yıl önce taşıyıp yerleştirmek bugünün yorumuyla bile insanüstü bir güç gerektirmektedir (s. 81). Bu devasa taşlarda hoşça gidecek hiçbir süsleme yoktur. Ancak burada harcanan gücün muazzamlığını düşünmek, bu yapıya *görkemli* demek için yeterlidir. Tıpkı Piramitlerin inşasında olduğu gibi. Bu yapılar o kadar büyük bir hayret uyandırmaktadırlar ki hala uzmanlar tarafından yapımında kullanılan teknikler araştırılmaktadır.

Burke’ün işaret ettiği üzere, nesnelerde yüce duygusu uyandırabilecek bir diğer nitelik renktir. Dolayısıyla ışıktır. Gözler, güneş ışığına birebir maruz kaldığında görme duyusu kısa süre için işlemez hale gelmektedir. Bu öylesine güçlü bir etki yaratır ki bir anlamda karanlığa eşdeğerdir. Karşısında hayrete düşülen, duyuların etkisiz hale geldiği bir durumdur. Burke’ün ifade ettiği gibi bu sadece güneş ışığı için değil, bir başka çok güçlü ışık kaynağı olan şimşek için de geçerlidir. Şimşek, karanlıktan aydınlığa çok hızlı bir geçişle, öyle güçlü bir etki yaratır ki Yunan mitolojisinde Tanrıların Tanrısı Zeus’un silahı olarak tasvir edilmiştir. Bunun gibi pek çok kadim

halkın mitolojisinde de şimşek, dehşete düşüren bir doğa olayı olarak, Tanrıların bir mesajı kabul edilmektedir. Işık, duyular üzerinde bu denli ihtişamlı (*Magnificent*) bir etki yaratsa da, Burke'e göre yüce olarak adlandırılan şeyler çoğu zaman karanlıkla ilgili olan ya da karanlığı, geceyi çağrıştıran şeyler olmaktadır. Bu nedenle ışığın en muazzam etkisi, Burke'ün (1757/2008) de ifade ettiği gibi “aşırılığı durumunda karanlığa dönüşmesindedir” (s. 84). Bu bağlamda ışık ve karanlık birbirine zıt şeyler olsa da, ikisi de yüceyi ortaya çıkarmaktadırlar. Yapılarda kullanılan ışık da yüce hissini ortaya çıkarması açısından önemlidir. Bu etkiyi sağlamak için tapınaklarda, kiliselerde vb. özellikle loş ışık kullanılmaktadır. Burke'e (1757/2008) göre, bunun sebebi iki türdür: Birincisi, ışıktan ziyade karanlığın duyular üzerinde daha güçlü bir etkisi olmasıdır; ikincisi ise karanlığın yapıya bir nevi “belirsizlik” katmasıdır, aşinalığı mümkün olduğunca ortadan kaldırıp, yapıya ilk girişte mekanı bilinemez hale getirmektir (s. 85). Burke, renkler konusuna da değinmektedir. Burke'e göre, görkemli bir etki yaratılmak isteniyorsa canlı renkler kullanılmamalıdır. Renklerin yüceliğe etkisini şu şekilde ifade etmektedir: Kapkaranlık bulutlu bir gökyüzü, mavi bir gökyüzünden ya da gece gündüzden daha haşmetli ve yücedir (Burke, 1757/2008, s. 85).

Burke, yüceyle ilgili nitelikleri sıralarken sadece görme duyusuna ait özelliklerden bahsetmemektedir. Tıpkı aşırı ışığın görme duyusunu etkisiz hale getirmesi gibi sesin aşırılığı da insanın dehşete (*Terror*) düşmesine, donup kalmasına ve etkisiz hale gelmesine (*Overpower*) sebep olabilir. Örneğin, gök gürültüsü çoğu zaman korkutucudur. Bunun iki sebebi vardır: Sesin şiddeti ve aniden ortaya çıkışı. Sadece ses konusunda değil, görme yetisi söz konusu olduğunda da ani (*Sudden*) ve beklenmedik (*Unexpected*) her şey karşısında korkma eğilimi vardır. Çünkü bir tehlikeyi çağrıştırmaktadır. Burke'ün (1757/2008) ifade ettiği gibi, gecenin belirsiz sessizliğini bölen bir saatin sesi korkunçtur (s. 87). Gece yarısını vuran büyük bir saatin bu tekinsiz sesinin, pek çok korku filminde ortak olarak kullanılan bir imge olması tesadüf değildir. Burke, bu bölümde yüceyi ortaya çıkaran nitelikleri sıralarken neredeyse kült korku filmlerindeki sahneleri betimliyor gibidir. Geceleyin duyulan belirsiz sesler ya da acı çeken hayvanların inlemelerine benzeyen sesler dehşete düşürür. Sonuç olarak, tüm bu korkunç sahnelerin çoğunun geceyle bir bağı vardır. Gece, tehlikede olmayı hissettirmektedir. Çünkü etrafta ne olup bittiğinin en az bilindiği zamandır. Burke'ün, John Locke (1632-1704) ile tartışmalı olduğu

hususlardan biri de karanlık ile ilgili düşüncesidir. Burke (1757/2008), karşı çıktığı Locke'un görüşünü şu şekilde ifade etmektedir:

Bay Locke'un görüşü, karanlığın doğal olarak korkuyla ilişkili bir kavram olmadığı ve aşırı ışığın duyu için acı verici olmasına rağmen, karanlığın en aşırı halinin hiçbir şekilde sıkıntı vermediği yönündedir. Hakikaten bir başka yerde de, bir dadı ya da yaşlı bir kadının, bir zamanlar karanlığı hayalet ve cin kavramlarıyla ilişkilendirmesinden itibaren, gecelerin imgelem için acı verici ve korkunç hale geldiğinden söz eder. (s. 147)

Burke, karanlığın doğal halinde dehşet ya da korkuyla ilgili olmadığı, bunun tamamen alışkanlıkla bağlantılı olduğu fikrine şiddetle karşı çıkmaktadır. Karanlığın yüce duygusuna neden olduğunu söylerken, bunun "batıl inançlarla" bağlantılı olmadığını, korku ve karanlık arasındaki ilişkinin, insanlar için doğal bir ilişki olduğuna işaret etmektedir. Burke'e göre karanlık ve korku arasındaki ilişki, kendini koruma (*self-preservation*) duygusuyla ilgilidir. Gececil hayvanlar dışında hiçbir varlık, karanlıkta kendisini güvende hissetmez. Çünkü etrafını göremez ve bir belirsizlik duygusu hisseder. Burke (1757/2008), siyah nesnelerin, zihni henüz batıl inançlarla, çağrışımlarla ya da önyargılarla bulanmamış çocuklara dahi huzursuzluk vereceğini ifade etmektedir (s. 147). Bu görüşünü açıklamak için 18. yüzyılın en önemli tıp olaylarından biri sayılan William Cheselden'in⁷ yaptığı katarakt ameliyatını örnek vermektedir:

Bay Cheselden bizlere, doğuştan görmeyen ve on üç on dört yaşlarına kadar böyle kaldıktan sonra, gözlerindeki kataraktın tedavi edilmesiyle tekrar görmeye başlayan bir oğlan çocuğunun ilginç hikayesini aktarır. Çocuğun gördüğü nesneler hakkındaki ilk algıları ve yargılarının birçok ilginç ayrıntısı arasında, Bay Cheselden, çocuğun gördüğü ilk siyah nesneden çok huzursuz olmasını ... sayar. Bu durumda korkunun herhangi bir çağrışımdan kaynaklandığı pek düşünülemez. (s. 148)

O halde Burke' e göre bu doğal işleyişten kaynaklanmaktadır. Ayrıca tamamen mekanik olarak, zifiri karanlıkta göz sinirlerinin zorlandığını ve gözde bir gerilimin

⁷ William Chelselden (1688-1752), İngiliz tıp doktoru ve cerrahdır. Yaptığı katarakt ameliyatı ile doğuştan görmeyen hastanın görüşünü kazanmasını sağlamıştır. 18. yüzyılın ilk yarısında, tıp alanında oldukça önemli bir figür olmuştur. Kant'ın (1788/2016), *Kritik der praktischen Vernunft*'ün (*Pratik Aklın Eleştirisi*) Önsöz'ünde dahi adı geçmektedir: "... beni aldatan hangisi, gözlerim mi, parmaklarım mı? diye, CHELSELDEN'in körü gibi sormak gerekir" (s. 14).

meydana geldiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla Burke için karanlığın yarattığı gerilim, mitik değil fakat fizikseldir. Karanlık doğal işleyişte huzursuzluk verici ve korkunçtur. Bu nedenle sıkça korku hikayelerine konu olmuştur. Tersini düşünmek Burke’e göre doğru değildir.

Burke’e göre tatma (*Taste*) ve koku duyusunun ise yüce ile bağı oldukça azdır. Çok acı tatlar ya da çok kötü kokular hariç. Burke (1757/2008), bu noktada okuyucusunu uyarmaktadır: “Korkunç şeyler her zaman için azametlidir ama şeyler nahoş niteliklere sahiplerse ya da bir tür tehlike ama kolayca üstesinden geline bir tehlike içeriyorlarsa, yalnızca *tiksindiricidirler*, aynen kurbağalar ve örümcekler gibi” (s. 90). Zehirli olanlar tehlikeli olmaları açısından bunun dışında kalabilirler. Sonuç olarak, Burke için *yüce* ve *nahoş* (*Disagreeable*) olmak farklıdır. Yüce, kendini koruma duygusuyla ilgilidir. Acı, tehlike ve ölüm ile bağlantılıdır. Bu nedenle en yüksek halinde dehşet ve endişe yaratmaktadır. Diğer yandan bu duyguların hazla ve hazzın elde edildiği güzel nesnelerle de bir bağı yoktur.

2.3.2 Güzelin öznitelikleri

Burke, *III. Kitap*’la birlikte *güzeli* anlatmaya başlayıp; *güzel* ve *yücenin* arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır. Burke (1757/2008), bölümün hemen başında güzelliğin tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Güzellik deyince nesnelerin, sevgi ya da ona benzer bir tutkuya neden olan nitelik ya da niteliklerini kastediyorum” (s. 95). Bu, şimdilik oldukça belirsiz bir tanımdır. Burke, genel kanının aksine güzelliğin orantıyla (*Proportion*) ilgili olmadığını iddia etmektedir. Oysa ki bu Antik Yunan’dan beri gelen güzellik anlayışıdır. Altın Oran, yüz yıllar boyunca pek çok sanatçı tarafından güzelliğin ifadesi olarak kabul edilmiştir. Burke (1757/2008), bu anlayışa şu şekilde karşı çıkmaktadır: Orantı, duyulardan ziyade anlama yetisiyle (*Understanding*) ilgilidir. Ancak güzellik söz konusu olduğunda, uzun uzun akıl yürütüp, ölçüp biçilmez ya da hesap yapılmaz (s. 96). Güzel nesne, bu türden matematiksel bir araştırmanın ya da geometrinin konusu değildir. Sadece duyuların konusudur ve Burke’e (1757/2008) göre, onlardan başka kanıt yoktur (s. 97). Dolayısıyla anlama yetisinin yetki alanına girmemektedir. Tam da bu nedendir ki güzelliğe dair belirli orantılar, hesaplayıp nesneye uygulanabilecek ölçü birimleri ya da cetveller yoktur. Burke’ün (1757/2008) ifadesiyle, “tutkularımızın sesini aklımızın hükmüyle teyit etmemize” (s. 97) gerek yoktur. Kuğunun ince ve uzun boynu onun güzelliğinin sebebidir. Ancak açıktır ki burada orantıdan söz etmek mümkün değildir. Tavus kuşunun tam da vücuduna oranla

oldukça büyük olan kuyruğu güzel bulunmaktadır. Burke’e göre, bunlar gibi pek çok örnekte görüldüğü üzere, hayvanlardaki güzellik konusunda matematiksel ve kesin bir ölçü yoktur. Burke, bunun insan bedeni için de geçerli olduğunu ifade etmektedir. Burke’e (1757/2008) göre, insan bedeninde her ne kadar belli bir orantı gözlemlense de bu oranlar güzelliğin “etken nedeni” (*efficient cause*) değildir (s. 100). Bunun için sanat tarihinde farklı dönemlerin heykel ve resimlerindeki insan bedenlerine bakmak faydalı olacaktır. Burke’ün (1757/2008) şu ifadesi aslında anlatmak istediği şeyi çok net bir şekilde açıklamaktadır: “Ya da imgelemenize boyun eğerek, kurallarınızdan vazgeçmeli cetveli ve pergeli kenara koyarak güzelliğin nedenini başka yerde aramalısınız” (s. 102). Newman’ın, Burke’ü, biraz da olsa sürrealist bulmasının işaretleri burada görülmektedir. Burke için, güzelliği yaratan ölçü değildir. Ona göre matematik kavramlar; ne bitkiler, ne hayvanlar arasında, ne de insanlar dünyasında güzelliğin nedeni ya da ölçüsü olamaz. Burke (1757/2008), insanların güzellik konusunda orantılara olan takıntısının, kendi fikirlerini mükemmelliğin ölçüsü haline getirme eğilimlerinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Ancak bu şekilde sanat eserlerini, doğaya benzeterek onlara itibar kazandırmaktadırlar. Tersine sanat eserleri doğaya mükemmellik konusunda ipucu veriyor değildir (s. 104).

Burke, bu bölümün başında – güzelliğin ne olduğunu söylemeden önce – ne olmadığını sıralamaktadır. Orantının, güzelliğin etken nedeni olmaması gibi güzellik, “bir uzvun amacına hizmet etmesi” ya da yararlı olması da değildir. Mükemmellik (*Perfection*) de Burke’e göre – genel görüşün aksine – güzelliğin nedeni değildir. Burke (1757/2008), güzelliğin nedenini şu şekilde ifade etmektedir: “Güzelliğin büyük ölçüde nesnelerin insan zihni üzerinde duyular aracılığıyla mekanik olarak etki eden bir niteliği olduğu sonucunu çıkarmalıyız” (s. 116). Dolayısıyla tıpkı yücede olduğu gibi duyular üzerinden giden bir araştırmayla, hissedilebilir nitelikleriyle nelerin insanda sevgi tutkusunu hissettirdiğine bakmaktadır. Burke (1757/2008), güzelliğin ya da yücenin etken nedenini araştırırken, “zihnin hangi duygulanımlarının bedeninin hangi belli hislerini uyandırdığını ve bedeninin hangi belli hislerinin ve niteliklerinin zihinde diğerlerini uyandırmazken bazı belli tutkuları uyandırdığını” (s. 133) keşfetmeye dair bir çalışma yürütmektedir. Burke (1757/2008), bu bağlamda araştırmasının kapsamını, şu şekilde sınırlandırdığını ifade etmektedir:

Şeylerin doğrudan algılanabilir niteliklerinin yalnızca bir adım ötesine geçerse, kavrayışımızın sınırlarının ötesine geçeriz. Ondan sonra da tüm yapacağımız bize ait

olmadığımız bir yerde bulunduğumuzu gösteren güçsüz bir çırpınıştır. Öyleyse, nedenden ve etken nedenden söz ederken, yalnızca bedende belli bir değişikliğe neden olan, zihnin belli duygulanımlarını ya da zihinde bir değişikliğe neden olan, bedenın çeşitli etkilerini ve niteliklerini kastediyorum. (s. 134)

Özellikle *IV. Kitabın V. Bölümü* olan, *Yüce nasıl ortaya çıkar?* bölümünden, bu kısmın sonuna kadar yüce nesnelerin, duyular üzerinde nasıl etki ettiğini tamamen fiziksel durumlarla ifade etmiştir. Nesnenin muazzam büyüklüğünü deneyimlemek için gözün kapasitesini zorlayıp, kasların gerilmesi ve bu gerilmenin giderek acıya yaklaşması ya da yüksek sesin ani şiddetiyle kulak zarının ciddi bir gerilime maruz kalmasıyla beraber neredeyse acı duyulması gibi. Bu gerilim, tüm bedeni ve zihni etkilemektedir.

Burke, yüceden bahsederken, bu kavrama hayranlık (*Admiration*), saygı (*Respect*) ve korkunun eşlik ettiğini söylemektedir. Güzel söz konusu olduğunda ise sevgi (*Love*) duygusu hissedilir. Burke'e göre yüce diye adlandırılan nesneler, her zaman için muazzam büyüklükte ve haşmetli iken, nispeten küçük nesneler hoşla gider ve onlara güzel denilir. Örneğin, hayvanların yavrularından daha fazla sevilen bir şey yoktur. Görkemli büyüklükteki katedraller, sevgi duygusundan çok şaşkınlık ve huşu duygusu uyandırmaktadır. Sonuç olarak, Burke için *yüce* ve *güzel* kavramlarının temelleri birbirinden tamamen farklıdır. Burke'e göre güzel nesnelerin, nispeten küçük olmalarının yanında bir başka niteliği de *pürüzsüzlüktür* (*Smoothness*). Pürüzsüzlük, dokunma duygusunu oldukça etkileyen bir niteliktir. Öyle ki mermer bir zemine dokunmak, pürüzlü ve bozuk bir zemine dokunmaktan çok daha fazla hoşla gitmektedir. Burke'e göre, yüce bir nesne karşısında ilk anda hissedilen gerilim ve kasılmasının aksine, güzel olan her şey duyularda bir rahatlama ve gevşemeye neden olmaktadır. Heybetli ve görkemli bir yapıya sahip her şey – meşe ağacı gibi. Druidler yaşlı meşe ağaçlarını kutsal saymaktadır – hayranlık ve saygı uyandırırken, narin (*Delicate*) ve kırılgan (*Fragile*) yapıdaki şeyler güzel olarak adlandırılır. Burke (1757/2008), bunun kadınların güzelliği için de geçerli olduğunu, kadınların güzelliğinin “zayıflıklarından ve narinliklerinden” (s. 120) kaynaklandığını (!) söylemiştir. Üstelik bu yorumu daha ileri götürerek, “zihnin zayıflığa benzer bir özelliği olan çekingenliğin” (s. 120) (*Timidity*) güzelliği arttırdığını (!) savunur. Ancak Burke'ün bu yorumu, dönemin en önemli kadın hakları savunucu olan ve ‘ilk feminist kadın yazar’ olarak kabul edilen Mary Wollstonecraft (1759-1797) tarafından sıkı bir eleştiriye uğramıştır (Fransız İhtilali'ne karşı olan tutucu yorumlarını eleştirdiği gibi).

Burke, güzelliğin niteliklerini belirlemeye devam eder: Işık, karanlıktan daha rahatlatıcıdır. Öyle ki kasvetli (*Gloomy*) ve karanlık olan şeylere yüce denirse, canlı ve parlak renklere sahip şeyler güzeldir. Tatlı kokular ya da tatlar gevşemeye ve rahatlamaya neden olur. Örneğin, çikolata mutlu eder ya da papatya çayı gerginliği alıp, sakinleştirir. Burke (1757/2008), bu nedenle tatlılığa, “tat duyusunun güzeli” (s. 158) (*beautiful of the taste*) demektedir. Çirkinliği ise güzel denilen niteliklerin karşısı olarak tanımlamaktadır. Nitekim bu anlamda çirkinlik, yüce ile uyumlu gözükse de Burke (1757/2008) için, çirkinlik dehşet (*Terror*) duygusu uyandırmadığı sürece yüce değildir. Bu anlamda yalnızca çirkin, nahoş (*Disagreeable*) ya da tiksindirici olmakla, yüce olmak birbirinden farklıdır. Burke’e göre işitme duyusu açısından da yücede olduğunun aksine şiddeti fazla olmayan, ani iniş çıkışların olmadığı, yumuşak seslere güzel denmektedir. Burke, tüm bu detaylı incelemesinin amacının, yücede olduğu gibi güzel kavramında da tüm duyuların beraber, uyumlu bir şekilde çalıştığı, tutarlı bir kavram oluşturmak olduğunu ifade etmektedir. Burke’ün (1757/2008) ifadesiyle, tüm duyular güzellik konusunda “birbirine şahitlik etmektedirler” (s. 128).

Yücenin temelinde, acı (*Pain*) varken, güzel hazza (*Pleasure*) dayanmaktadır. Ancak bu iki kavramın nitelikleri her ne kadar birbirinden çok uzak görünüyorsa da, Burke (1757/2008), doğal nesnelerde ya da sanat eserlerinde bu iki kavramın birlikteliğinin görülebileceğini ifade etmektedir (s. 129). Ancak bazı durumlarda her ikisinin birbirinden farklı olan niteliklerinin bir nesnede birleşmesi, yine de *yüce* ve *güzelin* farklı kavramlar olduğunu değiştirmeyecektir. Bunun için Burke (1757/2008), tıpkı siyah ve beyaz gibi der. Birbirlerine karışıp yumuşayabilirler ancak bu onların temelde farklı renkler olduğunu değiştirmeyecektir (s. 129). Ancak birbirlerine karışmaları onların çarpıcı niteliklerinin etkisini azaltacaktır. İçinde bazı *güzel* nitelikler barındıran yüce bir nesne; yüceliğin birtakım niteliklerine sahip güzel bir nesneden daha etkileyicidir. Çünkü her durumda yüce huşu ile izlenilen bir şeydir.

Burke’e göre yüce duygusunu meydana getirecek nitelikler konusunda dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri, bu duyguyu oluşturacak nitelik olan dehşet (*Terror*) ile acı (*Pain*) arasındaki farkı gözden kaçırmamaktır. Acı veren şeyler, direkt olarak bedeni etkileyip, beden üzerinden zihni etkilemektedir. Dehşet veren yani yüce şeyler ise zihin üzerinden bedene etki etmektedir. Acının etkisi birincilken, yücenin kaynağı olan dehşetinki ikincil bir etkidir. Ancak ikisinde de belli bir gerilim, kasılma ve heyecan söz konusudur. Yücede acı, reel anlamda bir tehlike ya da tehdit yaratmayacak şekilde değişikliğe uğramıştır. Dolayısıyla ortada kişinin vücut bütünlüğünü bozacak

bir tehdit söz konusu olmadığında, yani tehlikeden sağ çıkıldığında bu korkudan alınan bir keyif (*Delight*) olacaktır. Bu durum, kendini koruma duygusuyla ilgilidir ki Burke’e göre bu insanın hissedebileceği en güçlü tutkulardan biridir. Dolayısıyla bu duygu kesinlikle mutlak haz (*positive pleasure*) değil fakat keyiftir. Burke (1757/2008) buna, “keyifli korku” (*delightful horror*) ve “dehşetle karışık bir tür sükunet” (s. 140) (*a sort of tranquillity tinged with terror*) demektedir. Keyifle karışmış bir korku ya da korkuyla karışmış bir keyif. Bunun nesnesi de yücedir. Şaşkınlık (*Astonishment*) – en yüksek derecesidir – huşu (*Awe*), hürmet (*Reverence*), saygı (*Respect*) bu duygunun bileşenleridir.

3. KANT: KRİTİKTEN ÖNCE – KRİTİKTEN SONRA

Immanuel Kant’ın (1724-1804), *güzel* ve *yüce* (*Sublime*) kavramlarını kullandığı, biri eleştiri-öncesi dönem ve diğeri eleştirel dönem olmak üzere iki çalışması vardır. Bunlardan ilki ve Kant yorumcuları tarafından çok daha az atıfta bulunulan, hatta ihmal edilen metni 1764 yılında yazdığı (*Yargı Gücünün Eleştirisi* 1790 yılında yayınlanmıştır) *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (*Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*) adlı çalışmadır. Metnin 1766 ve 1771 yıllarında ikinci ve üçüncü baskıları yapılmıştır. Kant, bu incelemesinde üçüncü *Kritikte* olduğu gibi estetik yargı yetisi, *beğeni yargısı* (*judgment of taste*) ve yüce yargısı üzerine değil, genel olarak *güzel* ve *yüce* duygularının (*Gefühl*) nitelikleri üzerine konuşmaktadır.⁸

3.1 Eleştiri-Öncesi Yüce

Kant’ın eleştiri-öncesi metinlerinden biri olan *Gözlemler*’e yönetilen, Göçmen’in (2015/2017) ifadesiyle, “haklı sert eleştiriler” ve “hatta saldırılar” (s. 7) üç bağlamda ortaya çıkar.⁹ İlki, *Gözlemler*’in Edmund Burke’ün 1757 yılında yayınlanan *A*

⁸ Kant bu bağlama yönelik şöyle bir ifade kullanmaktadır: “Amacımız duygularla ilgili yargıda bulunmak olduğuna göre ...” (Kant, 1764/2017, s. 80).

⁹ Doğan Göçmen’den yapılan alıntılar, Kant’ın *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* metninin Türkçe çevirisi için Giriş yazısından alınmıştır. Yazının orijinali Göçmen’in, *Modern Felsefe*:

Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma) adlı çalışmasına olan benzerliği üzerinden yapılmaktadır. Kuşkusuz bu çalışma, Kant'ın özellikle *kritik* felsefesinin tamamlandığı nihai nokta sayılan *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin temel kavramları olan, *güzel* ve *yücenin* biçimlenmesinde önemli bir kaynak ve başlangıç noktası olmuştur. Kant'ın *Gözlemler*'de ele aldığı güzel ve yüce duygularının insan doğasında ve sosyal yaşantıda kendini gösterdiği şekiller ve bunlar üzerine verdiği örneklerin pek çoğuyla Burke'ün *Soruşturma*'sında da karşılaşmak mümkündür. Ancak Burke (1757/2008), *Soruşturma*'da yalnızca genel olarak güzel ve yüce duyguları üzerine konuşmamaktadır, aynı zamanda amacının güzel ve yüce söz konusu olduğunda “bir tür standart oluşturacak ilkeler” (s. 181) belirlemek olduğunu söylemektedir. *Beğeni ölçütü (standardı)* üzerine ilkeler, hayal gücü, duyular ve yargı yetisi hakkında konuşmaktadır. Kant'ın *Gözlemler*'inden farkı buradadır. Burke (1757/2008), çalışmasının başındaki *Beğeni Üzerine Giriş* yazısında beğenin tanımını şu şekilde vermektedir: “Beğeni sözcüğüyle anlatmak istediğim zihnin, imgelemen ve güzel sanatların ürünleriyle ilgili bir yargıya varan ya da onlardan etkilenen o yetisinden ya da o yetilerinden başka bir şey değildir” (s. 17). Bu tanım, *Gözlemler*'den ziyade üçüncü *Kritiği* anımsatmaktadır. Bu iki çalışma (Burke'ün *Soruşturma*'sı ve *Yargı Gücünün Eleştirisi*) arasında karşılaştırmayı en çok hak eden konu ise *yücedir*. Burke'ün *Soruşturma*'sında izlediği yola benzer bir şekilde; Kant üçüncü *Kritikte*, *güzel* ve *yücenin* analitiğini vermeden önce beğeni yargısından, estetik yargı yetisinden ve hayal gücünün işlevinden bahsederek estetik kuramına bir temel oluşturmaktadır. Burke de önce genel olarak *beğeniden*, duyulardan hayal gücünün işlevinden bahsettikten sonra *güzel* ve *yücenin* karşılaştırmasına geçmektedir. Üstelik Kant (1790/2016), *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde Burke'ün adını anmayı ihmal etmemiştir:

Estetik yargının şimdi yerine getirilen bu transandantal açıklaması şimdi Burke tarafından ve bizim aramızdaki birçok keskin kavrayışlı insan tarafından geliştirilmiş olan ruhbilimsel açıklama ile karşılaştırılabilir ve böylece Yücenin ve Güzelin salt görgül bir açıklamasının

Tarihsel Anlamı, Güncel Mirası – Adam Smith, Hegel ve Marx kitabında bulunmaktadır (Vivo Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 142-161).

nereye götürdüğü görülebilir. Bu araştırma yolunu kabul etmiş en seçkin yazar olarak görülmeyi hak eden Burke ...”. (5: 277)

Gözlemler’den sonra Kant’ın “kritik dönemi” olarak adlandırılan üç devasa *Kritiği*’nin, üçüncü ayağına gelindiğinde bu kavramların ele alınışının *transandantal felsefe* bağlamında nasıl değişikliğe uğradığına şahit olmak mümkündür. Kant’ın *Gözlemler*’de *güzel* ve *yüce* kavramlarını ele alış şekli 18. yüzyılda beğenin ölçütünün, standardının ve estetiğin sıkça tartışıldığı felsefi düşünce ortamına denk düşmektedir. Bu nedenle 18. yüzyıl Alman ve İngiliz estetik tartışmalarıyla benzerliğini reddetmek saçma olacaktır. Ayrıca unutulmamalıdır ki *Gözlemler*, Kant’ın en erken dönem yazılarından biri olup; Kant eserini tamamladığı sırada bir felsefeci için genç denecek yaşta (40 yaşındadır) ve üç dev *Kritiği* henüz yazmamıştır.

Kant’ın çalışmasının sert eleştirilere hatta saldırılara maruz kalan ve ihmal edilmesine neden olan bir diğer noktası, metinde güzellik ve yücelik duygularının, *kadın* ve *erkek* cinsiyeti ile fiziksel özellikler ve karakter özellikleri bakımından eşleştirilmesi (burası metnin *III. Bölümüne* tekabül etmektedir) ile güzellik ve yücelik duygularının farklı ulus ve kültürlerde kendini gösterme biçimleri üzerine olan gözlemlerinden kaynaklanmaktadır. Bu gözlemler yorumcular tarafından “sorunlu veya ilkel” bulunup eleştirilmektedir. Bu eleştirilerin bazıları şüphesiz ki yersiz değildir. Fakat bu metnin Kant’ın *güzel* ve *yüce* kavramlarını biçimlendirmeye başladığı ilk çalışması ve eleştiri-öncesi bir metin olmasını akılda tutarak eleştirmek doğru olacaktır.

Kant (1764/2017), incelemesinde ilkin dikkat edilmesi gereken nokta hususunda, henüz çalışmasının başlığında okuyucuyu uyarır gibidir: *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. Başlıkta *gözlem* teriminin kullanılması içerik hakkında ilk anda bir fikir vermektedir. Kant (1764/2017), birinci paragrafın sonunda ise şöyle demektedir: “Şimdilik bu alanda özellikle istisna gibi görünen birkaç yere bakacağım ve bunlara bir felsefecinin değil, bir gözlemcinin gözüyle bakacağım” (s. 49). Kant’ın ilk önemli uyarısı buradadır; bir felsefeciden ziyade, bir gözlemcinin gözü. Kant, bu şekilde okuyucuyu *empirik bir gözleme* hazırlamakta gibidir. Metnin, yorumcular tarafından kıyasıya eleştirilmesinin üçüncü ve son bağlamı da budur. İncelemeye konu olan kavramların *Kritiklerden* alışık olunanın aksine Kant’ın *arkitektoniği* dahilinde, sistematik bir şekilde ele alınmayıp, *güzel* ve *yücenin Analitiğinin* yapılmamasıdır. Kant burada, tıpkı Burke’ün *Soruşturması*’nda olduğu gibi *güzel* ve *yüce* kavramlarını örneklendirme ve karşılaştırmalar yoluyla açıklamaktadır. Öncelikle Kant’ın bu

uyarını yaparken *gözlemle* ne kastettiğine bakmak gerekmektedir. Göçmen (2015/2017) de, bu noktaya dikkat çekmektedir: “Bu, bazı yorumcuları Kant’ın kitabın başlığında kullandığı gözlem kavramını felsefeye ve metnin ilk paragrafında işaret ettiği ‘gözlemci bakışını’, ‘düşününün bakışına’ karşıt olarak okuma eğilimine itmiş, hatta temel aldığı gözlem kavramının yöntemden yoksun olduğu iddiasında bulunma konusunda cesaretlendirmiş gibi gözüküyor” (s. 12). O halde Kant’ın burada kullandığı *gözlem* (*Beobachtung*) terimi gerçekten böylesi bir karşıtlığa imkan vermekte mi diye sormak gerekmektedir? Kant, metnin devamında bununla ilgili herhangi bir açıklama getirmemiştir. Ancak Göçmen’in (2015/2017) de hatırlattığı üzere, Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde yaptığı *gözlem* tanımına bakılacak olursa, – her ne kadar incelenen metin eleştiri-öncesi bir metin olsa da – Kant’ın genel olarak gözlemle neyi kastettiği hakkında bir fikir edinilebilir (s. 12). Kant’ın (1790/2016) tanımı şu şekildedir: “... yöntemli olarak yapılan ve gözlem denilen deneyimden türetilir” (5: 376).¹⁰ Her ne kadar bu tanım dışında, metinde Kant’ın *gözlem* ile ne kastettiğini açık kılacak bir ifade bulunmasa da bu, onun gözlemi *yöntemden yoksun* bir etkinlik olarak ele aldığı ve dolayısıyla felsefeyle keskin bir karşıtlık içinde “keyfi” ya da “kaba” olarak kabul edilmesini gerektirmiyor gibi durmaktadır. Ancak yine de belirtmek gerekir ki Kant, *Gözlemler*’de *güzel* ve *yüce* kavramlarını, *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde olduğu gibi sistematik bir şekilde ve titizlikle ele almamıştır. Daha ziyade tıpkı Burke’ün *Soruşturma*’da yaptığı gibi *kıyaslama* ve *örneklendirmeler* üzerinden incelemesini yürütmüştür.

Estetik (*Aesthetic*) kavramı, Kant’ın *Gözlemler*’i yazdığı sırada, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) tarafından *Aesthetica* (1750) metniyle beraber ortaya çıkmış oldukça genç bir kavramdır. Bu dönemde sıkça felsefi tartışmalara konu olmasının sebebi budur. Ancak *güzel* ve *yüce* kavramları, Antik Yunan felsefesinden beri sıkça kullanılan kavramlardır. Özellikle *yüce* (*Sublime*) kavramı, Yunan filozof ve retorikçi Longinus’un *On the Sublime* (*Yüce Üzerine*) adlı fragmanlarında geçmektedir. Kant’ın Longinus’un fragmanlarından bahsetmemektedir. Ancak Burke, *Soruşturması*’nda Longinus’a atıf yapmaktadır.

Gözlemler, dört bölümden oluşmaktadır: Birinci bölüm, (*Güzellik ve Yücelik Duygularının Farklı Nesneleri Üzerine*) genel olarak doğada güzellik ve yücelik

¹⁰ “... experience of the kind that is methodically undertaken and is called observation” (Kant, 1790/2000, 5: 376).

duygularını uyandıran nesnelerden bahsedilen kısa bir bölümdür. İkinci bölümde (*Genel Olarak İnsanda Güzelliğin ve Yüceliğin Öznelikleri Üzerine*) Kant, özel olarak insanda bu duyguların nasıl ortaya çıktığına ve bunların niteliklerinin nasıl farklılık gösterdiğine odaklanmaktadır. Üçüncü bölümde (*İki Cinsin Karşılıklı İlişkilerinde Güzellik ve Yücelik Ayrımı Üzerine*) – son bölümle beraber en sert eleştiri alan bölümdür – güzel ve yüce duygusuna yakınlık bakımından kadın ve erkek arasındaki ayrıma değinmektedir. Son bölümde (*Güzelliğin ve Yüceliğin Birbirinden Ayrı Duygularına Dayandıkları Ölçüde, Ulusal Karakteristikler Üzerine*) ise farklı ulusların güzel ve yüce duygularını taşımaları bakımından karakter farklarını ele almaktadır.

3.1.1 İnce duygular : yüce ve güzel

Kant (1764/2017), birinci bölüme şu şekilde başlamaktadır: “Hoşlanma ya da hoşnutsuzluğun çeşitli hissedilme biçimleri, bu duyguyu uyandıran dışsal şeylerin özelliklerinden çok, her insanın bu şeylerin uyandırdığı hazzı ya da acıyı duyma yakınlığına dayanır” (s. 49). Tam da bu nedenledir ki biri, bir nesneden hoşlanırken, diğeri tiksinebilir. Aşk tutkusunu buna örnek vermektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Kant’ın *güzel* ya da *yüce* derken bir dış nesneye göndermekten çok, insanın içsel duygularına gönderimde bulunmasıdır. Üçüncü *Kritikle* beraber, *beğeni yargısı* bağlamında bu öznel yaklaşımın a priori temellerinin araştırmasını yapmaktadır (*özel evrensellik*). Kant’ın (1764/2017), “ince” (*Finer*) bir duygu olarak tanımladığı *güzellik* ve *yücelik* duygusu hakkındaki ilk belirlenimi şöyledir:

Ya doyuma ulaşmadan ve tükenmeden daha uzun süre devam edebildiği için, ya -deyim yerindeyse- ruhu erdemli dürtülere uygun hale getiren bir ruh duyarlılığını gerektirdiği için ya da yeteneklerin ve entelektüel mükemmelliğin işareti olduğu için daha zarif olan başka bir duygu vardır. (s. 50)

Böylece “ince duygular” olması bakımından *güzel* ve *yüce* duygusu; sadece duyusallığa dayanan günlük, sıradan, salt keyif veren duygulardan ayrılmaktadır. Kant’a göre hem güzelliğin hem de yücelik duygusunun insan üzerindeki etkisi hoştur (*Agreeable*). Ancak bu hoşluğun biçimleri farklıdır. Kant (1764/2017), bu ayrımı şu şekilde ifade etmektedir:

Karla kaplı doruğu bulutların üzerine yükselen bir dağın görüntüsü, şiddetli bir fırtınaya ilişkin betimleme ya da Miton’ın cehennem krallığını tasviri zevk uyandırır ama korkuyla; diğer

yanda çiçeklerle kaplı çayır, derelerin kıvrılarak aktığı ve sürülerin otlağı vadi görüntüsü, [Vergilius'un] Elysium tarifi ya da Homeros'un Venüs kemerini tasviri de hoş ama şen ve gülümseten bir duyuma vesile olur. (s. 50)

(John Milton ve Vergilius, Burke tarafından da *Soruşturma*'da yüce ve güzel duygularının tasvirinde sıkça alıntılanmıştır). Kant'ın bu tasvirinin ilk bölümü, yani korkuyla karışık zevk duygusu *yüceyi* ifade ederken, neşeli bir zevk duygusu uyandıran ise *güzeldir*. Kant, özellikle *Kritiklerinde* okuyucusunu mahrum bıraktığı örneklemelere *Gözlemler*'de cömertçe yer vermektedir. “Kutsal bir koruda uzun meşe ağaçları, ıssız gölgeler ve gece” yüce duygusuyla ilişkiliyken, “çiçeklikler, alçak çitler, şekilli budanmış ağaçlar ve gündüz” ise güzeldir (Kant, 1764/2017, s. 50-51). Kant'ın güzeli ve yüceyi tasvir ettiği yerlerde kullandığı dil de yine *Kritik* döneminde aşına olunan dilin aksine oldukça şairanedir. Kant'ın bu noktada güzel ve yüce arasında yaptığı bir ayrıma dikkat etmek gerekmektedir. Zira *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde nihai biçimine ulaşacak olan yüce fikrine giden yolun ilk nüveleri burada okunabilir: “Yüce harekete geçirir, güzel büyüler” (Kant, 1764/2017, s. 51) (*Rühren – Reizen*). *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde de *yüce* için “ruhu yükselten” (5: 265) bir duygu diyecektir. Kant'ın ifade ettiği gibi yücelik duygusu, kendini bir insanda şaşkınlık (*Astonishment*) şeklinde gösterirken; güzel, neşe, gülümseme ve sevinçle kendini göstermektedir. Burada, yücenin ve güzelin kendini gösterme şekli Burke'ün *Soruşturma*'da yaptığıyla oldukça benzerdir. Kant, *Gözlemler*'de üçüncü *Kritikten* farklı bir yüce ayrımı yapmaktadır. Zira üç tür yüceden bahseder: *Korkutucu yücelik* (*terrifying sublime*), buna korku, dehşet ve melankoli eşlik etmektedir. *Soylu yücelik* (*noble sublime*), buna bir merak duygusu eşlik etmektedir. Son olarak da *görmekli yücelik* (*magnificent sublime*), buna da güzellik eşlik etmektedir (Kant, 1764/2017, s. 51). Dolayısıyla *yücelik* duygusuna *güzelliğin* eşlik etmesi mümkündür. Üstelik Kant'a göre ideal olan da budur. Kant, burada nesnelerin büyüklüğü bakımından güzel ve yüce arasındaki ayrımı Burke'e benzer biçimde ortaya koymaktadır. Buna göre yüce, doğal olarak büyük olandır. Güzel ise küçük olabilir. Kant (1764/2017), üçüncü *Kritikte* verdiği Mısır piramitleri ve St. Petrus Bazilikası örneklerini ilk olarak *Gözlemler*'de kullanmaktadır:

... bir Mısır piramidinin görüntüsü, insanı hayal edebileceği tüm tasvirlerden daha ötelere götürür; ama tasarımı yalın ve soyludur. Roma'daki Aziz Petrus Bazilikası görkemlidir; çünkü geniş ve yalın olan çerçevesinde güzellik, örneğin altın, mozaikler vs. öyle dağılmıştır ki,

yücelik duygusu en büyük etkiyi bırakır; bu yüzden söz konusu nesneye görkemli denilir. (s. 52)

Bu tasvirde, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ortaya çıkacak olan *matematikselsal yücenin* henüz olgunlaşmamış haliyle bulunduğunu söylemek mümkündür. Kant'ın *Gözlemler*'deki bakışına göre doğada, *yüce* duygusunu uyandıran bir nesnenin ya da insan yapımı bir sanat eserinin belli bir miktarda *güzel olan* ile karışması *görmekli yüceliğı* meydana getirmektedir. Yücenin en büyük etkiyi bu şekilde yaratması tuhaf değildir, çünkü bu duyguya sadece dehşet ve korku eşlik etmemektedir. Bir yandan da nesne, güzelliğı ile büyülemektedir (*Charm*). Böylece insanın duyguları üzerinde yaratacağı etki ikiye katlanmaktadır.

3.1.2 Evrensel saygının zemindeki yüce

Kant, ikinci bölümde insana ait niteliklerde güzellik ve yücelik hakkında konuşmaya başlamaktadır. Özellikle bu bölümden itibaren yüce ve güzelle ilgili olarak, estetikten ziyade ahlaki eylemlerden bahsetmeye başlamakta ve örnekleri bu konu üzerinden vermektedir. Göçmen (2015/2017), bu noktayla ilgili şöyle bir yorum yapmaktadır: “Oysa estetiğın konusu kelimenin dar anlamında güzel olandır. Kant, günlük dilde birbirine karıştırılan fakat çok farklı felsefe dallarının araştırma konusu olan bu anlamlar arasında ayırım yapmıyor. Tersine günlük dile hakim olan bu çok anlamlılığı üstleniyor. Bu doğal olarak estetiğı moralize ve ahlaki estetize etmesine yol açıyor” (s. 38). Bu noktada Kant'ın estetik kuramını henüz oluşturmadığını akılda tutmak gerekir. Üstelik *estetik* kavramı bu aşamada felsefi düşünce için oldukça yeni bir kavram olup, etik ve estetik 18. yüzyıl düşünürleri tarafından çoğunlukla birlikte ele alınmaktadır.

Kant'a göre, cesaret, anlayış (*Understanding*), doğruluk ve dürüstlük gibi insana ait nitelikler *soylu* ve *yüce* duygusunun ifadesi iken; nükte, maharet, teveccüh, kibarlık gibi nitelikler küçük ve *güzeldir*. Kant'ın (1764/2017) ifade ettiğı gibi, yücenin öznitelikleri insanda *saygı* (*Esteem*) uyandırırken, güzelin öznitelikleri *sevgi* uyandırmaktadır. Yüce ve *saygı* duygusu arasındaki bağlantı *Yargı Gücünün Eleştirisi* ve *Pratik Aklın Eleştirisi* arasındaki bağı kurmak konusunda oldukça kritik bir öneme sahiptir, bunun her ne kadar olgunlaşmamış da olsa ilk işaretleri burada görölmektedir. Kant'a göre yüce duygusuna hayranlık (*Admiration*) ve saygı eşlik etmektedir. Ancak kimi zaman yüce duygusuna güzellik de eşlik edebilir. Özellikle sanat eserinde *yüce* söz konusu olduğunda bu işler güzel görünebilirler. Hatta görünmelidirler. Çünkü

Kant'ın (1764/2017), ifade ettiği gibi bazı durumlarda yüceye, güzellik eşlik etmezse yüce insanı “yorar” (s. 53). Kant, bunu Burke'ün de sık sık atıf yaptığı gibi Milton'un *Paradise Lost (Kayıp Cennet)* eseri ile örneklendirmektedir. Milton, okuyucuda yüksek bir hayranlık ve saygı uyandırırken Kant'ın (1764/2017), ifade ettiği gibi tek bir seferde okuyup bitirilemeyecek denli “ruhun güçlerini yorar” (s. 53). Kant, tam bu noktada, *trajedi* ve *komedî* arasında yüce ve güzel duygularını ifade etmeleri bakımından bir ayrım ortaya koymaktadır. Birincisini yüce ile, ikincisini de güzel ile ilişkilendirir. Kant'ın (1764/2017) ifade ettiği gibi, “trajedide başka birinin iyiliği için büyük fedakarlıklar, tehlike anında cesur kararlılık ve kanıtlanmış sadakat tasvir edilir” (s. 54). Tüm bu nitelikler, onlara eşlik eden bir *saygı* duygusuyla birlikte *yüce* duygusunu uyandırmaktadır. Trajedilerdeki bir diğer önemli kavram ise Burke'ün de *Soruşturma*’da üzerinde durduğu, sempati (*Sympathy*) kavramıdır. Kant (1764/2017), sempati duygusunu şu şekilde ifade etmektedir: “... ötekilerin talihsizliği izleyicinin göğsünde sempati duygularını harekete geçirir ve cömert kalbinin ötekilerin sıkıntısı için çarpmasına neden olur. İzleyici usulca duygulandırılır ve kendi doğasının asaletini hisseder” (s. 54). Örneğin, Homeros'un *haşmetli* kahramanı Akhilleus, “ürkütücü biçimde” yücedir. Ancak trajedilerde de yüce, bir derece güzellikle birleştirilebilir ki bu da Kant'a göre soylu yüceliği ortaya çıkarmaktadır. Vergilius'un kahramanı Aeneas gibi. Kant, *korkutucu* yücelik ve doğaya aykırı olmayı birbirinden ayırmaktadır. Kant (1764/2017), doğaya aykırı şeyleri, içlerinde yücelik barındırsalar dahi *grotesk* olarak tanımlanmaktadır (s. 56). Benzer şekilde üçüncü *Kritikte* de *yüce* ve *çirkin* arasına bir ayrım koymaktadır.

Kant'a (1764/2017) göre “ahlaki öznitelikler arasında yalnızca hakiki erdem yücedir” (s. 58). Burada, ahlak ve *yüce* arasındaki bağ açıkça ifade edilmiştir. Öyle ki bu hakiki erdem ne kadar genel olursa o kadar yüce ve soylu olacaktır. Kant (1764/2017), buna “insan doğasının asalet duygusu” (s. 59) demektedir. Bu duygu, *evrensel saygının* zeminini oluşturmaktadır. “Hakiki erdem” (*genuine virtue*) dediği bu erdemler *yüce* ve kendi başına *saygıdeğer* iken, “edinimsel erdem” (*adopted virtue*) dediği ikinci tür erdemler *güzel* ve *sevimlidir*. Örneğin, *hoşgörü* ikinci tür bir erdemdir. Güzel ve sevimli olup, bencilikten yoksun olması bakımından *güzel işlerin* zeminidir. Ancak Kant'a göre bu hakiki erdemin temeli değildir. Çünkü *evrensel saygı* ilkesine dayanmamaktadır. Bu nedenle *evrensel duygulanımın* (*universal affection*) zeminidir. Zira Kant için hakiki erdem, *ilkelere* (*Principles*) dayanmalıdır. Buralar *Pratik Aklın Eleştirisi*’ne giden yolun ilk taşları sayılabilir. Tabi bunun yirmi yıldan fazla sürecek

olan uzun bir yol olduğu unutulmamalıdır. Kant (1764/2017), hakiki erdemin *ilkelerini* şu şekilde ifade etmektedir: “Bu ilkeler spekülâtif kurallar değil, her insanın göğsünde yaşayan ve şefkat ve hoşgörünün tikel zeminlerine kadar uzanan bir duygunun bilincidir” (s. 59). Kant, buradan sonra yüce ve güzel duygularının genel olarak insandaki niteliklerini incelemeye “kendi gözlemleriyle” devam edeceğini söylemektedir. Kant’a (1764/2017) göre örneğin, *dostluk* yücedir; doğru sözlülükte, “insan doğasının asaletine ilişkin yüksek bir duygu” (s. 64) bulunmaktadır. Bu noktada yeniden *saygı* kavramına dönmektedir. Kant’a göre bu yüceliği, mizacında barındıran insanlar hem bu *evrensel saygı* ilkesinden ötürü kendilerine değer vermektedirler hem de diğer insanları bu saygıya ‘değer’ görmektedirler.¹¹ Tüm bu ifadeler, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirmesi*, *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Yargı Gücünün Eleştirisi* beraber düşünüldüğünde; Kant’ın bu metni pek çok ‘haklı’ eleştiriye açık bir metin olmasının yanında, henüz ‘olgunlaşmamış’ bir meyveye benzetilebilir. Serttir, yutmak için fazla acıdır. Toplanması için *Kritiklerin* beklenmesi gerekir.

Kant (1764/2017), *erdemli* kişi ya da *yücelik duyarlılığına* sahip olan kişiyi şu şekilde tasvir etmektedir: “... soylu bir göğüste özgürlüğü solur. Sarayda takılan yaldızlı zincirlerden kürek mahkumlarının ağır demir prangalarına kadar, onun için tüm zincirler iğrençtir. Kendisinin ve başka insanların katı yargıcısıdır” (s. 65). Diğer insanların mutluluklarından sevinç, üzüntülerinden mutsuzluk duymak ahlaki duygu olarak elbette *güzel*dir. Ancak Kant’ın sıkça hatırlattığı gibi ilkelerden yoksundur. Evrensel duygulanımın zeminidir, evrensel saygının değil. İlkelerden yoksun olan ahlaki duygu, Kant’ın (1764/2017) ifadesiyle, “doğrudan doğruya nesnelerin onun üzerinde bıraktığı anlık izlenime bağlıdır” (s. 65). Kant ikinci *Kritikte* *iyiyi*, üçüncü *Kritikte* ise *güzeli* bu duyusal ilgi ve çıkardan ayıracaktır.

Kant, en başta “ince duygular” olarak tanımladığı *güzel* ve *yücenin*, genel olarak insan mizacındaki yansımalarını kendi gözlemleri üzerinden tartışmayı son bir noktaya değinip, bu bölümde noktalamaktadır. Buna göre Kant (1764/2017), bir kişinin ahlaki olmayan meselelerdeki tutumunun, örneğin müzik zevki ya da edebiyatın güzelliklerinden aldığı hazzın, o kişinin “yüksek zihinsel nitelikler ve hatta yüreğin nitelikleri hakkındaki duyarlılığı” bağlamında ipucu verebileceğini ifade etmektedir.

¹¹ Bu nokta *Ahlak Metafiziğinin Temellendirmesi*’ndeki ikinci formülasyonu hatırlatmaktadır: “Her defasında insanlığa, kendi kişinde olduğu kadar başka herkesin kişisinde de, sırf araç olarak değil, aynı zamanda amaç olarak davranacak biçimde eylemde bulun” (Kant, 1785/2015, s. 46).

3.1.3 Yücenin eril kavranışı

III. Bölüm (*İki Cinsin Karşılıklı İlişkilerinde Güzellik ve Yücelik Ayrımı Üzerine*), son bölümle birlikte eleştirileri en çok üzerine çeken yerdir. Kant, bu bölümde *güzel* ve *yüce* duygularının tezahürlerini *kadın* ve *erkek* özelinde ele alıp; *güzelliği* kadınla, *yüceliği* ise erkeklerle eşleştirmektedir. Kant (1764/2017), bölümün en başında kadından *cinsilatif* (*the fair sex*) (Alm. *schönen*) olarak bahsederek *güzelle* ilişkili kılmıştır (s. 72). Burke’ün *Soruşturma*’sında da dönemin atmosferine ve diline uygun olarak benzer ifadelerle rastlamak mümkündür. Burada *güzellik* kavramı, kadının hem karakteristik hem de fiziksel özellikleriyle eşleştirilmektedir. Hem Kant hem de Burke, ortak bir dille kadınlardan narin, zarif, *güzelliği*yle büyüleyen lakin diğer yandan fazla hassas ve her an kırılabilir birer ‘porselen bebekten’ bahseder gibidirler. Bu anlayış, kuşkusuz 18. yüzyıl Avrupa’sının genel havasını betimlemektedir. Erkek ise *soylu bir yatkinliğe* (*the noble sex*) sahip olduğu için (!) yüceyi temsil etmektedir. Ancak Kant (1764/2017), bu noktada temkinli davranarak şu şekilde bir uyarıda bulunmaktadır: “Bundan, kadının soylu niteliklerden yoksun olduğu, erkek cinsin de *güzellikten* tamamen vazgeçmesi gerektiği anlaşılmamalıdır. Aksine, hangi cinsten olursa olsun kişinin bu ikisini bir araya getirmesi beklenir” (s. 72). Kant’ın daha önce de işaret ettiği gibi kişinin benliğinde, *güzelin* yüceyle birleşmesi ideal olmalıdır. Tabi Kant’a göre bu birleşme, yine de kadının *güzellik* niteliğini kuvvetlendirmekten başka bir şey ifade etmeyecektir! Bu anlayışa göre kadının payına düşen; *güzel*, *süslü*, *neşeli*, *zarif* olana doğuştan gelen bir duyarlılık, kendine hakim olma, yüzeysel şeylerle eğlenme, iyi yürek ve şefkattir. Kant (1764/2017), bu ince cinsin (!) anlayış bakımından erkekten bir farkı olmadığını, fakat bu anlayışın “*güzel bir anlayış*” (*beautiful understanding*), buna karşılık erkeğin anlayışının ise “*derin bir anlayış*” (*deep understanding*) olduğunu söylemektedir (s. 73). Bu sebeptendir ki derin düşünme, tefekkür gibi zorlu uğraşlar, hayranlık uyandıracak işler erkeğin *yücelik* duyarlığına yüklenirken; kadınlar bunların altından kalkabilecek güce sahip olsalar da bu, onların ‘*güzelliğinden*’ ve çekiciliğinden azaltacağı için kadını *güzellik* nesnesinden, “soğuk bir hayranlık nesnesine” dönüştürecektir. Kant’ın tam burada o dönem yayınlanan bir kitabı örneklemesi, dönemindeki bilim ve kadın arasındaki bağı anlatmada yeterli olmaktadır: Francesco Algaroti’nin *Il Newtonianismo par la dame* (*Kadınlar İçin Newtonculuk*) kitabı dönemin sakat düşüncesini en iyi şekilde gösteren örneklerinden biridir. Zira kadınlar için basitleştirerek yazılmış bir kitaptır.

Kant, ahlaki erdemler söz konusu olduğunda da kadını *güzel* ile bütünleştirirken, erkeği yine *yüceyle* eşleştirmektedir. Kant (1764/2017), yukarıda *edinimsel erdem* (*adopted virtue*) dediği erdem türüne bu bölümde, kadının güzellik niteliğine dayanarak *güzel erdem* (*beautiful virtue*) demektedir (s. 76). Buna göre ahlaki açıdan güzel olan eylem; görevin, sorumlulukların ve zorunlulukların (emirlerin, yasanın) dolayısıyla *ilkelerin* dışında kalmaktadır. Buradaki ölçüt, ‘hoşa gitmek’ olacaktır. Kant’ın burada verdiği her bir gözlemi inceledikçe, *güzel* kavramının *Gözlemler*’den, üçüncü *Kritiğe* ve ahlak anlayışının *Temellendirme* ve ikinci *Kritiğe* kadar nasıl değiştiğinin (olgunlaştığının) izini sürmek mümkündür. Kant, *hakiki erdem* söz konusu olduğunda *ilkelere* göre hareket etmek gerektiği daha önce vurgulamıştır. Burada, her iki cinsin de bu konuda pek “yetenekli” olmadığını ifade etmektedir. Kadın, öylesine *güzelle* bütünleştirilmiştir ki, Kant (1764/2017), kadının zayıflıklarının dahi “güzel kusurlar” (s. 76) olduğunu hatta ona belli bir çekicilik kattığını iddia etmektedir.

Son bölüm de (*Güzelliğin ve Yüceliğin Birbirinden Ayrı Duygularına Dayandıkları Ölçüde, Ulusal Karakteristikler Üzerine*) en az bir önceki bölüm kadar eleştirilen bir bölümdür. Kant’a göre, bir önceki bölümde erkek ve kadın arasında *güzel* ve *yüceyi* bünyelerinde barındırmak bakımından bir ayrım konması gerektiği gibi aynı durum farklı uluslar için de geçerlidir. Ancak Kant (1764/2017) yine temkinli davranarak şu şekilde bir uyarı yapmaktadır:

Niyetim, halkların karakterlerini ayrıntılı bir biçimde resmetmek değil; sergiledikleri yücelik ve güzellik duygusunu dışa vuran birkaç özelliği ana hatlarıyla veriyorum. Kolayca tahmin edileceği üzere, böyle bir tabloda ancak geçici bir adalet beklenebilir, prototipleri daha ince bir duygu talebinde bulunan büyük kalabalık arasında öne çıkarlar ve hiçbir ulus, bu türden en mükemmel nitelikleri birleştiren yatkınlıklardan yoksun değildir ... Bu ulusal farklılıkların olumsal olup olmadıklarını, zamana ve yönetim biçimine mi, yoksa belli bir zorunlulukla iklime mi bağlı olduklarını burada incelemiyorum. (s. 89)

Bu uyarının ardından ulusları *güzel* ve *yüceye* yatkınlıkları bakımından değerlendirmektedir. Kant (1764/2017), bu bölümde İtalyanlar ve Fransızları *güzel duyarlılığına* sahip uluslar; Almanlar, İngilizler ve İspanyolları ise *yüce duyarlılığına* sahip uluslar olarak ifade etmektedir (s. 89). Tabi burada sadece kendi ifadesiyle, “dünyanın bizim bulunduğumuz parçasındaki haklardan” (s. 89) bahsetmektedir. Güzelliğe ait dışavurumlar olarak ifade ettiği büyüleyiciliği İtalyanlara, neşeli olmayı

Fransızlara atfederken; yücenin dışavurumu olan maceraperestliği İspanyollara, soylu olana duyarlığı İngilizlere ve son olarak *görmek*li olana duyarlığı da Almanlara layık görmektedir. Ulusların sanat ve bilim tercihlerinde de bu yatkınlıklardan örnekler vermektedir. Örneğin, İngilizlerin “kusursuz şiir ve hitabet” zevkleri yüceyle bütünleşmektedir (Kant, 1764/2017, s. 90). Milton’ın şiiri, bu yüceliğin bir örneğidir. Bu zevk Fransızlarda ise güzele karşılık gelmektedir. Kant (1764/2017), bu ulusların sanat tercihleriyle ilgili şu şekilde bir yorumda bulunmaktadır:

... İngiltere’de köklü içerikli düşünceler, trajedi, epik şiir ve genel olarak Fransız çekiciyle dövülüp geniş bir alanı kaplayan ince yapraklara dönüştürülebilen som altından kavrayış keskinliği vardır. Almanya’da kavrayış keskinliği hala sac bir levhadan parıldar. Daha önceleri kabaydı ama izlediği örnekler ve ulusun anlayışıyla daha çekici ve soylu oldu. (s. 90)

Kant, diğer yandan ulusların, yücelik ve güzellikle ilgili duygularının dışavurumunu ahlaki eylemlere yönelik gözlemleriyle de ifade etmektedir. Hatta ulusların zihinsel karakterlerini en fazla ahlaki eylemler aracılığıyla dışa vurduğunu ifade etmektedir. Burada da sık sık yaptığı gibi her ulusta bu ince duyguları kendilerinde barındıran bireyler ve çeşitli sebeplerle bunları barındırmayanlar olduğunu hatırlatmaktadır. Kant (1764/2017), İspanyolları “büyük eylemlere duyarlı” (s. 91) halklar olarak tanımlamaktadır. Aşk tutkusu uğruna “vahşi bir hayvanla tehlikeli bir dövüş” girmek gibi tuhaf bir eylem dahil olmak üzere. Fransızları ise ahlaki bakımdan güzele çok daha yatkın, samimi ve özgür bir ulus olarak ifade etmektedir. Son olarak yüce ve güzelin yansıması bakımından ulusların dinlerini inceleyen Kant, yine “dünyanın kendi bulunduğu parçasının” dininin “saygın bir kökten” geldiğini ve sadece dindeki aşırılıkların insana ait olup, ulusların karakterlerini belirlediği söylemektedir. Örneğin, “dindarca bir kibirlenme” (*pious brazenness*) olarak ifade ettiği *bağnazlığın* (*Fanaticism*) geçmiş zamanda Almanya ve İngiltere’de yaygın olduğunu, bunun bu ulusların bir bakıma soylu duygusunun ‘doğal olmayan’ bir uzantısı olduğunu söylemektedir (Kant, 1764/2017, s. 97). Daha önce hep Avrupa halklarından söz etmiş olan Kant, son bölümde “dünyanın diğer parçalarının halklarının” dini tutumlarından da örnekler vererek incelemesini bitirmektedir. Kant (1764/2017), Doğunun İspanyolları olarak bahsettiği Arap halkları için, “tutuşan imgelemi, şeyleri ona doğadışı ve çarpılmış imgeler halinde sunar ve dinini yayması bile büyük bir maceraydı” (s. 98) demektedir. Yiğitlikleri ve kararlılıklarıyla Japonlardan, din söz konusu olduğunda *grotesk* zevklere sahip olduklarını söylediği Hindistan halkından,

kabul edilmesi mümkün olmayan ifadelerle Afrika halklarından, “vahşiler” (!) olarak tanımladığı Kuzey Amerika halklarına kadar pek çok halktan bahsetmektedir. Tarihsel anlamda, genel olarak insanların zevkine baktığında, hiçbir zaman Antik Yunan ve Roma’daki kadar sanatta, politikada ve ahlakta, yüceliğin güzellikle birleştiği bir dönem olmadığını; Gotik ile birlikte sanatta *yüceyi* ifade eden yalınlığın yerini *grotesk* abartının aldığını söylemektedir. Doğanın yalınlığının yerini, doğaya aykırı olan almış ve Kant’a göre böylece duygu, inceliğini kaybetmiştir. Sadece sanatta değil; dinde, ahlakta ve bilimde de bu çarpıtılmanın yapıldığını Kant (1764/2017), şu şekilde ifade etmektedir:

Bir elinde dua kitabı diğer elinde savaş bayrağı bulunan keşişleri, başka bir iklime ve daha kutsal bir toprağa gömülmek için fedakarlığa sürüklenen kandırılmış kurbanlar ordusu, zorbalık ve kötülük yeminleriyle kutsanmış kutsal savaşçılar ve ... kendilerine şövalye diyen ve macera, yarışma, düello ve hayali işler peşine düşen tuhaf bir hayalci kahraman türü izledi. (s. 102)

Tüm bunları “insan dehasının neredeyse yıkımı” olarak tanımlayan Kant, *yeniden doğuşla* beraber tüm bu alanlarda yeniden *güzelle*, soylu bir yalınlığı ifade eden *yüceye* dair sağlam bir zevkin ortaya çıktığını ifade etmektedir. Kant’a (1764/2017) göre, bu duygu hassaslığının, soylu yalınlığın; geçici boş keyiflerin parıltısına dönüşmemesi için “her genç dünya vatandaşının göğsündeki ahlaki duyguyu erken yaşta canlı bir duyarlılığa yükseltmesi” (s. 102) gerekmektedir. Bunun da ancak gençlerin eğitiminin “eski yanılsamalardan” kurtarılmasıyla mümkün olabileceği görüşündedir.

Son söz olarak, Kant’ın bu metnini – her ne kadar özellikle kadın ve erkek arasındaki kadını alçaltıcı hiyerarşik ayrım ve farklı uluslar hakkında yaptığı kabul edilemez yorumları barındırsa da – *güzel* ve *yüce* kavramlarını ilk kullandığı metni olması bakımından, özellikle ikinci ve üçüncü *Kritikle* karşılaştırmalı olarak okumak önemlidir. Bu bağlamda metinden faydalanmak özellikle ilk iki bölüm üzerinden olmaktadır.

Kant’ın *Kritiklere* giden yolu nasıl yürüdüğünü takip etmek, en azından ahlak ve estetik alanlarındaki bu fikirlerinin gelişimini izlemek ve temel bazı düşüncelerini edinmek için *Gözlemler*’i incelemek bir başlangıç noktası belirlemek açısından kayda değer olacaktır. Öyle ki bu meseleler *Kritikleri* yazmadan yirmi yıldan fazla bir süre önce dahi Kant’ın aklında yer tutmaktadır.

3.2 Üçüncü Kritik: Hayal Gücünün Sınırındaki Yüce

Immanuel Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* 'nin birinci bölümü olan ve bu incelemenin odak noktasını oluşturan *Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi* 'nde *Güzelin Analitiğinden* sonra *Yücenin Analitiğini* (§ 23-39) yapmaktadır. Böylece Kant, *yüce* (*Erhaben*) kavramını *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* metninden sonra yeniden ele almaktadır.

Kant, *Yücenin Analitiği* 'ne başlarken, öncelikle *güzel* ve *yücenin* bir karşılaştırmasını yapmaktadır. İlk, *güzel* ve *yüce* kavramları arasındaki benzerlikleri ifade etmektedir. Kant'a (1790/2016) göre, hem *güzel* hem de *yüce* olan özneye "kendi başına haz vermesi" (*Pleasure, Wohlgefallen*) konusunda ortaklaşırlar (5: 244). Bir diğer benzerlikleri ise her ikisinin de Kant'ın, *Saf Aklın Eleştirisi* 'nde ele aldığı *belirleyici yargının* (*determining judgement*) ürünü değil, fakat *düşünüm yargısının* (*judgement of reflection*) ürünü olmalarıdır. Kant'ın (1790/2016), *güzel yargısının* ilk momentinde ifade ettiği gibi *yüceden* alınan haz söz konusu olduğunda da *Hoş* (*Agreeable*) olanın aksine bir *çıkarsızlık* (*Disinterestedness*), ilgiden bağımsızlık belirtmelidir ya da *İyide* söz konusu olanın aksine belirli bir kavram ile belirlenmemiş olmalıdır. *Yüceden* alınan hazzın kavramla olan bağlantısı ancak *belirsiz* bir kavramla ve yalnızca temsil etme yetisiyle (*faculty of presentation*) ilgilidir. Temsil etme yetisi olan hayal gücü (*Imagination, Einbildungskraft*) verilmiş bir görüş (*Intuition, Anschauung*) söz konusu olduğunda kavramlar yetisi (*faculty of concepts*) olan anlama yetisi (*Understanding, Verstand*) ya da akıl (*Reason, Vernunft*) ile uyum içine girmektedir. İlk *güzelde*, ikincisi ise *yücede* söz konusu olacaktır. İkisinde de bilişsel yetilerin bir uyumu söz konusudur. Ancak *yücedeki* bu uyum *güzelden* farklı olarak, uyumsuzluktan doğacaktır. Son olarak *güzel yargısının* ikinci momentinde ifade edildiği gibi her iki yargı da *tekil* (*Singular*) fakat evrensel geçerliliğe (*universal validity*) sahip yargılardır. Üstelik bu evrensel geçerlilik sadece haz duygusu üzerine dayanmaktadır.

Kant, ilkin *güzel* ve *yücenin* ortaklıklarını sıraladıktan sonra, ayrıldıkları noktalara değinmektedir. Altuğ'un (2007) işaret ettiği gibi *yüce* deneyimi, *güzelle* karşılaştırıldığında, "karmaşık bir zihin durumunu" (s. 232) ifade etmektedir. Wenzel'e (2005) göre *yüce*, *güzelden* en az iki bakımdan çok daha karmaşıktır: İlk *yücenin* *güzelden* farklı olarak, içinde olumsuzlamayı (*Negation*) barındıran iki aşamalı bir yapıya sahip olması; ikincisi ise Kant'ın *yücenin* bölümlenmesinde *dinamik yüce* olarak ifade ettiği kavramın *güzelle* hiçbir benzerliğinin olmamasıdır (s.

106). Kant'ın, *Güzelin Analitiği*'nde ifade ettiği gibi güzelden alınan haz, nesnenin biçimini (*Form*) konu edinmektedir ki burada nesnenin biçiminden kaynaklanan bir sınırlama (*Limitation*) söz konusudur. Cassirer (1922/2007), bu noktada şu soruyu sormaktadır: Güzelin sınırlanmışlığının aksine “sınırlanmamışlık” temelinde bir estetik ifade mümkün değil midir? Üstelik estetik dışavurumun temelinde aslında bu yatmaz mı? (s. 435) Yüce, tam da buna karşılık gelmektedir. Kant (1790/2016), yücenin ancak “biçimsiz” ya da “biçim-dışı” (*Formless*) bir nesnede bulunabileceğini ifade etmektedir (2: 244). Dolayısıyla güzeldeki nesnenin sınırlı biçimine karşı; burada sınırsız olan, sonsuz olan yücenin konusunu oluşturacaktır. Böylece Altuğ'un (2007) ifade ettiği gibi, yücede *sınırsızlık*, estetik değer haline gelir ve yüce ile karşılaşıldığındaki heyecan dolu duygulanım tam da bu sınırsızlığın ve tüketilemezliğin ya da kuşatılamazlığın ruhu genişletmesi olgusundan kaynaklanmaktadır (s. 235). Güzel, bu bağlamda anlama yetisinin belirlenmemiş bir kavramı (*indeterminate concept*) ile bağlantılıken; Yüce aklın (*Reason, Vernunft*) belirlenmemiş bir kavramıyla ilişkili olacaktır. Kant'ın *Güzelin Analitiğinde* ifade ettiği gibi güzel olanın deneyiminde, anlama yetisi ve hayal gücünün karşılıklı ilişkileri içinde “özgür oyundan” kaynaklanan uyum söz konusudur. Burada anlama yetisi, kavramlar aracılığıyla görü çeşitliliğini *sınırlandırıp*, düzeni sağlamaktan sorumludur. Yani güzelin deneyiminde yasa koyan anlama yetisidir. Ancak iki yeti özgür olarak bir araya gelmektedir. Güzel nesnenin biçimi aracılığıyla anlama yetisi ve hayal gücünün bu uyumu deneyimlenir. Güzelden alınan haz nesnenin biçiminden kaynaklandığı için *niteliğin (Quality)* temsilinden bahsederken, Yüceden alınan haz ise *niceliğin (Quantity)* temsiliyle bağlantılıdır. Çünkü yüce olan tam da bu “biçimsizlik” bağlamında, sonsuz olanla bağlantısı nedeniyle hayal gücünün anlama yetisi değil, fakat akıl ile ilişkisi içinde ortaya çıkmaktadır. Hayal gücünün, duyu nesnelerinden elde ettiği görülerden sınırsız olana dair bir kavrama gerçekleştirememiş olması nedeniyle başka bir yere bakması gerekmektedir. Bu anlamda hayal gücünün yüzünü döneceği yer akıl ve aklın idelerinden başka bir şey olmayacaktır. Yani zihin, yüce deneyiminde duyu dünyasının üzerinde yükseldiğini hissetmektedir. Sınırsızlığı itibarıyla yüce, hayal gücünün faaliyetini sekteye uğratmaktadır. Zira aklın ideleri Kant'ın *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde de ifade ettiği gibi dış doğada temsili olamayan kavramlardır. Dolayısıyla onlar *duyulurüstü (Supersensible)* alanın kavramlarıdır. Dolayısıyla yüce diye adlandırılan şey sonsuzlukla bağlantısı içinde, Jean-François Lyotard'ın 20. yüzyılda ifade edeceği gibi *temsil edilemez olanın temsili* ile ilgilidir.

Bu nedenle burada iş gören yeti anlama yetisi olamayacaktır. Bunun yerine, akıl ve hayal gücünün belirlenmemiş bir bağlantısına dayanmaktadır. Duyusal temsilin mümkün olmamasından kaynaklanan yetersizlik hissiyle, “daha yüksek bir amaçlılığa” yönelen hayal gücü, aklın idelerine doğru harekete geçmektedir.

Kant’ın ifade ettiği gibi hem güzel olan hem de yüce olan “kendileri bakımından” yani ilgiden bağımsız olarak haz vermektedirler. Ancak Kant (1790/2016), bu ikisinden alınan hazzın niteliğinin birbirinden oldukça farklı olduğunu özellikle şu şekilde ifade etmektedir:

Çünkü bu (Güzel) doğrudan doğruya kendisinde yaşamın yükseltilmesinin bir duygusunu taşır ve buna göre çekicilik ve oyuncu bir imgelem yetisi (hayal gücü) ile bağdaşabilir; ama öteki (Yücenin duygusu) bir hazdır ki, yalnızca dolaylı olarak doğar; yani yaşam güçlerinin kıpsal (moment) olarak engellenişinin ve bunu hemen izleyen daha da güçlü bir boşalışlarının duygusu yoluyla üretilir; böylece imgelem yetisinin etkinliğinde bir heyecan olarak; oyun değil, ama ciddi bir şey olarak görünür. (5: 245)

Kant’ın, yüceyle ilgili yaptığı bu ilk belirlenim, güzel ve yüce duygusu arasındaki farkı net bir şekilde ortaya koymaktadır. Zira buna göre yüce, bir beğeni nesnesi değil; fakat bir heyecan (*Rührung*) nesnesidir (Altuğ, 2007, s. 261). Güzelden alınan haz (*Pleasure, Wohlgefallen*) doğrudan bir hazken; yüceden alınan haz ancak dolaylı bir haz olacaktır. Kant’a (1790/2016) göre, yüce olarak adlandırılan bir nesne ile karşılaşmanın ilk anında, güzelde olan çekiciliğin tersine zihin (*Gemüt*) “itilmektedir” (2: 245). Bu çekicilik nedeniyle güzelden alınan haz, mutlak hazdır (*Positive pleasure*). Kant, bunu daha önce *Gözlemler*’de de ifade etmiştir. Şimdi burada şu belirlenimi de eklemektedir: “... anlık (zihin) nesne tarafından yalnızca çekilmediği, ama almaşık olarak (tersine) ayrıca her zaman itildiği için, Yüceden, hoşlanma olumlu bir haz olmaktan çok hayranlığı ya da dikkati kapsar, e. d. olumsuz haz adını almayı hak eder” (Kant, 1790/2016, 5: 245). Kant, *Gözlemler*’de yüceden alınan hazzı, *keyif* (*Delight*) ile karşılarken, şimdi bunu yine güzelden alınan *mutlak hazdan* ayırarak, bu sefer keyif yerine negatif / olumsuz hazla (*negative pleasure*) ile karşılamaktadır. Yüceden alınan bu negatif haz, Kant’ın *Gözlemler*’de de ifade ettiği gibi hayranlık (*Admiration*) ve saygı (*Respect, Achtung*) duyguları ile bağlantılıdır. Zira yüce deneyiminde bir ciddiyet söz konusudur. Çünkü bu haz duygusunu, bir yetersizlik ve acı duygusu incelemektedir. Allen W. Wood’a (2005/2009) göre, yüce tartışmasının odak noktasını oluşturan şey, hangi nesnelerin hayret ve huşu uyandırdığı değil, nasıl

olur da bilişsel yetileri engellemek suretiyle, bunaltarak baskı altına alan yüceden haz alınabildiğidir (s. 205). Kant'ın ifadesiyle yüce deneyiminde öncelikle “yaşam güçlerinin” (*Vital powers, Lebenskraft*) anlık bir engellenmesi söz konusudur. Bunu takip eden “boşalma” (*Outpuring*) ile birlikte yaşanan duygu değişimi öylesine bir heyecan yaratmaktadır ki öznenin burada hissettiği hazdan başka bir şey değildir. Her ne kadar bu olumsuz nitelikte bir haz olarak adlandırılrsa da zihni harekete geçiren bir tecrübedir. Dolayısıyla yüceye dair yargının negatif ve pozitif olmak üzere iki yönü vardır: Yücenin negatif yönü, çok büyük ya da çok güçlü olmasından kaynaklanarak hayal gücünün faaliyeti için karşıt-amaçlı (*Contrapurposive*) ve dolayısıyla nahos (*Unpleasant*) olmasıdır. Bu yönü, yetiler arası uyumdan ziyade bir “uyumsuzluğu” ve “çatışkıyı” ifade ederken; yücenin ikinci yönü ise akıl için amaçlı ve haz verici olduğu için pozitifdir (Wenzel, 2005, s. 107).

Kant (1790/2016), güzel ve yüce arasındaki farkları sıralamaya devam ederken kendi ifadesiyle “en önemli” ayrımın “amaçlılık” bakımından olduğunu vurgulamaktadır (5: 245). Beğeni yargısının üçüncü momentinde, doğadaki güzelin belli bir biçimsel amaçlılığının (erekliliğinin, *purposiveness*) olduğunu ve tam da bu özelliğiyle yargı gücü için önceden belirlenmiş bir beğeni nesnesiymiş gibi görüldüğünü ifade etmiştir. Buna karşılık yüce ise biçim-dışı olması itibariyle yargı gücü için önceden belirlenmiş gibi görünmek bir yana Kant'ın (1790/2016) ifadesiyle, “... yargı yetimiz için aykırı, sergileme yetimiz (*faculty of presentation*) için uygunsuz ve imgelem yetisi için bir bakıma zorbaça görünebilir” (5: 245). İşte tam da bu nedenle “bu güzeldir” değil, “bu yücedir” şeklinde bir yargıda bulunulur. Dolayısıyla Kant, buradan hareketle şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır: Doğadaki hiçbir nesneye yüce denemez. Çünkü yüce denilecek şey aslında temsile uymayandır ya da temsile gelmeyendir. Yani temsil edilemez (*Unpresentable*) olana işaret etmektedir. Yüce, temsil edilemeyenin temsili (*presantation of unpresantable*) olarak, Jean-François Lyotard tarafından modern sanat bağlamında 20. yüzyılda yeniden yorumlanacaktır. Böylece yüce, Kant'a göre temsil etme yetisi olan hayal gücü için uygunsuz olması nedeniyle yani nesnede temsil edilemez oluşu itibariyle, sadece zihinde bulunacaktır. Dolayısıyla Kant'a (1790/2016) göre, “asıl Yüce hiçbir duyusal biçimde kapsanamaz, ama yalnızca usun İdealarını ilgilendirir ki, bunlar için uygun hiçbir sergileme (*Presentation, Darstellung*) olanaklı olmasa da, tam bu duyusal sergilemeyi kabul eden yetersizlik yoluyla uyarılıp anlığa çağırılırlar” (5: 245). Burada özneye uyandırılan bir duygu söz konusudur. Kant'ın sıkça kullandığı örneklerden biri ile ifade edilecek olursa, fırtınalı

okyanusun kendisi yüce değildir, onun dehşet verici görüntüsü zihni daha yüksek bir etkinlik için adeta provoke etmektedir ya da uyarmaktadır. Doğanın bunun gibi bilişsel yetileri şiddetli bir şekilde uyaran ve zorlayan muazzam görkemi ya da gücünde, özneyi kendi duysal varlığının ötesine taşıyan bir şey bulunmaktadır (Altuğ, 2007). Şöyle bir ifade kullanmak yücenin doğasını anlamak için uygun düşebilir: Yüce, zihnin en büyük provokatörüdür. Çünkü zihni, yüceden daha “şiddetli” bir şekilde uyaran hatta uyandıran hiçbir şey yoktur. Yüce, hiçbir şekilde duysal olarak temsil edilemediği için ancak aklın ideleri ile bağlantılıdır ki Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde aklın idelerinin temsiline mümkün olmadığını ayrıntılı bir şekilde dile getirmiştir. Aksi halde yani aklın idelerini duysal olarak temsil etmeye çalışıldığı an yanılsamaya (*Illusion, Schein*) düşüleceği konusunda uyarmaktadır. Tüm metafizik tarihini de bu yönde eleştirmektedir. Şimdi estetik kuramı bağlamında ele aldığı ve bazı yorumcuların beğeni bağlamında yalnızca konudan “bir sapma” olarak okuduğu yüce ile tam da aklın bu temsil edilemeyen idelerinin alanına girmektedir. Yani aklın, özgürlüğün, ahlakın alanının kapısı aralanmaktadır. Çünkü *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde ifade ettiği gibi özgürlük ancak aklın bir belirlenimidir. Yüce, okuyucuyu bununla yüzleşmeye hazırlar gibidir.

Kant, doğadaki güzel söz konusu olduğunda biçimin bir amaçlılığından (amaçsız amaçlılık) bahseder ki bu özelliği ile doğadaki güzel nesnenin, öznenin dışında bir zeminini varsaymaktadır; *biçim-dışı* ya da *biçimden yoksun* olan yücede ise durum farklı olacaktır. Bu tür bir amaçlılığa sahip olmaması, onun zeminini “dış dünyada” (*outer nature*) değil, öznenin kendisinde ya da “iç dünyasında” (*inner nature*) aramak gerektiğini ortaya koymaktadır. Kant (1790/2016), güzel ve yüce arasındaki bu farkı şu şekilde ifade etmektedir: “Doğadaki güzel için kendi dışımızda bir zemin aramalıyız; ama Yüce için bunu yalnızca içimizde ve doğanın tasarımına Yüceliği getiren düşünme türünde aramalıyız” (5: 246). Böylece burada biçimin (nesnenin) amaçlılığının yerini, öznenin amaçlılığı almaktadır. Bu nokta, ikinci *Kritik* ve üçüncü *Kritiği* birbirine bağlayan çok önemli noktalardan biridir. Zira bu şekilde aslında Kant, estetik kuramında güzel ve yüce kavramlarını bir arada kullanarak insanın dış dünyasını ve iç dünyasını adeta birbirine açmaktadır. İkinci *Kritikte* özgürlük ideasıyla birlikte, bu iki dünyanın birbirine açılmasının bir başka yolu gibidir. Zira yücenin amaçlılığı, doğa kavramı ile değil fakat *özgürlük* kavramı ile ilişkilendirilir (Altuğ, 2007, s. 239). Kendisinde amaçlı hiçbir şey barındırmayan yüce, ancak daha yüksek bir amaçlılığın, doğadan bağımsız bir amaçlılığın duygusunu uyandırmaktadır. Bu

anlamıyla yüce olarak adlandırılan şeyler, nesnenin biçiminin amaçlılığının kırılışını ifade etmektedir (Altuğ, 2007, s. 239). Bu bağlamda Kant'ın tüm kritik felsefesinde belki de yüceden daha yıkıcı bir kavram daha yoktur. Tabi daha yüksek bir amaçlılığı açığa çıkarmak koşuluyla. Bu amaçlılık da ancak öznenin kendisinde aranmalıdır.

Kant'a göre özne, güzel olarak adlandırılan doğa nesnesine belli bir amaçlılıkla yaklaşmaktadır ve anlama yetisi ile hayal gücü arasındaki uyumun doğurduğu hazzı yaşamaktadır. Yani doğadaki güzel nesnenin, kendisini sunduğu biçimden haz duyulmaktadır. Nesnenin bu biçimi, yargı gücü için önceden amaçlı gibi görünmektedir. Güzeldeki bu “sakin seyrin” aksine yücede ise durum çok daha karmaşık, şiddetli ve hatta acıdır. Kant'a (1790/2016) göre, doğada yüce olarak adlandırılan hiçbir şeyde bu şekilde bir biçimsel uyum yoktur. Tersine doğada yüce demeye alışık olunan şeyler “kaotik, yabani, kuralsız bir düzen” içindeki doğadır (5: 246). Özneye, görüldüğü şekliyle hoşnutsuzluk vermektedir. Hatta çoğunlukla ürkütücüdür. Yüce tecrübesinin başlangıcı, öznenin bilişsel yetileri için bir baskıya dayanmaktadır. Zihne, deyim yerindeyse sıkıntı vermektedir. Kant, bu tecrübeyi “şiddetli” bir durum olarak tarif etmektedir. Çünkü bilişsel yetiler, güzel olarak adlandırılan nesnede olduğu gibi haz alacağı bir biçime yönelemez. Tersine karşısında duran şey bilişsel yetiler için uyumsuz, saldırgan ve kaotiktir. Temsile gelmez, direnir. Bu nedenle hayal gücü için *yabancı* ve *tekinsizdir (Uncanny)*. Güzel nesnede olduğu gibi biçimin amaçlılığı bir yana, üstelik yüce biçimden yoksun oluşuyla yargı gücü için ters-amaçlı ya da amaçlılığa karşıdır (*Contrapurposive, Zweckwidrig*). Bu durum, zihinde bir gerilime neden olmaktadır. Tam da bu nedenle Allison, yüce için mükemmelce yerine oturan bir ifadeyle, yüceden alınan hazzın “nesnenin görünüşünden ötürü değil, görünüşüne rağmen” ortaya çıktığını söylemektedir (Taylan, 2007'de atıfta bulunduğu gibi). Dolayısıyla yücelik doğanın kendisine ait bir özellik değildir. Wenzel (2005), bu nedenle doğadaki yüceden, “sözde yüce nesne” (s. 111) (*so-called sublime object*) olarak bahsetmektedir. Doğadaki nesne, yüceymiş gibidir. Yüceliği kendisinde barındırmaz ancak özneye yüce duygusunu tetiklemek, bu farkındalığı ortaya çıkarmak bağlamında iş görmektedir.

Ancak Kant'a göre, yüce tecrübesinde yaşanan bu *gerilimli* bilişsel sürecin sonunda da bir uyum ya da uzlaşma söz konusu olmaktadır. Burada güzeldeki uyumdan farklı olarak, artık hayal gücü ve akıl arasındaki bir uzlaşma söz konusudur. Üstelik bu uyum, güzelde olduğu gibi mutlak hazla bağlantılı bir uyum değildir. Bu tecrübe, acıyla (*Pain*) bağlantılıdır ve böyle oluşuyla aslında paradoksaldır. Yüce tecrübesi

sırasında, öznenin içinde bulunduğu bilişsel durumu ve hissiyatı en canlı şekilde tasvir edenlerden biri Gilles Deleuze'dür. Hayal gücü ve akıl arasındaki uyumu önceleyen gerilimli süreci, "bir çelişme, acılı bir yırtılma, uyumsuz bir uzlaşma ve acı içinde bir uyum" olarak ifade etmektedir (Deleuze, 2002/2017, s. 99). Deleuze'e göre, yüce tecrübesinde hazzı mümkün kılacak olan ancak acı olabilmektedir. Yüce tecrübesindeki acının hazzı öncelemesi durumu, zihin için Masochist bir duygulanıma benzetilebilir. Çünkü Deleuze'ün (2002/2017) vurguladığı gibi hayal gücü bu süreçte öylesine bir şiddete maruz kalır ki "özgürlüğünü yitiriyor gibi görünmektedir" (s. 100). Burada hayal gücünü sınırlarının sonuna kadar zorlayıp, baskı altına alan aslında akıldır. Akıl, hayal gücünü sonsuzluğu duyulur nesnede bir bütün olarak toplaması yönünde baskı altına almaktadır. Hayal gücünü, tek bir görüde, "bütünlük ideasını" temsil etmeye zorlamaktadır. Bu zorlama ile hayal gücü, aklın ideasının karşısındaki güçsüzlüğüyle karşılaşmak zorunda kalır. Dolayısıyla yüce tecrübesi sonucunda uyuma dönüşecek olan akıl ve hayal gücü arasındaki ilişki, ilkin hiç de barışçıl görünmemektedir. Deleuze'ün (1963/1995) ifade ettiği gibi yüce tecrübesi, "aklın talepleri ile hayalgücünün gücü arasında deneyimlenen bir çelişkidir" (s. 92). Aklın, hayal gücüne egemenliğidir. Böyle bir tecrübe ancak uyumsuzluğun bir uyumu olabilir. Deleuze (2002/2017), hayal gücünün sınırına varıp kendi içine gömülmesine, hayal gücünün "kendi Çilesi" (s. 100) demektedir. Ancak hayal gücü kendi Çilesinden, *yükselerek* çıkmaktadır. Kendi sınırlarının ötesine geçmektedir. Duyulur dünyada temsil edilemeyecek olan aklın idesinin erişilemezliğini temsil etmeye çalışmak gibi negatif / olumsuz bir şekilde sınırının ötesine geçer. Aklın zorlaması altında ezilen hayal gücü, bu durumda özgürlüğünü yitirmiş gibi görünse de aslında bu tecrübenin sonunda anlama yetisinden özgürleşmiş olarak çıkmaktadır. Hayal gücü, anlama yetisinin belirlenimi altındayken asla keşfedemeyeceği duyulurüstü yönelimiyle karşı karşıya gelmektedir. Deleuze, hayal gücünün kendi Çilesiyle beraber, aslında zihnin tüm etkinliğinin "kökeninin" ve "yöneliminin" keşfedildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda iki yetinin (akıl ve hayal gücü) karşılıklı olarak birbirlerini "dölediklerini" söylemektedir. Buna göre akıl, hayal gücünü duyulur olanın sınırına itmekte, hayal gücü de sonsuzluğun duyulurüstü dayanağını düşünebilen bir yeti olarak akılı uyandırmaktadır. Deleuze, yücenin güzelden en büyük farkının burada yattığını iddia etmektedir. Zira ona göre güzelden farklı olarak yücedeki bu yetiler arası uzlaşım, gerçek bir "oluşuma" (*Genesis*) işaret etmektedir (Deleuze, 2002/2017). Deleuze'ün "oluşum" fikri, yüce tecrübesini anlamak için oldukça önemlidir. Öyle ki Deleuze'e

göre, yücedeki akıl ve hayal gücü arasındaki uyum; güzelde söz konusu olan anlama yetisi ve hayal gücü arasındaki uyum gibi basitçe “varsayılmamaktadır”. Kendiliğinden değildir. Aksine hakiki bir şekilde meydana getirilmektedir. Üstelik “sancılı bir yırtılmanın” sonunda ortaya çıkmaktadır. Deleuze için yücenin sahiciliğini de oluşturan budur. Kant, üçüncü *Kritikte* tam da bu yetiler arası uzlaşım bağlamında kültürden bahsetmektedir. Buradaki kültür, *uzlaşmazlık* düzeyinden uzlaşmaya geçişi ifade etmektedir. Ancak güzelde olduğu gibi yalnızca varsayılmış değil, meydana getirilmiş bir *ortak duyudur*. Deleuze’e göre, bu uzlaşmazlıktan doğan uzlaşma yani yüce, hakiki bir oluşum nesnesi olacaktır. Üstelik bu, kökensel bir oluşumdur. Bu oluşum sayesinde zihin, etkinliğinin *transandantal kökenini* ve duyulurüstü yönelimini keşfetmektedir. Deleuze, tam da bu “oluşumsal ilke” sayesinde *Yücenin Analitiğinin*, *Güzelin Analitiğinin* elde edemeyeceği bir sonuca vardığını iddia etmektedir. Yüce, özneyi ahlaki varlığının karşısına çıkararak, onu daha yüksek bir amaçlılığa hazırlamaktadır: Ahlak yasasının gelişine (Deleuze, 1963/1995, s. 93).

Kant, yüce yargısının da tıpkı güzel yargısı gibi refleksif yargı gücünün ürünü olduğundan, yücenin analitiğini yaparken kullandığı ilkenin, güzelin analitiğine benzeyeceğini ifade etmektedir. Buna göre, güzelden alınan hazzı benzer şekilde, yüce söz konusu olduğunda bu hazzın da nicelik açısından (*Quantity*) *evrensel geçerli* (*universally valid*), nitelik açısından (*Quality*) *çıkarsız* (*without interest*), ilişki açısından (*Relation*) *öznel amaçlı* (*subjective purposiveness*) ve kiplik açısından (*Modality*) *zorunlu* (*Necessary*) olduğunu ifade etmektedir. Buradaki yöntemin *Güzelin Analitiğinden* bir farkı yoktur. İki çözümleme arasındaki tek fark; Kant’ın, *Güzelin Analitiğine* nitelik momentiyile başlamasıdır. *Yücenin Analitiği* ise nicelik momentiyile başlar. Kant (1790/2016), bu farkın sebebinin şu şekilde açıklamaktadır:

Öyleyse burada yöntem önceki kesimde izlenen yöntemden ayrılmayacaktır, eğer orada, estetik yargının nesnenin biçimini ilgilendiği yerde, niteliğin araştırmasından başlarken, burada ise yüce dediğimiz şeye ait olabilen biçimsizlik durumunda, Yüce üzerine estetik yargının ilk kısıpı (momenti) olarak nicelik ile başlanmasını bir ayrım olarak görmezsek. (5: 247)

Kant’ın *Yücenin Analitiğine* nicelik momentiyile başlamasının sebebi, yukarıda da alıntılandığı gibi yücenin biçim-dışılık durumundan kaynaklanmaktadır. Kant, bunun dışında yücenin güzelden farklı olarak başka analizler de gerektirdiğini vurgulamaktadır. Bu da Kant’a göre, güzelden farklı olarak yücenin analizinde “matematiksel yüce” ve “dinamik yüce” bölümlmelerini zorunlu kılmaktadır.

Kant'ın (1790/2016) ifadesiyle, güzel nesne karşısında “zihin dingin bir seyrediş” (5: 247) (*Contemplation*) halindedir. Bu, haz verici bir seyredıştır. Yüce söz konusu olduğunda ise zihin bir “devinim” (*Movement*) halindedir. Wood (2005/2009), yücenin bu karakterini şu şekilde ifade etmektedir: “Yüce duygusunun bizim üzerimizde tuhaf bir *harekete* geçirme kuvveti vardır” (s. 209). Yüce, zihni deyim yerindeyse baştan çıkarmaktadır. Bu bilişsel devinimin öznel amaçlı olarak yargılanması gerekmektedir. Hayal gücü aracılığıyla ya bilme yetisi (*faculty of cognition*) ya da arzulama yetisi (*faculty of desire*) ile ilişkilendirilmektedir. Böylece ilk durumda hayal gücü, nesneyi *matematiksel yüce*, ikinci durumda ise *dinamik yüce* olarak temsil etmektedir. Kant'a göre doğada yüce olarak yargılanan şeyler özneyi, büyüklükleri (*Größe*) ya da güçleri (*Macht*) yönünde etkilemektedirler. Matematiksel ve dinamik yüce bölümlmeleri de bunların estetik olarak değerlendirilmesinin analizini yapmaktadır.

3.2.1 Matematiksel yüce

Kant, matematiksel yücenin analizini yaparken yüce tecrübesinde, nesne biçimden yoksun olduğu için burada bir “yer kaplamadan” duyulan haz söz konusu olacaktır. Nesnenin ilgiden bağımsız olarak, salt büyüklüğünün estetik değerlendirilmesi *matematiksel yüce* olarak ifade edilecektir. Kant (1790/2016), analizinin en başında, matematiksel yücenin tanımı şu şekilde vermektedir: “Saltık (mutlak) olarak büyük olana Yüce deriz” (5: 248). Dolayısıyla matematiksel yüce söz konusu olduğunda ilk dikkat edilmesi gereken kavram, *büyüklik* olmalıdır. Kant, paragrafın devamında yüceden bahsederken kullandığı büyüklük kavramını ayrıntılı bir şekilde açıklamaktadır. Buna göre, *büyük olma* (*to be great, magnitudo*) ve *bir büyüklük olma* (*to be a magnitude, quantitas*) birbirinden farklı kavramlardır. Benzer şekilde bir şeyin *basitçe* (*simpliciter*) büyük olduğunu söylemek ile onun *mutlak olarak büyük* (*absolute, non comparative magnum*) olduğunu söylemek de farklı şeylerdir. Kant'a göre yüce diye adlandırılan şeyden bahsederken kullanılan büyüklük “mutlak büyüklüktür” (*absolute magnitude*). Yani Kant'ın (1790/2016) ifadeleriyle, “tüm karşılaştırmanın ötesinde büyük olandır” (5: 248) ya da “yüce onunla karşılaştırma içinde başka her şeyin küçük olduğu şeydir” (5: 250). Kant'ın ifade ettiği gibi bir şeyin “bir büyüklük” (*Quantum*) olduğunu bilmek için başka şeylerle karşılaştırma yapmak gerekmemektedir. Onun bir büyüklük olduğu kendisinden bilenebilir. Çünkü *türdeş çokluk* (*Manifold*) içinde diğerleriyle birlikte *biri* oluşturmaktadır. Uzay ve zamanda yer kaplayan bir şeydir. Ancak o büyüklüğün, “ne kadar büyük” olduğunu bilmek için

diğer büyüklüklerle bir karşılaştırma içine sokulması gerekmektedir. Bunun için, kendisi de bir başka büyüklük olan bir ölçü gerekmektedir. Dolayısıyla burada, bir doğa nesnesinin büyüklüğünün yargılanmasında mutlak bir büyüklükten değil, ancak bir karşılaştırmadan söz edilmiş olur. Eğer karşılaştırmadan söz edilirse de bu yargıların bir sınır noktası vardır demektir. Bu demek oluyor ki duyularla algılanabilen hiçbir doğa nesnesi, mutlak olarak büyük olan yani *yüce* olamayacaktır. Duyusal nesne, bir büyüklüğe sahip olmakla “sadece büyük” olabilir. Bu ayrımı ortaya koymak önemlidir; çünkü Kant’a göre sadece büyük olmanın dışında, tüm karşılaştırmaların ötesinde olan yani mutlak büyük olana ancak yüce denebilir. O halde bu öyle bir büyüklük olmalıdır ki Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle, ancak “kendisine eşittir” (5: 249). Sadece büyük olanın aksine, mutlak büyüğün kendisi dışında başka bir ölçü bulunamaz. Böylece yüce yargısı, büyüklük üzerine yargılamanın sınırında ortaya çıkmaktadır. Kant’ın (1790/2016) bu belirlemesi, çıkacak şu sonucu bünyesinde barındırmaktadır: “Yüce, öyleyse doğanın şeylerinde değil, ama yalnızca bizim idealarımızda” (5: 250) aranmalıdır. Bu nokta Kant’ın estetik teorisinin en orijinal ve tüm kritik çalışmasının bir araya toplandığı yerlerden biridir. Çünkü Kant’a göre, yücenin bu mutlak büyüklüğünün, görüsel malzemeden elde edilenler ile hesaplanmasında yaşanan yetersizlik zihinde duyulurüstü bir yetiye sahip olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Kant (1790/2016), bu hususu şu şekilde ifade etmektedir: “Yüce yalnızca anlığın duyunun her ölçüsünün ötesine geçen bir yetisini tanımlayan bir düşünebilmedir” (5: 250). O halde, tüm karşılaştırmaların ve ölçü birimlerinin ötesindeki bu “mutlak büyüklük” nasıl değerlendirilebilir?

Kant’ın, matematiksel yücenin analitiğine başlarken ilk cümlede verdiği yüce tanımındaki bu mutlak büyüklük “estetik bir büyüklüktür”. Bu mutlak büyüklük, sayılarla ifade edilebilen ve yalnızca ölçme işleminden ibaret olan “matematiksel bir büyüklük” değerlendirmesi olamaz. Estetik büyüklüğün değerlendirmesi, bundan tamamen farklı olarak, tüm karşılaştırmaların ötesinde, Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle, “yalnızca görüdeki” ve ancak gözle ölçülebilecek bir büyüklük olmalıdır (5: 251). Dolayısıyla bu değerlendirme nesnel hiçbir ölçü barındırmayıp, öznel bir değerlendirme olacaktır. Bu ölçü, ancak hissedilebilir bir ölçüdür. Sayıların büyüklüğe uygulanması yoluyla gerçekleştirilen matematiksel büyüklüğün hesaplanmasının “en büyük” ya da mutlak denilebilecek bir üst sınırı yoktur. Çünkü sonsuza kadar devam etmektedir. Zira en büyük denilebilecek bir sayı mümkün değildir. Nesnel büyüklük değerlendirmesi, temelde büyüklüklerin “karşılaştırılmasından” ibarettir. Dolayısıyla

doğadaki nesnelerin büyüklüğünün matematiksel hesaplanmasında, nesneler büyüklükleriyle yücede olduğu gibi bir şaşkınlığa düşürmeyeceklerdir. Büyüklük arttıkça yücede olduğu gibi bir gerilim yaşanmayacaktır. Ancak estetik büyüklüğün hesaplanmasında “en büyük” denilebilecek bir sınır mutlaka vardır ve bu sınır “mutlak büyük” olarak *yüceyi* ifade etmektedir. Buna göre mutlak büyük olma, estetik bir kavramdır. Kant’a (1790/2016) göre, yargılayan özne için daha büyüğü olmayan yüce, öylesine büyük bir “heyecan” yaratmaktadır ki hiçbir matematiksel büyüklük zihin üzerinde böylesi bir etki yaratamaz (5: 251). Çünkü matematiksel büyüklük her zaman bir karşılaştırma içermektedir ve adım adım ilerlerken, estetik büyüklük zihin tarafından “tek bir görüde”, dolaysız olarak elde edilmektedir. Hayal gücü, görüsü elde edilen nesneyi “bir bütünlük” (*Whole*) olarak kavramaya çalışmaktadır. Bu nedenle de mutlak büyüklük olarak ifade edilmektedir. Ancak hayal gücü için yüceyi bir bütün olarak kavramak hiç kolay bir işlem değildir. Hatta hayal gücünün bu çabası nafiledir. Çünkü hiçbir duyu nesnesi, mutlak büyüklüğün temsiline uygun düşmemektedir. Dolayısıyla hayal gücünün bu çabasının boşa çıkması ya da sekteye uğraması bir hoşnutsuzluk hissini de beraberinde getirmektedir.

Kant’ın estetik büyüklüğün, matematiksel büyüklükten farkını anlatırken yaptığı ayırım yüceyi anlamak için oldukça kritik bir yerde durmaktadır. Kant, burada, hayal gücünün iki eylemini ele almaktadır: *Edinme* (*apprehension, apprehensio, Auffassung*) ve *kavrama* (*comprehension, comprehensio aesthetica, Zusammenfassung*). Altuğ (2007), hayal gücünün bir faaliyeti olan edinmeyi tek bir temsilin “dolaysız farkındalığı” (s. 250) olarak tanımlamaktadır. Hayal gücünün bu eylemi hiçbir sekteye uğramadan sonsuza kadar sürdürülebilmektedir. Dolayısıyla burada hayal gücünün bir üst sınırı yoktur. Kavrama ise tek tek edinilen temsillerin bir araya getirilip birleştirilmesi işlemidir (bütünü kuşatarak kavrama, kuşatarak birarada tutma). Edinme faaliyeti ilerledikçe, buna karşılık kavrama güçleşir ve kısa süre sonra maksimumuna ulaşmaktadır ki bu maksimum da estetik büyüklük değerlendirmesinde en büyüğe ya da mutlak büyüğe yani yüceye karşılık gelecektir. Kant (1790/2016), buradaki işleyişi şu şekilde ifade etmektedir; edinme, hayal gücü tarafından sonsuza kadar başarılı bir şekilde devam ettirilirken, ilk olarak edinilen parçalar bir süre sonra hayal gücü tarafından toparlanamaz hale gelerek, yeniden üretilemez ve kaybedilir. Bu sırada yenilerin edinilmesi ise hala devam etmektedir. Bu durumda hayal gücü hepsini bir arada tutup, zihnin önüne getirememektedir. Böylece hayal gücünün kavrama faaliyetinin sınırına gelinmiş olur (5: 252). Aslında bu tecrübeye gerçekleşen şey

kısaca hayal gücünün (kavrama) faaliyetinin zorlanmasıdır. Sayılar ya da kavramlar, hayal gücünün buradaki faaliyetinin tamamen dışındadır. İlerleyen dizinin tüm parçalarını tek bir görüde tutamaz ve temsil edemez hale gelen hayal gücü, görüde verilen nesneyi bir bütünlük olarak kavrayamamaktadır. Yukarıda ifade edildiği gibi yücenin zihne verdiği sıkıntı ve baskı, hayal gücünün bu faaliyetinde açık hale gelmektedir. Hayal gücü burada nafile bir çaba içinde kendi sınırlarını zorlamaktadır. Bu sınır, yücenin değerlendirilmesindeki estetik ölçüyü vermektedir. Altuğ ‘un (2007) ifadesiyle, “işte nesneyi tek bir görüde kuşatıcı biçimde kavrama çabasının, hayalgücünü aştığı durumdadır ki, artık büyüklüğün estetik değerlendirmesi söz konusudur” (s. 251). Çünkü burada hayal gücü, nesnel bir şekilde ölçülebilir olmayan (*Incommensurable*) bir şeyle karşı karşıya kalmaktadır. Kant, bununla ilgili *Gözlemler*’de de kullandığı iki örneği tekrarlamaktadır: Mısır Piramitleri ve Vatikan’da bulunan St. Peter Bazilikası. Burada bir parantez açmak gerekir ki bu iki örnek, Kant’ın üçüncü *Kritikte* yüceyle ilgili verdiği tek insan yapımı eser olmaları bakımından önemlidir. Bunun dışında yüceden bahsederken hep doğa olayları ve nesnelerini örnek olarak kullanmış ve sanat eserinde yüceden çok kısıtlı bir şekilde, yine doğaya benzemesi bağlamında söz etmiştir. Bunun sebebi yüce yargısının ancak belli bir amaç içermeksizin doğadaki saf haliyle ortaya çıkabilir olmasıdır. Sanat eseri nihayetinde, insan yapımı olduğu için biçimin bir amaç dahilinde belirlenmesi söz konusudur. Ancak Kant’ın yüce tecrübesini örneklemek için kullandığı Mısır Piramitleri ve St. Peter Bazilikası, büyüklükleri ile hayal gücünü sınırına vardırımları bakımından yüce duygusunu yaşatmaktadırlar. Kant (1790/2016), sanat eserindeki yücenin koşulunu *Yücenin Analitiğinin* başında vermiştir: “... sanattaki yüce her zaman doğa ile bir anlaşmanın koşulları tarafından sınırlanır” (5: 245). Sanat eserindeki yüce, doğadaki yüceye uygun olmalıdır. Başka bir deyişle sanat eserindeki yüce, doğadaki yüce gibi görünmelidir.

Matematiksel yüce söz konusu olduğunda hayal gücünün faaliyetine bu örnekler üzerinden daha yakından bakılacak olursa; Kant (1790/2016), “tam bir duygusal etki” elde edebilmek için Piramitler ve St. Peter Bazilikası gibi “mutlak büyük” olarak ifade ettiği yapılara ne çok yakından ne de çok uzaktan bakılmaması gerektiğine işaret etmektedir (5: 252). Buna göre Mısır Piramitleri gibi görkemli yapılara çok uzaktan bakıldığı taktirde edinilen parçalar giderek bulanıklaşır ve bunların temsilleri zihinde istenilen estetik etkiyi yaratmaz. Çok yakından bakıldığı durumlarda ise baştan sona edinmenin tamamlanması zaman alacağı için, ilk edinilen parçalar hayal gücü

tarafından yitirilecek ve kavrama tam anlamıyla gerçekleştirilemeyecektir. Kant (1790/2016), benzer bir şekilde St. Peter Bazilikasına ilk girişteki zihinsel durumu şu şekilde tasvir etmektedir:

Aynı şey Roma’da St. Peter Bazilikasına ilk girişinde seyirciyi yakaladığı söylenen şaşkınlığı ya da sıkıntı türünü de yeterince açıklayabilir. Çünkü burada onun imgelem yetisinin bir bütünün idealarını sunmak (presenting) için yetersizliğinin bir duygusu vardır; burada o yeti maksimumuna ulaşır ve onu aşma çabasında kendi içine geri gömülür, ama bu yolla bir tür heyecanlı hoşlanmaya kayar. (5: 252)

Aşına olunmayan bu baş döndürücü görkemlilik, şaşkınlık ve korkuyla karışık bir hayranlık duygusu uyandırmaktadır. Yargılayan öznenin yüce karşısında ilk andaki durumu, *donup kalmak* gibidir. Zihin, muazzam görkemliliğin karşısında bir anlığına adeta *taşlaşır*. Ta ki bunun ardı sıra gelen heyecanın ani boşalmasına kadar. Bu da özne için haz vericidir. Böylece matematiksel yüceden öznenin aldığı hazzın temeli, hayal gücünün çaresizliği ve sınırına varma hatta kendi sınırlarının ötesine geçme duygusuna dayanmaktadır. Çünkü bu yapılarda da görüldüğü gibi nesnenin tetiklediği mutlak büyüklük *fikri* hayal gücü için ezicidir. Tüm gücünü seferber ettiğinde dahi, onu bir bütün olarak, tek bir görüde, kuşatıcı biçimde kavrayamamaktadır. “Yüce, kendisini kuşatmaya çalıştığımız her biçimi kırar ve parçalar” (Altuğ, 2007, s. 235). Ancak hayal gücü, deyim yerindeyse bu noktada pes etmeyerek, kendini aşma çabasına girecek ve bu da onu aklın idelerine doğru yükseltecektir. Bu nesnelerin, öznenin duysal sınırlarıyla karşılaştırıldığındaki büyüklükleri ve dinamik yücede ifade edilecek olan güçleri; hayal gücünü, sınırlarını genişletmek yönünde harekete geçirmektedir. Kant’a göre hayal gücü yetisinde, mutlak büyüğü değerlendirme doğrultusunda *sonsuz* doğru bir ilerleme çabası ve akılda da bir idea olarak mutlak büyüklüğe doğru bir istem bulunmaktadır. Hayal gücü, zamana ve mekana tabi olan nesnelerin ortamında, sınırsız olanı kuşatma çabasının yetersizliğinden kaynaklanan bir baskı altındadır. Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle, “duyu dünyasının şeylerinin büyüklüğünü hesaplama yetimizin bu İdea için yetersizliğinin kendisi bizdeki duyulurüstü bir yetinin duygusunun uyandırılışıdır” (5: 250). Hayal gücü, kendi sınırlarıyla yüzleşmek zorunda kalır. Böylece hayal gücü açısından olumsuz olan bu yetersizlik ve sınırına itilme hissi, akıl için ideleriyle bağlantılı olarak olumlu bir faaliyete dönüşecektir. Yüce deneyimi, öznenin tüketilemez olanı *düşünebilme* yeterliliğini fark etmesini sağlamaktadır. Kant (1790/2016), bilişsel yetiler arasındaki

yeni durumu şu şekilde ifade etmektedir: “Ama şimdi anlık usun (aklın) sesini dinler” (5: 254). Doğadaki duyusal hiçbir nesnenin kendisi sonsuz ya da mutlak büyük değildir fakat, Kant’a göre bazı tezahürler özneyi, aklın idelerini düşünmeye yöneltmektedir. Bu bağlamda Kant (1790/2016), matematiksel yücenin şöyle bir tanımını vermektedir: “Öyleyse doğa sezgileri (görüleri, *intuition*) sonsuzluklarının ideasını kendilerinde taşıyan görüngülerinde (tezahür, *appearance*) yücedir” (5: 255). Hayal gücünün bu değerlendirmesindeki başarısızlık, duyusal olmayan bir başka ölçü arayışı yönünde onu tetiklemektedir. Daha yüksek bir kavrama yeterliliğine sahip olduğunu keşfettiğinde ise Altuğ’un (2007) ifadesiyle, “bir *görü* nesnesini, bir duyularüstü ide için bir sunum, bir metafor olarak alır” (s. 252). Nesnenin artık burada temsil ettiği şey; öznedeki bir fikri tetiklemesidir, onu keşfetmeye vesile olmasıdır. Nihayetinde bir estetik yargı olan yüce yargısı, temelde bir duyum nesnesiyle karşılaşmayla başlamaktadır. Ancak doğada özneyi, yüce olarak yargılayabileceği kadar şiddetli bir şekilde etkileyen az şey vardır. Kant’a gelene kadar yüceliği, karşısında hayrete düşülen, büyüklüğüyle ya da ürkütücü gücüyle nesneye yani doğanın kendisine atfetme eğilimi söz konusu olmuştur. Ancak Kant ve özellikle üçüncü *Kritikle* beraber bu, öznenin aklın idesini düşünebilme bilincine dönüşmüştür: “Yüce yalnızca anlığın (zihnin) duyunun her ölçüsünün ötesine geçen bir yetisini tanıtlayan düşünebilmedir” (5: 250). Hayal gücünün, sonsuzluğu hiçbir doğa nesnesinde tam olarak temsil edemeyeceğinin farkına vardığındaki yetersizlik duygusu, aynı anda duyularüstü yetinin bilincine yükselmektedir. Burada bir yer değiştirme söz konusudur. Çünkü her ne kadar yüce yargısını vermek için belli nitelikleri taşıyan nesnelerle karşılaşılması gerekse de bu yücelik, aslında nesnenin kendisinde verili olan büyüklüğünde ya da alt edilemez gücünde değil; bunların estetik değerlendirilmesinde “zihinde ortaya çıkan duyularüstü dayanakta bulunmaktadır” (Altuğ, 2007, s. 253). Hayal gücünü tüm sınırlarını bu yönde aşmaya zorlayan ise Akıldır.

3.2.2 Doğadaki dinamik yüce

Matematiksel yücenin temelinde büyüklük kavramı bulunurken, ikinci tür yüce olan doğadaki “dinamik yücede” bu kavram güçtür (*Macht*). Kant (1790/2016), bu sebeple ilkin güç kavramının tanımını vererek başlamaktadır: “Güç, büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir”. Ve şöyle devam etmektedir: “Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir erki olmayan güç olarak görüldüğünde *dinamik olarak yücedir*” (5: 260). Dolayısıyla dinamik yüceden söz ederken devreye giren ilk duygu “korku” olmaktadır.

Kant’a göre, dinamik yüce olarak yargılanan doğadaki nesnelerin temsilleri, öznedeki korku duygusu yaratmalı ve onlarla karşılaştığında özneye fiziksel dünyaya ait varlıklar olarak sınırlarını hatırlatmalıdır. Korkunun, yüceye eşlik eden bir duygu olması daha önce hem Burke tarafından *Soruşturma*’da hem de yine Kant tarafından *Gözlemler*’de sıkça tekrarlanmıştır. Ancak doğadaki nesnelerin, bir korku nesnesi gibi görüldüğü düzeye dek – Kant, ancak öznenin yetilerine denk düşmezlerse korku nesnesi olarak değerlendirilebileceğini söylemektedir – güç yüce olarak yargılanabilir. Burada hayal gücü yetisi, matematiksel yücede olduğu gibi niceliğin / büyüklüğün estetik değerlendirilmesine değil; doğanın korku veren, alt edilemez gücüne yönelmektedir. Ancak altını çizmek gerekir ki özne, doğanın bu karşı konulamaz, yıkıcı gücüne direnilebilmelidir. Her ne kadar korku verse de özne üzerinde tam bir hakimiyeti, erki olmamalıdır. Aksi halde, bu durumu estetik olarak yargılamak mümkün olmayacaktır. Doğadaki dinamik yüce, öznenin tam da doğanın bu yıkıcı ve dehşet verici gücüne karşı yetersizliğini hissettiği anda, bir direniş gösterdiğinde ortaya çıkmaktadır. Tıpkı matematiksel yücede olduğu gibi öncelikle yetilerin yetersizliğinin hissedilmesinden kaynaklanan, öznenin duysal varlığında bir hoşnutsuzluk ya da dinamik yüce söz konusu olduğundaki gibi korku hissedilirken, buna direnme durumunda yaşanan heyecan ile birlikte hazza dönüşmektedir.

Doğadaki dinamik yüce söz konusu olduğunda dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, dinamik yüce olarak yargılanan doğadaki hiçbir şeyin özneyi *edimsel olarak* tehdit ediyor olmamasıdır. Aksi halde bu nesne ya da doğa olayı sadece bir korku nesnesi halini alacak ve yüce yargısının (güzelle ortaklıklarından biri olan) ilgiden bağımsızlık ya da çıkarsızlık momentini ihlal edecektir. Bu nedenle Kant’a (1790/2016) göre, korku kaynağı olan her nesne yüce olarak yargılanmamaktadır: “Eğer doğa bizim tarafımızdan dinamik açıdan yüce olarak yargılanacaksa, korku yaratan olarak tasarımlanmalıdır (gerçi, evrik olarak, korku yaratan her nesne estetik yargımızda yüce bulunmasa da)” (5: 260). O halde korku duygusu, yücenin estetik yargılanışı için gerekli fakat yeterli bir koşul olmayacaktır (Altuğ, 2007, s. 259). Bu durumda yargılayan özne hiçbir biçimde edimsel bir tehlike ya da tehdit altında olmamalıdır. Böyle bir durumda kalan özne, kalıp estetik yargıda bulunmak yerine, kaçmakla *ilgileniyor* olacaktır. Zira “burada seyretmedeki estetik mesafe kaybolur” (Altuğ, 2007, s. 258). Kant, bu korku duygusunu anlatırken bunun tıpkı inançlı birinin Tanrı’dan korkması türünden bir duygu olduğuna işaret etmektedir. Öyle ki, inançlı bir insan Tanrı’dan korkmaktadır ama bu korku duygusu, kişinin Tanrı tarafından

fiilen korkutulmasından kaynaklanan bir duygu değildir. Kant’ın, bunun ayrımı için verdiği formül oldukça basittir; doğanın bu yıkıcı gücünü “güvenli bir mesafeden” izlemek gerekmektedir. Kant (1790/2016), bu önemli noktayı şu şekilde ifade eder:

Atılğan, öne çıkmış ve bir bakıma gözdağı veren kayalar, şimşekleriyle ve gümbürtüleriyle gökyüzüne yığılan fırtına bulutları, yokedici bütün bir şiddetleri içindeki volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar, kabarıp köpüren uçsuz bucaksız okyanuslar, güçlü bir ırmağın çağlayanları vb., tümü de direnme yetimizi onların gücü ile karşılaştırdığında önemsiz bir küçüklüğe indirger. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur – eğer kendimiz güvenlikte isek; ve bu nesnelere seve seve yüce deriz, çünkü ruhun güçlerini onun alışıldık ortalamasının üzerine yükseltir ve bizde bütünüyle ayrı türde bir direnme yetisinin açığa çıkmasına izin verirler ki, bize kendimizi doğanın görünürdeki herşeye gücü yeterliği karşısında ölçebilme yürekliliğini kazandırır. (5: 261)

Bu paragraf, Kant’ın yüce ile ilgili yazdıkları içinde en önemli paragraflardan biri olabilir. Çünkü bu noktada artık salt anlamda estetik yargılamanın ötesine geçen bir durum söz konusu olmaktadır. Burada Kant’ın kullandığı, “ruhun güçlerinin alışıldık ortalamasının üzerine *yükselmesi*” tabiri ile ne kastettiğinin üzerinde durmak gerekmektedir. Heinz Heimsoeth da (1967/2016) yüce için buna benzer bir ifade kullanmaktadır:

Gözümüzün önünde, ufukta sıralanan dağların yüceliğinde; sonsuzluğu içindeki dinginliği ya da köpüren çılgın dalgaları ile denizin yüceliğinde, bizi sarsan, kavrayan nedir? Burada bize verilmiş olan şey, anlama yetimizi aşar. Aslında biz, bu görünüşler karşısında tehlike ve güvensizlik duygusuna kapılmalıydık. Oysa sanki yükseldiğimizi duyuyoruz. (s. 158)

Bu *yükselmenin* mahiyeti nedir? Buradan itibaren yüce söz konusu olduğunda, Kant’ın üzerinde duracağı nokta artık “bu güzeldir” yargısında olduğu gibi hayal gücünün anlama yetisi ile uyumu olmayacaktır. “Bu yücedir” yargısı ile birlikte artık hayal gücünün *akılla* (*Reason, Vernunft*) olan ilişkisinden bahsetmeye başlamaktadır. Yani bu yükselme, deyim yerindeyse anlama yetisinin alanından yani fiziksel doğadan; aklın alanına, öznenin “bir akıl varlığı” olduğunun bilincine doğru, düşünülür (akli, *intelligible*) olana doğru bir yükselmedir. Yüce denilen şey, hiçbir şekilde duyuşal

olarak temsil edilemediği gibi yalnızca aklın ideleriyle ilgilidir. Yani yüce, duyusal sınırları aşmaktadır. Öznenin akılsal üstünlüğü, bu duyusal yetersizliğinin üzerinde yükselmektedir. Öznenin fiziksel doğaya ait bir varlık olmasından kaynaklanan duyusal sınırlılığını hatırlatan yüce duygusu, aynı anda özneyi duyulurüstü bir yetisine dair bilince yükseltmektedir. Doğanın alt edilemez gücü karşısında duyusal direnme yetersizliği yerini, *düşünülr (Intellegible)* bir direnmeye bırakmaktadır. Dolayısıyla Kant için yücelik ancak zihinde bulunabilir. Zihnın, karşısında olduğu alt edilemez güce karşı direnme kudretini kendinde keşfetmesi, hayal gücünün kendini aşma çabası sayesinde gerçekleşmektedir. Burada dış doğanın (*outer nature*) nesnelerinden, insanın iç doğasına (*inner nature*) doğru bir kayma söz konusudur. Wenzel (2005), bunu bir “perspektif değişikliği” (s. 110) olarak ifade etmektedir. Dış doğanın gücünden daha büyük olduğunu düşünülen, insanın iç dünyasına bir geçiş söz konusu olur ki bu ikisi birbiriyle türdeş değildir. Burada iki farklı zemin söz konusudur. Güzelin zemini öznenin dışındaki doğadadır. Yücede ise farklı bir zemin (*Grund*) aranmak zorundadır. Bir başka deyişle, hayal gücünün akılla ve aklın ideleriyle olan ilişkisinde bu iki dünyanın birbirine açıldığı söylenebilir. Yüce olarak yargılanan nesne, Kant’la beraber bambaşka bir şeye dönüşmektedir. Yücelik dış dünyadaki herhangi bir nesneye atfedilemeyecek, fakat öznenin akılsal üstünlüğünde kendini gösterecektir. Dolayısıyla yukarıda alıntılanan, korku veren ve yıkıcı doğa olayları ya da nesnelerini “bu yücedir” şeklinde yargılamanın sebebi nesnelerin kendisinin korkutucu olması değil; Kant’ın ifadesiyle öznde bir yetiye seslenmeleridir. Kant (1790/2016), dinamik yüceyi şu ifadeyle özetlemektedir:

Öyleyse doğaya burada yüce denmesinin biricik nedeni imgelem yetisini öyle durumların bir sergilenişine yükseltmesidir ki, bunlarda anlığın kendi belirleniminin asıl yüceliğini, giderek doğanın bile üzerinde olmak üzere, duyumsanabilmesi sağlanır. (5: 262)

Böylece doğadaki kaygı verici şeyler artık o kadar da ürkütücü değildir. İnsanoğlu, bir yandan fiziksel dünya içindeki her türlü etkiye açık bir doğa varlığı olduğunu tecrübe eder ve sınırlarını hatırlarken; bir yandan da bu tür bir yargılama ile dış doğadan, dolayısıyla sınırlılıklarından bağımsız ve onun üzerinde yükselen bir üstünlüğü açığa çıkarmaktadır. “Başlangıçta hayal gücünün karşısındaki nesneyi kavrama yetersizliğinden ileri gelen hoşnutsuzluk, sonradan daha yüksek bir amacın gerçekleşmesiyle bir hoşlanma duygusuna dönüşür. Böylece yüce, yani doğadaki heybetli büyüklük ve güç, estetik olarak bunların farkında olan özne üzerinde *tinsel*

bir haz duygumu (Geistesgefühl) meydana getirir” (Altuğ, 2007, s. 233). Özne, zihninde uyandırılan, bu duyusal olmayan direnme gücünü İnsanlık idesiyle, duyulurüstü doğasında keşfetmektedir. Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle, böylelikle “insanlık bizim kişimizde küçük düşürülmemiş olarak kalmaktadır” (5: 262).

Güzel, insanın dış doğayla uyumlu olduğunu göstermektedir. Çünkü doğada bir nesneye güzel denildiğinde, anlama yetisi ve hayal gücünün “özgür oyunu” ile bilişsel yetilerin uyum içinde olduğu deneyimlenir. Tam da bu nedenle güzel bulunan nesnenin biçiminden haz alınır. Deleuze (2002/2017), güzel yargısındaki bilişsel yetiler arasındaki içsel uzlaşmanın, aynı zamanda bu yetiler ve doğa arasındaki dışsal bir uzlaşmayı da içerdiğini ifade etmektedir (s. 103). Dolayısıyla bu uyum içinde, doğada Wenzel’in (2005), ifade ettiği gibi “evimizde hissederiz” ve bu anlamda güzel olan bir “hediyedir”. Beğeni sahibi insan da doğal olarak “mutlu insandır” (s. 111) (*felix aestheticus*). Yüce ise tersine özneyi fiziksel doğanın dışına iter ve onu iç doğasına bakmaya zorlar. Yücenin tecrübesinden kaynaklanan duygulanım, güzelin mutlu eden neşesinden ve sevgiden çok farklıdır. İkili bir yapıya sahip olan yüce; duyusal yönüyle hissetme yetisi (*Sensibily*) için itici, aklın ideleriyle ilişkili olması bakımından akıl için çekici olacaktır. Bu güçlü zihinsel hareket, ani bir duygu değişikliğine neden olarak heyecan duygusuna dönüşmektedir. Bu sebeple Kant’a göre, yüce olana karşı sevgi değil, fakat saygı hissedilmektedir. Yücede bulunan amaçlılık, güzeldeki amaçlılığın aksine dolaylı bir amaçlılıktır. Yüce denilen nesne, hissetme yetisi için *ters-amaçlı / karşıt-amaçlıdır (Contrapurposive)*. Fakat akıl bakımından amaçlıdır. Bu nedenle Wenzel (2005), yücenin amaçlılığını “negatif amaçlılık” (*negative purposiveness*) olarak adlandırmaktadır (s. 111). Yüce teorisinin bu negatif amaçlılığı, dış doğanın amaçlılığından ayırarak, aklın alanına sokmaktadır. Çünkü yüce, dış doğada hiçbir amaçlılığa işaret etmemektedir. Yalnızca doğadan bağımsız bir amaçlılığı belirtmektedir ki bu amaçlılığı da ancak özne kendi içindeki bir şeyde bulabilecektir. Yani fiziksel doğadan tamamen bağımsız olan, içindeki “insanlık idesinde” ve ahlaki doğasında keşfedecektir. Dış doğada yüce olarak yargılanan nesne ancak bu keşfi tetiklemek yönünde iş görmektedir. Altuğ’un (2007) ifadesiyle, “yücenin deneyiminin bizde uyandırdığı şey, doğadan bağımsızlık ve doğaya üstünlük duyumdur” (s. 233). Matematik yüce söz konusu olduğunda aklın *bütünlük idesi (Totalitat)* devreye girerken, dinamik yücede doğanın alt edilemez gücü karşısındaki yetersizlikte devreye *insanlık idesi (Humanity)* girmektedir. Böylece öznenin ahlaki

bir fail olduğunun bilinci, onu doğadan bağımsızlığın yani özgürlüğün alanına doğru yükseltmektedir.

3.2.3 Bir akıl varlığı

Birçok yorumcu, Kant'ın (1790/2016) yüce teorisini, neden “doğanın amaçlılığının estetik yargılamasına sadece bir ek” (5: 246) olarak ifade ettiğini tartışmaktadır. Kant yücenin zeminini, öznenin zihninde ve “doğanın tasarımına Yüceliği getiren düşünme türünde” (5: 246) aramak gerektiğini söylemektedir. Çünkü yüce olarak yargılanan nesne, doğanın kendisindeki amaçlılığa dair hiçbir şey işaret etmemektedir. Altuğ (2007), bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

... doğada yüce olarak alımladığımız şey, aslında duyulur dünyanın sınırsız büyüklüğü veya ezici gücü karşısında duran ‘ben’in kendi akılsal bağımsızlığı, kendi *özerkliği*’dir. Yücenin yaşanmasında, özne, doğadan kopmuş, doğadan uzak bir varlık olarak kendi *intelligible* karakterini deneyimler. Böylece özne, kendi iç varlığında keşfetmiş olduğu *sonsuz’un* duyulanmasında, bir hazzın eşliğinde, kendi *özerkliğinin* bilincine ulaşır ... Yücenin estetik alımlanışında, doğanın *amaçlılığa-karşı* yönü, bizi özerk ahlaki eyleyiciler olarak kendimize ve kendi “yüksek amaçlılığımıza” geri fırlatır. (s. 241)

Bu nedenle Kant’a (1790/2016) göre, konu “doğanın amaçlılığı” olduğunda yüce hiçbir şey belirtmeyeceği için “güzelin kavramından çok daha az önemlidir” (5: 246). Yüce deneyimi, ahlaki ben’in bir farkındalığı haline gelir.

Doğanın ezici gücüne karşı direnme yeterliliğinin nihayetinde estetik bir yargılama olan yüce yargısında bulunması, bu kavramın önemini açıkça göstermektedir. Yüce yargısı, özneyi doğanın ezici bir büyüklüğü ya da korku veren yıkıcı gücünün duyusal görünümünün estetik olarak değerlendirmesinden, *düşünülür* (akli, *intelligible*) doğasına götürmektedir. Düşünülür doğanın, duyusal doğaya üstünlüğünün tecrübe edilmesine dönüşmektedir. Yüce yargısı, görüldüğü gibi güzel yargısıyla karşılaştırıldığında çok daha karmaşıktır. Zira Kant’a göre öznenin fiziksel doğaya ait bir varlık olarak, bu doğayla olan uyumunu deneyimlediği güzeldeki sükunetli seyrelişin aksine yüce olan, öznenin bir *akıl varlığı* olarak kendisini tanımasını sağlamaktadır. “Yüce yalnızca onda doğa tasarımındaki duyulurun olanaklı bir duyulurüstü kullanım için uygun olarak yargılandığı *ilişkiden* oluşur” (Kant, 1790/2016, 5: 267). Üstelik bunu da olabildiğince şiddetli bir yoldan tecrübe etmesine neden olur. Deyim yerindeyse doğanın meydan okumasını kabul eden zihin,

nihayetinde *ahlaki fail* oluşunun bilinci ile bu gücün üzerine yükselme heyecanını tadar. Altuğ'un (2007) ifadesiyle, "doğanın ellerinde yaşadığımız ölüm korkusu, yaralanma ve acı gibi duygular, yüce nesnenin karşı konulamaz gücü karşısında bir kişi olarak durabileceğimizi hissettiğimizde silinip giderler" (s. 260). Yüce tecrübesi, bu anlamda insanın bir doğa varlığından, *kişiye (Person)* dönüşmesi hikayesinin estetik karşılığıdır. Duyusal varlığın sınırlılığından, ahlaki varlığın üstünlüğüne bu baş döndürücü yükselme sadece heyecan yaratmamaktadır. Aynı zamanda bir "özgürleşme" duygusu da hissettirmektedir. Zira insanın özgürlüğü deneyimlediği yer aklın idelerinden / pratik ideler alanından başka bir şey değildir. Altuğ (2007), bu nedenle yüce duygusunu, "doğa ile özgürlük arasında yakalanmış öznenin titreşen duyumları" (s. 261) olarak ifade etmektedir.

Kant (1790/2016), *İyi ve Yüce* arasındaki ilişkiden şu şekilde bahsetmektedir:

Saltık olarak İyi olan, öznel olarak esinlendirdiği duyguya göre, saltık olarak zorlayıcı bir yasanın tasarımı yoluyla öznenin yetilerinin belirlenebilirliği olarak (ahlaksal duygunun nesnesi), kendini başlıca a priori kavramlar üzerine dayalı bir zorunluluğun kipliği yoluyla ayırdeder; bu zorunluluk yalnızca bir istemi değil, ama ayrıca herkes için bir onay buyruğunu kendi içinde kapsar ve kendinde hiç kuşkusuz estetik değil ama saf entelektüel yargı yetisine aittir; ve salt derin-düşünen (refleksif) değil ama belirleyen yargı ile doğaya değil ama özgürlüğe yüklenir. (5: 267)

Ancak burada *Yüce* ve *İyi* arasındaki ayrımı açıkça ortaya koyduktan sonra ekler: "... ahlaksal duygu, gene de estetik beğeni yargısı ve bunun *biçimsel koşulları* ile öyle bir düzeyde yakındır ki, eylemin ödevden yasaya uygunluğunu aynı zamanda estetik olarak, e.d. yüce olarak ya da giderek güzel olarak tasarımlanabilir kılabilir, ve bunu saflığından vazgeçmeksizin yapabilir" (5: 267).

Yüce tecrübesinin, öznenin ahlaki varlığıyla bağlantısı Kant'ın ahlak teorisinin en önemli noktalarından biri olan *saygı* duygusu ile de yakın bir ilişkiyi içermektedir. Kant (1790/2016), bunun temellerini şu şekilde ifade etmektedir: "Öyleyse Yücelik doğanın hiçbir şeyinde değil, ama yalnızca bizim anlığımızda (zihin, *mind*, *gemüt*) bulunur, yeter ki içimizdeki doğaya ve bu yolla dışımızdaki doğaya (bizi etkilediği ölçüde) üstün olduğumuzun bilincinde olabilelim" (5: 264). Ancak bu şekilde öznde böyle bir duyguyu uyandıran ve öznenin bu yetisine seslenen doğanın gücü yüce olarak yargılanabilir. Bunun için zihnindeki ide ile bağlantı içinde olmalıdır. Kant

(1790/2016), şöyle devam etmektedir: “ ... ve yalnızca bizdeki bu ideanın varsayımı altında, ve onunla bağıntı içinde, o Varlığın Yüceliğinin ideasına ulaşabiliriz – bir Varlık ki yalnızca doğada tanıtladığı gücü yoluyla değil, ama daha da ötesi o doğayı korkusuzca yargılamak ve kendi belirlenimimizi onun karşısında yüce olarak düşünmek için bize verili olan o yeti yoluyla, bizde içten bir saygı yaratır” (5: 264). Yüce olan, doğa karşısında öznenin belirlenimi olacaktır. Bu yeti kendi başına saygıdeğerdir. Bu saygı, fiziksel doğadan bağımsız ve Altuğ’un (2007) ifadesiyle, “kendi yazgımıza duyduğumuz saygıdır. İnsanı kendi fiziksel varoluşunun üzerine yükselten *kişilik idesine* yönelik bir saygıdır bu” (s. 261). Zira Kant için saygı, aklın bir duygusudur. Özne, ahlaki varlığının doğaya üstünlüğünün bilincini, yücenin estetik değerlendirilişinde, hayal gücünün yaşadığı gerilime karşı direnişi ile tecrübe etmektedir. Ortaya çıkan sonuç ise öznenin ahlaki varlığının doğadan tamamen bağımsız olduğudur. Dış doğanın öznenin fiziksel varoluşu üzerindeki etkisine karşın, akılsal varoluşuna bir güç uygulaması söz konusu değildir. Öznenin, ahlaki kişiliğiyle karşılaşması yüce ile birlikte nihayetinde estetik bir tecrübe olmaktadır. Burada hissedilen, Kant’ın negatif haz dediği duygu, Altuğ’un (2007) ifadesiyle, bir çeşit “öz-saygı duygusudur” (s. 265). Öznenin kendi kişiliğinde, tüm insanlığa duyduğu saygı duygusudur.

Kant, *Yücenin Analitiği*’nde son olarak yüceyi kiplik momenti bağlamında ele almaktadır. Kant’a göre, güzel yargısında açıkça diğerlerinin onayı istenmektedir ve güzel yargısının, yüce yargısına göre daha kolay üzerinde anlaşılabilir olduğu görüşündedir. Çünkü Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle, yüce söz konusu olduğunda “doğa nesnelerinin bu eşsizlikleri üzerine bir yargıda bulunabilmek için, yalnızca estetik yargı yetisinin değil, ama onun temelinde yatan bilgi yetilerinin de çok daha yüksek bir kültürü gereklidir” (5: 264). Kant’ın buradaki ifadesi ilk bakışta şaşırtıcı gelebilir. İnsanın bilişsel yetilerine dayanan yüce yargısı, geliştirilebilir bir kültür meselesi midir? diye sorulabilir. Ancak Kant, bunun açıklamasını yine aklın ideleri üzerinden yapmaktadır. Buna göre yüce deneyimi, zihnin “ideler için bir alıcılığını” (*Receptivity*) gerektirmektedir. Zira matematiksel yücedeki mutlak büyüklüğün değerlendirilmesi, aklın *bütünlük idesiyle* (*Totalitat*) ilişki içindeyken; dinamik yücede ise doğanın alt edilemez gücü karşısındaki direnme gücü aklın *insanlık idesiyle* (*Humanity*) ilişkilidir. Aklın idelerinin temsili itibarıyla uygun düşmedeki yetersizlik dış doğaya aittir. Çünkü doğadaki hiçbir nesne bu idelerin upuygun temsili değildir. Dolayısıyla aralarında temsil edilememek yönünde bir uyumsuzluk vardır. Hayal

gücü, nasıl ki anlama yetisinin saf kavramları olan *kategorilerin* dış doğaya uygulanabilmesi için *şemalar* (*Schema*) üretiyorsa; burada da *aklın idelerinin* doğaya uygulanabilmesi için bir tür şema oluşturmaya çalışmaktadır. Bu iş doğaya ait görüleri elde eden hissetme yetisi için “yıldırıcıdır”. Ancak akıl, hissetme yetisini elde edebileceğinin çok daha ötesine yani *sonsuz* bakması yönünde, onun sınırlarını genişletmeye zorlamaktadır. Böylece onu, aklın kendi alanına (pratik ideler alanına) hazırlamaya çalışmaktadır. Bu bakımdan aklın, hissetme yetisi üzerinde bir egemenliği söz konusudur. Kant, tam bu noktada *kültürden* bahsetmektedir. Altuğ’un (2007) ifadesiyle, bu bir nevi “zihin kültürüdür” (s. 265). Kant (1790/2016), bu ahlaki idelerin gelişimi olmadığı takdirde yücenin *eğitimsiz* insan için yalnızca bir korku nesnesinden ibaret olacağını söylemektedir (5: 265). Bu kişi, doğanın mutlak büyüklüğü ve ezici gücünde yalnızca yok ediciliği, yıkımı ve tehlikeyi görüp, onun altında ezilecektir. Ötesi onun zihni için hiçtir. Tıpkı Tanrıdan, *edimsel* olarak korkan bir insanın inancının “boş inançtan” öteye geçemeyip, korkunun üzerinde yükselemeyeceği gibi. Bu durum, zihinde bir saygı ve hayranlık yerine yalnızca korku yaratmaktadır. Zira saygı uyandırabilmesi için ancak tamamen özgür biçimde yargılanması gerekmektedir. Wood (2005/2009), buradaki tecrübenin, “bizi bunaltmaktan ve dehşete düşürmekten sadistçe haz duyan güçlü bir yabancı Varlığın ‘esrarengizliği’ değil, kendi ahlaki özgürlüğümüzün yüceliği” (s. 207) olduğunu söylemektedir. Kant devamında, yüce üzerine olan yargının bir *kültür* gerektirse de (üstelik güzel üzerine yargıdan çok daha fazla) yine de ilkin kültür tarafından üretilmediğine işaret etmektedir. Çünkü aksi halde salt olarak *uzlaşımsal* (*Conventional*) ve empirik olurdu. Oysa ki Kant tersine, yüce yargısının temelini insan doğasında, “aklın pratik ideleri için duyguya yani ahlaka dair *yatkınlıkta*” (5: 265) (*Predisposition*) bulunacağını söylemektedir. Böylece ilk kez yücenin; nesnenin kendisinde değil, fakat “ruhun yatkınlığında” aranması bu yargıyı estetiğin düşünüm alanına sokmaktadır (Cassirer, 1922/2007, s. 437). Dolayısıyla bu yargı üzerine anlaşmanın *zorunluluğu* bu yatkınlıktan gelmektedir. Bu nedenle, güzel yargısı üzerine bir diğerinden onay alınamadığında Kant’a göre o kişi *beğeni eksikliği* ile kınanırken; yüce üzerine yargıda ortaklaşlamadığında ise kişi *duygu eksikliği* ile suçlanır. Yücenin uyandırdığı bu duygu sevgi duygusundan ziyade, saygı olacaktır. “Güzel bizi bir şeyi, giderek doğayı bile, çıkar olmaksızın sevmeye hazırlar; Yüce ise (duyusal) çıkarımıza aykırı bile olsa, bir şeye saygı duymaya” (5: 267) (*Esteem*). Benzer şekilde Kant’a göre ahlakın temelindeki duygu da saygıdır. Güzel yargısında hayal gücünün, kavramlar yetisi olan anlama yetisiyle olan bağlantısı

temelinde beğenide; yüce yargısında ise hayal gücünün ideler yetisi olan akılla bağlantısı temelinde ahlaki duyguda bu onay beklenir. Altuğ (2007), bu onayı şu şekilde ifade etmektedir: “Pratik akıl idelerine duyarlı olan herkes, doğadaki belli nesneleri yüce diye yargılamak ve başka her öznenin bu yargı ile uyuşması (uzlaşması) gerektiğini varsaymak zorundadır” (s. 264). Üstelik bu uzlaşım, Deleuze’ün ifade ettiği gibi sadece basitçe varsayılmamakta, bunun ötesinde sahici bir şekilde meydana getirilmektedir. Dolayısıyla Kant’a göre yüce yargısı da tıpkı güzel yargısı gibi kiplik momenti açısından *zorunludur*. Ahlak duygusu, yüce yargısının evrensel geçerli ve zorunlu olmasının *özel koşulunu* oluşturmaktadır. Bu özel koşul altında, her insanda bulunan ahlak duygusuna dayanarak yüce yargısına diğerlerinin onayını beklenir. Aksi durumda o kişinin ahlaki duygudan yoksun olduğunu söylenmektedir. Kant, zorunluluk momentinin estetik yargılar için kritik bir öneme sahip olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Zira bu yargılar ancak zorunluluk bağıntısı içinde *a priori ilkeler* dahilinde bilinebilirler. Kant’a (1790/2016) göre, ancak bu şekilde estetik yargıların araştırılması, yalnızca haz ve acı üzerine bir empirik psikolojinin üzerine yükseltilerek, transandantal bir araştırmaya dönüştürülebilir (5: 266). Aksi halde haz ve acı duygularının *ince duygular* şeklinde hiçbir şey söylemeyen bir ad altında kalacağını söylemektedir (Kant, *Gözlemler*’de güzel ve yüceyi tam da “ince duygular” olarak tanımlamıştır). Ve bu transandantal araştırma ile, yargı yetisi *a priori* ilkeleri temelinde transandantal felsefeye dahil edilmektedir. Bu bağlamda güzel ve yücenin salt empirik ve psikolojik açıklamasından bahsederken, Burke’ü anmaktadır. Kant (1790/2016), Burke’ün *Soruşturma*’sının 1773 tarihli Almaca çevirisinden (*Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Schönen und Erhabenen*) yaptığı alıntılarla bu incelemede, yüce duygusunun bir acı üzerine dayandığını, ancak bedeni edimsel olarak tehdit etmediği için “hoş duygular yaratan bir devinim” ile haz değil, fakat keyifle karışmış bir ürperti yarattığını; güzeli ise sevgi üzerine temellendirerek, bedenin bir gevşemesine, duyulan haz ile eriyip gitmesine indirgediğini hatırlataktadır (5: 277). Kant’ın ifadesiyle Burke’ün bu açıklaması, hayal gücü ve anlama yetisi ile birlik içinde değil, daha ziyade *duyumlar* ile birlik içindeyken güzel ve yüce duygularının ortaya çıktığı durumları ortaya koymaktadır. Kant’a göre, her ne kadar Burke’ün bu çözümlemesi psikolojik gözlemler olarak “aşırı güzel” ve empirik antropoloji için zengin malzeme sağlıyor ve haz ve acı sonunda her zaman bedensel olsa da “nesneden hoşlanmayı bütünüyle onun çekicilik ya da heyecan yoluyla haz vermesine yüklersek, o zaman başka hiç kimsenin

bizim bir estetik yargımız ile anlaşmasını beklememeliyiz, çünkü bunlar üzerine herkes haklı olarak yalnızca kişisel duygusuna danışır” (5: 278). Böylece *beğenin eleştirisi* mümkün olmayacaktır. Zira Kant’a göre estetik yargı *herkesin onayını bekleyen* bir yargı olarak değerlendirilecekse, mutlaka *a priori* ilkelere (öznel ya da nesnel) dayanmalıdır. Bu nedenle estetik yargılar üzerine empirik bir araştırmayla bu ilkelere ulaşılamayacaktır. Sonuç olarak Kant (1790/2016), Burke’ün *Soruşturma*’sından yola çıkarak estetik yargıların empirik açılanması için şunu ifade etmektedir:

Öyleyse estetik yargıların görgül (empirik) açılanması her zaman daha yüksek bir araştırma gerecinin toparlanması için başlangıcı yapabilirler; ama bu yetinin transandantal bir tartışması da olanaklıdır ve Beğenin Eleştirisine özsel olarak aittir. Çünkü eğer *a priori* ilkeleri olmasaydı, başkalarının yargılarını yargılaması olanaksız olurdu ve onları belli bir haklılık görünüşü ile onaylayamaz ya da yadsıyamazdı. (5: 278)

Diğer yandan bu zorunluluk momentinin ahlak duygusuna dayanıyor olması; yücenin, ahlakın yani aklın, yani özgürlüğün alanına dokunmasını sağlamaktadır. Ancak hatırlatmak gerekir ki her ne kadar yüce yargısının zorunluluğu ahlak duygusuna dayanıyor olsa da yüce duygusu ve ahlak duygusu birbirinden ayrıdır. Yüce tecrübesi nihayetinde estetik bir tecrübedir ve yüceden alınan haz da estetik bir tepkidir. Ancak Altuğ (2007), bu bağlamda yüce tecrübesinin “estetiğin sınırlarında” gerçekleşen bir tecrübe olduğunu şu şekilde ifade etmektedir: “Yüce üzerine yargı, nesnenin biçim almazlığının veya karşısında direnilmezliğin, minimal bir estetik nesnelleştirmeyi bile engellediği yerde ortaya çıkar” (s. 266). Yani Lyotard’ın sıkça ifade edeceği gibi *temsil edilemez olanın temsiline* tecrübe edilir. Tam da böyle olmakla hayal gücünü aklın idelerine doğru genişletir. Hiçbir biçimi olmayan şey, öznenin iç varlığını alt üst edip devindirir (Heimsoeth, 1967/2016, s. 158). Yüce yargısı, bir yandan estetik alanın sınırları içindeki bir *refleksif yargı* olup, bir yandan da zihni düşünülür (akli, *intelligible*) olana doğru genişlemektedir. Şimdiye kadar tüm söylenenleri Kant’ın tek bir cümlesiyle özetlemek gibi imkansız bir işe kalkışılacak olursa, yine de şundan daha uygun bir cümle bulmak zor olacaktır: “İki şey, üzerlerine sık sık eğilip ısrarla düşünülürse, insanın ruhsal yapısını hep yeni, hep artan bir hayranlık ve korkunç saygıyla dolduruyor: üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlak yasası” (Kant, 1788/2016, s. 174). Kant’ın işaret ettiği gibi bundan daha yüce ne olabilir ki!

4. LYOTARD: 20. YÜZYILDA YÜCE

Bu bölümde, ilkin Jean-François Lyotard'ın (1924-1998) *Kantçı* yüce kavramı okuması ve yorumu incelenecek, ikinci olarak Lyotard'a göre yücenin politik olanla bağlantısının üzerinde durulup, son olarak yine Lyotard'ın dile getirdiği şekilde yücenin estetiği bağlamında sanata dair bir inceleme yapılacaktır. Bu bağlamda ilkin Lyotard'ın *Kantçı* yüce okumasını irdelemek için, üçüncü *Kritiğin Yücenin Analitiği* bölümü üzerine verdiği ders notlarından oluşan, *Leçons sur l'analytique de sublime* (*Lessons on the Analytic of the Sublime*) (1991) metnini ele almak uygun bir başlangıç noktası olacaktır.

Lyotard, derslerinde yaptığı *Yücenin Analitiği* okumasının başında tıpkı Kant gibi güzel ve yüce duygularını karşılaştırmaktadır. Buna göre, güzel ve yüce duygularının “aynı aileye mensup iki duygu olduğunu – estetik düşünüm ailesi – ancak bu ailenin aynı dalına ait olmadıklarını” ifade etmektedir (Lyotard, 1991/1994, s. 50). Bu tespitin peşi sıra gelen bir soru, pek çok düşünür ve Kant yorumcusu tarafından cevabı aranan bir soru olmuştur: Kant, neden güzelin incelemesinden, yücenin incelemesine geçiş yapmıştır? Lyotard da bunu sorgulayanlardan biridir. Zira Kant üçüncü *Kritikte* bunun nedeni açıklamamıştır. Örneğin, estetik duygunun analizini doygun hale getirmek için mi? ya da Avrupa’da 18. yüzyıl boyunca hayli popüler bir tartışma konusunda kendine yer edinmek için mi? Lyotard, ikinci seçeneğin 1764 yılında yayımlanan *Gözlemler* metninde kendini gösterdiğini ifade etmektedir. Kant’ın Baumgarten’ın 1750’de yayımlanan *Aesthetica*’sından haberdar olduğu birinci *Kritikte* yazdığı notta görülmektedir. Kant, notunda Baumgarten’ın analizinden; “güzelin eleştirel değerlendirmesini rasyonel ilkelerin altına getirmenin ve bilimin kurallarına yükseltmenin faydasız çabası” şeklinde bahsetmektedir (Kant, 1781/2000, A21/B35). Dolayısıyla Kant’ın üstlendiği *Beğenin Kritik*’i, “güzel olanın bilimi” değildir. Kant (1790/2016) bunu, üçüncü *Kritikte* şu şekilde açıklar: “Güzelin bir bilimi değil, ama yalnızca eleştirisi vardır, tıpkı güzel bilim diye birşeyin değil ama yalnızca güzel Sanatın olması gibi. Çünkü, ilk nokta açısından, güzelin bir biliminde birşeyin güzel sayılıp sayılamayacağına bilimsel olarak, e.d. tanıtlama zeminleri yoluyla karar

verilecekti; buna göre Güzellik üzerine yargı bilime ait olacak, böylece bir beğeni yargısı olmayacaktı” (5: 305). Buna karşılık Burke’ün *Soruşturma*’sından (1757) ise üçüncü *Kritikte* tersine, “empirik ve psikolojik bir açıklama” olarak söz eder (Kant, 1790/2016, 5: 277).

Lyotard (1991/1994), *Yücenin Analitiği* bölümünün, “estetik yargılama yetisinin incelenmesinde bir gedik açtığını, fakat bir kopma yaratmadığını” (s. 51) ifade etmektedir. Lyotard’a göre yüce duygusuyla, nesnenin düşünülmesi ve temsili arasındaki ilişki yıkılmıştır. Çünkü Lyotard’ın ifadesiyle, yüce duygusunda artık “doğa, biçimleri aracılığıyla konuşmamaktadır”. Yüce deneyimi; doğanın sustuğu, buna karşılık aklın sesinin işitildiği bir deneyimdir. Lyotard’a göre doğa konuşsa dahi, temsil etme yetisinin gücünü aştığı için hayal gücü ona karşı sağır olacaktır. “Ama şimdi, anlık (zihin, *gemüt*), aklın sesini dinler” (Kant, 1790/2016, 5: 254). Lyotard, yüce duygusundaki doğaya karşı bu tutumu “kötüye kullanma” (*Abuse*), “şiddet” (*Violence*) ve “feda etme” (*Sacrifice*) sözcükleriyle ifade etmektedir.

Yüce duygusu kuşkusuz estetik bir deneyimdir. Ancak hayal gücüne karşı gelen bir niteliğe sahiptir. Bu nedenle Lyotard (1991/1994) buna, “olumsuz estetik” (*negative aesthetic*) (s. 54) bir deneyim denebileceğini ifade etmektedir. Zira yüce, doğayı biçim aracılığıyla düşünmeye karşı gelir. “Yücenin Analitiği negatiftir. Çünkü doğanın dışında bir estetiği sunmaktadır” (Lyotard, 1991/1994, s. 54). Kant’ın ifadesiyle, “bir zihin durumu” olarak yüce; böylece doğada ya da sanatçıların işlerinin biçimlerinde değil, hayal gücünün kavramasını aşan gücü ve büyüklüğü aklın düşünebilmesindedir.

Lyotard, yücenin *şiddetini*, bir “şimşeğe” benzetmektedir. Düşünmenin kısa devre yaptığı bir andır. Lyotard’ın (1991/1994) ifadesiyle, Doğa ya da ondan geriye kalan ne varsa sadece bu şimşeğin kıvılcımı üretecek kötü bir karşılaşmanın sağlanmasına hizmet etmektedir (s. 54).

Üçüncü *Kritikte* yüce, güzelle bazı yönlerden benzeşirken, belli bazı noktalarda ayrışmaktadır. Kant (1790/2016), yüce ve güzel arasındaki farklılıkları “dikkate değer” (5: 244) olarak ifade etmektedir. Benzerlik tarafında, hem yüce hem de güzel, “kendileri bakımından” haz vermektedirler. Kant’a göre ikisinin de verdikleri haz (*Wohlgefallen*), her tür çıkar ve ilgiden bağımsızdır. Beğenide alınan haz, temsille sağlanmaktadır. Güzel söz konusu olduğunda bu haz, temsil etme yetisi olan hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki uyumda (*Einstimmung*) iken; yüce söz konusu olduğunda hayal gücü ve akıl arasındaki uyumsuzluktan doğan uyumdadır. Güzel

yargısı, bir nesnenin biçimi ile ilgiliyken; yüce, biçimden-yoksun nesneye atıfta bulunmaktadır. Lyotard, bunun üzerine biçim nedir? diye sorar. Lyotard’a göre biçim, bir tür “sınırlamadır” (*Begrenzung*). O halde biçimden-yoksun olmak, sınırların olmaması anlamına gelecektir. Güzel duygusu, tam da nesnenin biçiminden – dolayısıyla bir sınırlandırmadan – kaynaklandığı için anlama yetisi ile bağlantı içindedir. Yüce duygusu ise biçimden-yoksun olan ile sağlandığı için akla dayanmaktadır. Böylece Lyotard (1991/1994), güzel ve yüce arasındaki farkı “nesnenin sınırlı karakteri ve sınırdan yoksun nesne” (s. 59) arasındaki fark şeklinde ifade etmektedir. Bu bağlamda *Güzelin Analitiğinden, Yücenin Analitiğine* geçişi; hayal gücünün estetik yargılamadaki “partnerinin” değişimi belirlemektedir. Lyotard (1991/1994), yüce deneyiminde hayal gücünün, aklın “neredeyse çılgınca” talebine itildiğini ya da çekildiğini ifade etmektedir (s. 60). Bu bağlamda, yüceden alınan hazzı ve güzelden alınan hazzı karşılaştırır. Güzelden alınan haz, “doğrudan” hissedilmektedir. Kant’ın “yaşamı yükselten” bir duygu olarak tanımladığı bu duygu, nesnenin biçiminden kaynaklanan bir çekicilikten doğmaktadır. Diğer taraftan yüceden alınan haz ise “dolaylı” olarak, iki çatışmalı momentten oluşmaktadır. İlk Kant’ın ifadesiyle “yaşam güçlerinin anlık engellenmesi” (*Hemmung*) yani bir baskılama, geride tutma, bastırma söz konusudur. İkinci aşamada ise yaşam güçleri serbest kalırlar, bir “boşalma” (*Ergiehung*) duygusu yaşanır. Lyotard’a göre, ikinci moment olan bu “taşma” ilkinden çok daha güçlü bir duygudur. Kant, yüce duygusunu güzelde olduğu gibi bir “oyun” olarak değil, fakat hayal gücünün “ciddi” bir işi olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda yüce duygusu Lyotard’ın ifadesiyle, hayır’dan, evet’e; iticilikten (*Abgestoßen*), çekiciliğe (*Angezogen*) doğru değişen bir duygudur. Bu negatif dolayımı nedeniyle, güzelden alınan doğrudan (pozitif) hazdan ayrılmaktadır (Burke, bu nedenle *Soruşturma*’da bu duyguyu, keyif [*delight*] olarak ayırt etmiştir). Kant’a göre, yücenin neden olduğu bu negatif haz özü itibarıyla, “hayranlık” (*Bewunderung*) ya da “saygıya” (*Achtung*) yakın bir duygudur. Zira “fırtınalar tarafından kızdırılan engin okyanus” hissetme yetisi için sadece “dehşet vericidir”. Ancak zihin hissetme yetisini terk edip, “daha yüksek bir amaçlılık” için uyarıldığında yüce duygusu ortaya çıkmaktadır. Burke’ün *Soruşturma*’sında olduğu gibi duyusal temsilin uyandırdığı “dehşet” (*Horror*) duygusu, Kant için temsil edilemeyen aklın İdesine karşı bir hayranlık ve saygı duygusuna dönüşmektedir. Yüce duygusu, güzel duygusunda olduğu gibi doğadaki nesnenin biçimi aracılığıyla ortaya çıkmamaktadır. Doğa, yüce söz konusu olduğunda özneye sadece büyüklük ve güç bağlamında bir

“işaret” vermektedir. Hissetme yetisi için amaçlı değildir. Tersine yüce olan, hayal gücü ve hissetme yetisi için *karşıt-amaçlıdır* (*Contra-final*). Kant’ın *Yücenin Analitiğine*, nicelik momentiyile başlamasının nedeni budur. Yücenin biçimden-yoksun olmasıdır. *Güzelin Analitiği* ise nitelik momentiyile başlamaktadır. Kant’ın *Güzelin Analitiğine*, yargının nitelik momentiyile başlamasının nedeni açıktır. Çünkü Kant’a göre güzelden alınan doğrudan haz, onun biçimine ve sadece biçimine yöneliktir (bunun dışında herhangi bir ilgi ya da çıkar söz konusu değildir). “*Güzel* yalnızca yargıda haz verendir ... Buradan kendiliğinden açıktır ki, hiçbir çıkar olmaksızın haz vermelidir” (Kant, 1790/2016, 5: 267). Kant böylece estetik hoşlanmayı, herhangi bir ilgiye bağlı diğer tüm hoşlanmalardan ayırmış olur. Bu ilgiden bağımsız hoşlanmanın nesnesine Güzel derken, ilgiye bağlı (nesnenin maddesine bağlı) bir hoşlanmanın nesnesine ise Hoş (*Agreeable*) demektedir. *Hoşagiden* söz konusu olduğunda bu hoşlanma nesneye karşı bir eğilimle, çıkarla ya da istekle *ilgilidir*. Yüce söz konusu olduğunda ise Kant’a göre biçim, hoşlanmada hiçbir rol oynamamaktadır. “Yüce duyunun çıkarına karşı direnci yoluyla haz verendir” (Kant, 1790/2016, 5: 267). Hissetme yetisi için *aykırıdır*. Bu nedenle Lyotard’ın ifadesiyle yücenin ilgiden bağımsızlığı, negatif niteliktedir. Lyotard, yüce yargısında eğer doğadan bahsedilecekse – Kant’ın ifadesini tekrarlayarak – bunun sadece “ham olarak” (*Raw*) büyüklük ya da güç bağlamında olabileceğini söylemektedir. Böylece bu *ham* büyüklük ya da güç, güzeldeki biçimin çekiciliği gibi zihni çekmeyecek, tersine itecektir. Lyotard’a göre, yücenin tam da bu biçimden-yoksunluğu, hayal gücü için bir nevi şiddet duygusunu ifade etmektedir. Dolayısıyla Lyotard’ın *Yücenin Analitiği* okumasına göre, yücenin nitelik momenti bir çelişki içermektedir. Çünkü Kant’a göre estetik yargı, nitelik momenti açısından ya hoşlanmaya ya da hoşnutsuzluğa dayanmaktadır. Lakin yüce yargısı, güzel yargısından farklı olarak, hoşnutsuzluğun hoşlanma ile birlikteliğine dayanır.

Üçüncü *Kritikte*, yücenin dört momente ayrılarak incelenmesi, devamında – güzelden farklı olarak – ikiye bölünmektedir: Matematiksel yüce ve dinamik yüce. Nitelik ve nicelik momentleri ilkin, bağıntı ve kiplik momentleri ise ikinciye aittir. İlkin matematiksel yüceden bahseden Kant, bu bölümün başında büyük olmak (*quantitas*) ve mutlak büyük (*magnitudo*) olmak arasında fark olduğunu ifade etmektedir. Kant’ın ifadesiyle mutlak olarak büyük olan, tüm karşılaştırmaların ötesindedir ve böyle olmakla sadece kendisiyle karşılaştırılabilir. Öte yandan Kant’a göre, bir şeyin bir büyüklük olduğunu (*quantum*) anlamak için başka şeylerle karşılaştırma yapmaya

gerek yoktur. Ancak bir şeyin “ne kadar büyük” olduğunu anlamak için onun büyüklüğünü kavramak değil, ölçmek gerekmektedir. Bu *quantitas*’tır. *Quantitas*’ta, *Quantum*’daki görünün a priori sentezinin aksine, sayısal bir uygulama gerekmektedir. Bu a posteriori olarak verilmiş nesne üzerinden işlemektedir. *Quantitas*’ta anlama yetisinin kavramları olan sayılar kullanılmaktadır. Kant’ın ifade ettiği gibi yücenin büyüklüğü, tüm mümkün karşılaştırmaların ötesinde, *mutlak* olarak değerlendirilmektedir. Kant, bu mutlak büyüklüğü, *magnitudo* ile karşılamaktadır. Bu ayırım temelinde yüce, mutlak olarak büyük olmakla, matematiksel olarak değerlendirilemez. Bir başka deyişle yüce olan niceliksel olarak ölçülemez. Çünkü bir karşılaştırmaya tabi değildir. Lyotard, burada yüce olarak adlandırılan şeyin, en azından bir fenomen olduğunu hatırlatır. O halde bu nesne herhangi bir nesne gibi görüde verildiğine göre neden ölçülemez? Bu noktada devreye estetik büyüklük değerlendirmesi girmektedir. Kant’ın ifadesiyle estetik büyüklüğün değerlendirilmesi, sadece görüdedir. Matematiksel büyüklük hesaplaması gibi sayılar aracılığıyla yapılamaz. Kant’ın belirttiği gibi ancak “gözle” yapılabilir. Ancak duysal bir nesne asla tam olarak yüce olamaz. O halde Lyotard (1991/1994) şöyle demektedir: “Yüce olan tam olarak bir fenomen değildir” (s. 81). Kant’ın ifadesiyle, “... bir doğal nesnenin onda imgelem yetisinin (hayal gücünün) bütün kavrama gücünü verimsizce uyguladığı büyüklüğü doğa kavramımızı duyulurüstü bir dayanağa ... götürmelidir ki, duyuların tüm ölçülerinin ötesinde büyüktür, ve buna göre nesneyi olmaktan çok anlığın (zihnin) onu hesaplamadaki durumunun *yüce* olarak yargılanmasına izin verir” (5: 256). Dolayısıyla Kant için *yüce* olarak adlandırılan şey, nesne değil; fakat bir *zihin durumu*.

4.1 Yüce ve Nesne

Üçüncü *Kritik’in*, *Yücenin Analitiği* bölümünde, yüce deneyimi itibariyle hayal gücünün partneri artık anlama yetisi değil, akıldır. Bununla birlikte Lyotard’ın (1991/1994) ifadesiyle, tablo “radikal biçimde değişir” (s. 100). Akıl da anlama yetisi gibi kavramlar yetisidir. Ancak aklın kavramlarının (İdelerin), deneyimde temsilleri mümkün değildir, duysal temsile uygulanamaz. Buradan hareketle, Kant’a göre doğanın belirlenmiş hiçbir nesnesi yüce değildir. Yüce diye adlandırılan şey doğaya değil, zihne aittir. Bu şey, duysal bir biçime sahip olmadığı için ancak aklın İdeleriyle ilgili olabilir. Bu da aklın İdelerinin duysal temsillerinin mümkün olmayışına uygun düşmektedir.

Yüce, temsil etme yetisi olan hayal gücü için, bir bütün olarak kavranamamaktadır (*Comprehension*). Yüce olan, hayal gücünün *kavrama* faaliyeti için bu anlamda bir meydan okumadır. Zira aklın İdesinin, görüde temsil edilen nesnede bir karşılığı yoktur. Hayal gücü mutlak büyük olan bir şeyi bir bütün olarak tam anlamıyla kavrayamaz. Ne var ki “hayal gücünün bu güçsüzlüğü, aklın gücünün sınırsızlığının bir işaretine dönüşmektedir” (Lyotard, 1991/1994, s. 94). Hayal gücünün, bir bütün olarak kavrama faaliyetinin (*comprehension, zusammenfassung*) bir sınır vardır. Burada hatırlamak gerekir ki biçim bir sınırlamadır. Yüce, biçimden- yoksun oluşuyla hayal gücünün faaliyetine meydan okumaktadır. Üstelik Kant’a göre, büyüklüğün estetik değerlendirmesi tek bir görüde yapılmaktadır. Bu nedenle hayal gücü, kavrama faaliyetinin derhal maksimumuna ulaşmaktadır. Bu limit, *mutlak olarak büyük olanı* ifade etmektedir. Hayal gücünün kavrama faaliyetinin estetik sınırlılığı, tek bir görüde yapılmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin, anlama yetisi için bu sınır söz konusu değildir. Çünkü hesaplamayı sayılar aracılığıyla, ilerleyici bir şekilde yapmaktadır. Bu nedenle çok büyük büyüklüklerin hesaplanmasında dahi bir zorluk yaşamamaktadır. Ancak büyüklüğün matematiksel hesaplanması, sayılar aracılığıyla sonsuza kadar gidebildiği için yücenin ilk bakışta kavranmasındaki tansiyonu yaratmamaktadır. Bu estetik değerlendirme, nesne ölçülemez olduğunda hoşnutsuzluğu ve hoşlanmayı bir arada barındırmaktadır. Özetle, ölçülemeyen bütünün, estetik değerlendirilmesi yüce duygusunu meydana getirmektedir. Lyotard’a göre yüce duygusu tarafından içerilen *saygı* duygusu, böylece bu bütünün kavranmasından dolayı açığa çıkan bir duygu değil, tersine mutlak büyük olanın hayal gücü yetisi tarafından ölçülemezliğinden dolayı ortaya çıkmaktadır. Bu duygunun ortaya çıkması için önce verilen büyüklüğün tam olarak kavranamaması gerekmiştir. Lyotard, hayal gücünün yüce deneyiminde, temsil edilemeyenin temsilinde, “yakalanıp, tutsak edildiğini” söylemektedir. Böylece hayal gücünün, temsili mümkün olmayanı temsil etmedeki yetersizliği düşünülür (*Intelligible*) olanın bir işaretine dönüşmektedir.

Kant üçüncü *Kritikte*, doğada yüce bir nesne olmadığı konusunda ısrar etmektedir. Yüce yargısı, temelde estetik bir yargıdır ve yüceden estetik bir haz alınır. Bu da bir nesne ile karşılaşmayı gerektirmektedir. Lyotard’a göre yüceyi, fantezi ya da halisünasyondan ayırmak için bu gereklidir. Bu karşılaşmadaki temsil negatif ve nesne de biçimden-yoksun olsa dahi. Sonuç olarak özcede, yüce duygusunu uyandıran bir nesne olmalıdır. Tıpkı beğeni yargısında olduğu gibi nesnenin varlığı, öznenin yargısı için gereklidir; fakat yeterli değildir. Zira Kant için bu nesnenin kendisi yüce değildir.

Beğeni yargısı ya da yüce yargısı, öznenin nesnenin varlığı karşısındaki *zihinsel durumunu* ifade etmektedir. Yani aslında nesne üzerine bir şey söylememektedir. Dolayısıyla yüce olmak ya da güzel olmak nesnenin kendisine ait (içkin) bir özellik değildir. Lyotard'ın ifade ettiği gibi, karşılaşılan şey kesinlikle bir fenomendir (dağ, okyanus, volkan vb.) ve Kant'ın adını andığı “Savoyard köylüsü” bunu doğal bir fenomen olarak kavrayıp, Herr von Saussure'ü, bunu yüce bulduğu için basitçe ahmaklıkla suçlamaktadır. Lyotard burada, Savoyard köylüsünün iyi bir hissetme yetisi ve anlama yetisi olduğunu; buna karşılık von Saussure'ün ise nesnenin varlığının karşısında, nesneden daha fazlasını hissettiğini söylemektedir. Dağın zirvesi hiç kuşkusuz bir fenomendir. Ancak daha fazlasına işaret etmektedir. Hayal gücünün kavrama kapasitesini “neredeyse” aşmaktadır. Böylece nesnenin kendisi yüce değil, fakat yücenin bir işaretidir. Aklın idesinin bir işaretidir. Kant (1790/2016), bunu şu şekilde ifade etmektedir:

... gerçek Yücelik yalnızca yargılayanın anlığında (zihninde) aranmalıdır, yargılanması onun bu durumuna vesile olan doğa nesnesinde değil. Örneğin yabanıl düzensizlikleri içinde buz piramitleri ile birbirleri üzerine yığılmış şekilsiz dağ kütlelerine ya da fırtınalı karanlık denize vb. kim yüce diyecektir? Ama anlık eğer onları biçimlerini dikkate almaksızın syrederken kendini imgelem yetisine (hayal gücüne) ve belirli bir erekten bütünüyle ayrı olarak onunla birlik içinde koyulmuş ve onu yalnızca genişleten usa (akla) terk ettiğinde gene de imgelem yetisinin bütün gücünü ideaları için yetersiz bulursa kendini kendi yargısında yükseltmiş olarak duyumsar. (5: 256)

Aklın İdelerinin görüde bir temsili bulunamaz. Ancak onlar yine de düşünülebilir. Böylece nesne akla göre, ideyi temsil etmek için asla “yeterince büyük” olmayacaktır. Hayal gücü içinse İde, hiçbir zaman temsil edilemeyecek kadar “fazla büyüktür” (Lyotard, 1991/1994, s. 233). Lyotard'a göre bu *çatışma (Différend)* çözülemez. Zira çatışmanın kendisi, tam da yüce duygusudur. Yüce duygusu, doğanın *ham* büyüklüğünü aklın bir işareti haline getirir. Lyotard, yüce “asla orada değildir” der. Verilmiş bir temsilde değildir. Ancak Lyotard'ın ifadesiyle, her zaman “oranın ötesini düşünmeye dair bir çağrıyı” ifade etmektedir. Kant (1790/2016), yüceyi şu şekilde betimlemektedir: “Bir nesnedir (doğanın) ki, tasarımı (*Representation, Vorstellung*) anlığı (zihni) ideaların sergilenişi (*Presentation, Darstellung*) olarak doğanın erişilemezliğini düşünmeye belirler” (5: 268). “Kavranamaz, unutulamaz. Yücenin, yerine ne başka bir şey koyabiliriz ne de onu terk edebiliriz” (Lyotard, 1991/1994, s.

150). O halde Lyotard'ın varacağı sonuç şu olacaktır; yüce nesne yoktur, sadece yüce duygusu vardır. Yüce duygusu da entelektüel, düşünülür bir duygudur (*Geistesgefühl*). Zira yüce, nesnenin biçimi aracılığıyla alımlanmaz.

Lyotard (1991/1994), yüce deneyiminde hayal gücünün içinde bulunduğu durumu şu şekilde ifade etmektedir: “Hayal gücü neredeyse kontrolünü kaybeder, kontrolsüz hale gelir ve coşkunun (*Enthusiasm*) çılgınlığına (*Delirium*) çekilir” (s. 151). Bu “çılgınlık” halinde hayal gücü, mutlak olanı doğrudan temsil edebileceği heyecanıdadır. Akıl, burada hayal gücünü yalnızca dehşete düşürmemektedir. Aynı zamanda ona, sınırlarını zorlayıp sonsuzu temsil etmesi için “cesaret vermektedir”. Ancak bu teşebbüs, sonsuzun “negatif temsilden” öteye gidemeyecektir. Lyotard, bu negatif temsilin ne olduğunu sorgulamaktadır. Lyotard’a göre, negatif temsil, ne “temsilin yokluğudur” ne de “hiçliğin temsidir”. Lyotard’ın ifadesiyle bu temsil, duyusal olarak yani göz için negatiftir. Ancak aynı anda yine de “bir çeşit temsildir”. Negatif temsil, mutlağın varlığının bir işaretidir. Ancak temsil edilebilir biçimden yoksun oluşuyla mutlağın işareti olabilir. Böylece mutlak, temsil edilemeyen olarak kalır. Yüce, “duyusal ilgiye aykırı olarak”, ona rağmen haz vermektedir (Lyotard, 1991/1994, s. 149). Duyusal ilgiye direnmektedir, karşı koymaktadır. Bu nedenle yücenin neden olduğu haz, düşünülür, entelektüel (*Intellectual*) bir hazdır. Yalnızca bir *zihin durumunu* imlemektedir (*Geistesgefühl, sentiment of the mind*). Lyotard’ın ifadesiyle, estetik açıdan negatiftir, hissetme yetisi açısından ilgiye karşıttır (Lyotard, 1991/1994, 153).

4.2 Yargılama Fakültesi

Lyotard, *Judicieux dans le différend* (*Çatışmada Adalet*) (1985) başlıklı yazısında, üçüncü *Kritiğin*, “Yücenin Yargılamasındaki Hoşlanmanın Niteliği Üzerine” adlı bölümünü hatırlatarak; bu bölümde yüceye, güzel duygusuna karşı “ontolojik bir avantaj” sağladığını iddia ettiği “çalkantı” (*Agitation*) duygusundan bahsetmektedir. Çalkantı terimi, Lyotard’ın pek çok metninde sıkça üzerinde durduğu bir terimdir. Lyotard (2015), burada çalkantının “empirik bireyin değil, transandantal öznenin hesabına yazılması gerektiğini” (s. 235) ifade etmektedir. Kant’a (1790/2016) göre, “doğadaki yüce temsilde zihin, harekete geçirildiğini (*Bewegt*) hisseder” (5: 258). Zira Kant için, yücede zihnin bir devinimi söz konusu iken, güzelde tersine “dingin bir seyrediş” vardır. Kant’ın bunun devamında ifade ettiği gibi yüce deneyimi, zihnin nesne tarafından önce “itilmesini”, sonra “çekilmesini” birlikte barındıran bir

“sarsıntıya” (*Erschütterung*) neden olmaktadır. “Bu devim (özellikle başlangıcında) bir titreşime, e.d. aynı nesne için hızla değişen bir itmeye ve çekmeye benzetilebilir” (5:258). Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle bu tecrübe, hayal gücü için “içinde kendini yitireceğinden korktuğu bir uçurumdur” (5: 258). Ancak bu yüce tecrübesinin sadece bir yüzüdür. Zira Kant (1790/2016), şöyle devam etmektedir: “ama gene de aklın duyulurüstü ideası için imgelem yetisinin böyle bir çabasını üretmek aşırı değil, yasaldır” (5: 258). Böylece Kant’a göre, bu tecrübedeki iticilik yalnız hissetme yetisine aitken; akıl için eşit ölçüde çekicidir. Lyotard, bu şekilde aklın aynı anda hayal gücünü bu uçurumdan geri çektiğini söylemektedir. Böylelikle zihin, uçuruma düşme dehşetini yaşadktan sonra, Kant’ın ifadesiyle “İdelere yazgılı” (*Bestimmung, Destination*) olduğunu keşfetmektedir. Bu şekilde Lyotard’ın sözünü ettiği empirik bireyden, transandantal özneye geçiş sağlanmış olur. Kant (1790/2016) yüceden duyulan hazzı ilkin, “yaşam güçlerinin anlık bir engellenişi (*Hemmung*) ve bunu hemen izleyen daha güçlü bir şekilde taşması (*Eriessung*)”, bu nedenle de “dolaylı bir haz” olarak ifade etmektedir (5: 245). Lyotard (2015), bir tür *titreşim* hareketi olan bu duygulanımı, “transandantal çalkantı” (s. 236) olarak tanımlar. Zira Lyotard’a (2015) göre bu, transandantal bir duygulanımdır (s. 236). Lyotard’ın (2015) ifadesiyle, bir “dikkat kaybı” ya da “dağılmadır” (s. 236). Yüce deneyimi, Kant’ın deyişyle heyecandan ziyade “ciddi” bir deneyim olduğu için ancak böyle bir duyguyla nitelenebilir. Lyotard’a göre bu transandantal bir duygulanımdır; çünkü bu duygunun etkisindeki özne, deneyim dünyası içindeki insan bireyi değildir. “Kant’ın İdelerin ve sunumların gücünü, sanki bunlar ona ait fakültelermiş gibi kendisiyle ilişkilendirmekte ısrar ettiği ... öznellik birimidir” (Lyotard, 2015, s. 236). Lyotard’ın ifadesiyle bu “öznellik biriminin” yüce karşısında “dağılması” ve yaşadığı paradoksal duygulanım (acıdan doğan haz) yüce geleneği için oldukça önemli bir yerde durmaktadır.

Kant’ın ifade ettiği gibi güzel söz konusu olduğunda, hayal gücü ve anlama yetisinin “özgür oyunu” içinde “doğrudan bir uyum” varken; yücede bu uyum ancak “dolaylı bir uyumdur”. Uyumsuzluğun dolayımındaki bir uyum söz konusudur. Lyotard’ın ifadesiyle hayal gücü ve akıl, “kontrastlıkları dolayısıyla uyumludurlar”. Lyotard, yüce yargısının paradoksunun tam da burada olduğunu ifade eder. Çünkü yüce yargısı, bu yetiler arasındaki çatışmadan doğmaktadır. Yüce, hayal gücü ve akıl arasındaki çatışmada, “çok şey söyleyen bir sessizlikle, daima bir çalkantı hali olan duyguyla, yani imkansız bir cümleyle kendini belli eder” (Lyotard, 2015, s. 237).

Lyotard, transandantal olan ve antropolojik olan arasında bir analogi kurarak, yargıdaki kritik etkinliğin tasvirini şu şekilde yapmaktadır: “... elinin altından bir yasalar ve içtihatlar külliyatı bulunan bir yargıcın veya yargıçlar kurulunun etkinliğinden ziyade, gerek vakalar gerekse kurallar karşısında daima dikkat kesilmiş, emin olamayan ve sarsılmış bir gözlemcinin, bir bekçinin çalkantılı hali” (Lyotard, 2015, s. 238). Bu nedenle Lyotard’a (2015) göre, “ne kadar çok yargıda bulunursak, o kadar iyi yargıda bulunuruz” (s. 245). Çünkü Lyotard’ın ifade ettiği gibi, kurala uygun vaka ya da vakaya uygun kural bulma öğretilen bir şey değildir. Ancak alıştırmayı yapılabilir. Bu yargılamadır. Üstelik refleksif yargıda, yargılayan öznenin elinde sadece tekliği içindeki vakalar vardır.

Lyotard (2015), Kant’ın Fransız Devrimi’ni “tarihin bir işareti” olarak tanımladığı gibi, izleyicilerin Devrim karşısındaki coşku duygusunu da “yargının bir işareti” olarak mı adlandırmak gerekir, diye sormaktadır (s. 257). Bu soruya cevap verebilmek için Lyotard’ın, üçüncü *Kritik* bağlamında yüce yargısı, coşku duygusu ve politik-tarihsel *olay* arasındaki bağı nasıl kurduğuna daha yakından bakmak gerekmektedir.

4.2.1 Kritik olan ve politik olan

Lyotard, Kant’ın kritik felsefesini, özellikle *Yargı Gücünün Eleştirisi*’ni kritik olan ve politik olan arasındaki analogi bağlamında okumaktadır. Özellikle *L’enthousiasme: La critique kantienne de l’histoire (Coşku: Tarihin Kantçı Kritiği)* (1986) metninde bu analogi üzerinde durmaktadır. Lyotard, “politik olanın geri çekilmesi” ya da önemini yitirmesi sorusunun yerine “kriterler krizdedir” tezini doğru bulmaktadır. Üçüncü *Kritik*in konusunu oluşturan *yargı gücünü (Urteilskraft)*, kuralı olmayan bir yargılama biçimini yani refleksif yargıyı, *kritersiz* biçimde yargı veren fakülte olarak nitelendirmektedir. Bu yargı fakültesi, herhangi tekil bir olayı bir kurala bağlayan bir yeti değil, fakat tekil bir olayı ve Lyotard’ın deyişiyle “başımıza gelen” bir vakayı, tekliği içinde değerlendirmektir. Bu anlamda Lyotard için hem politik olan hem de estetik olan; bu belirlenmemiş, kritersiz yargıya işaret etmektedir (Readings, 1991). Kant’ın üçüncü *Kritikte* ele aldığı refleksif yargı; hayal gücünün (*Einbildungskraft*), anlama yetisi (*Verstand*) ya da akılla (*Vernunft*) ilişkisinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Yargı yetisi, bu bağlamda haz ve acı duygusu ile ilgili bir fakültedir. Buradaki haz ve acı duygusu; öznenin zihninin, yargının nesnesi karşısındaki durumunu ifade etmektedir.

Lyotard'a göre *coşku* (*Enthusiasmus*), yüce duygusunun en uç noktadaki kipidir. Kant'ın Estetik teorisinde, güzel ve yüce duyguları bu şekilde adlandırılan nesneleri değil; bu nesnelerle karşı karşıya gelen öznelerin zihin durumlarını belirtmektedir. Buna göre yüce duygusu, biçim-dışı bir nesneyle karşılaşan öznenin akıl ve hayal gücü yetileri arasındaki bir ilişki sonucu ortaya çıkmaktadır. Ancak bu *zihin durumu*, güzel nesne karşısında öznenin anlama yetisi ve hayal gücü arasındaki hazzı açan özgür uyumdan farklı olarak, akıl ve hayal gücü arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan bir hoşnutsuzlukla başlamaktadır. Bu nedenle yüce duygusu, acıdan alınan haz olarak ifade edilmektedir. Biçim-dışı ve sonsuz bir nesneyi temsil etmek için, aklın talebiyle kendi sınırlarını zorlayan hayal gücü, bunu başaramamasından kaynaklanan acıyı hissetmektedir. Diğer yandan akıl, tüm duyuşsal sınırlılığın ötesindeki İdeleri düşünebilmesinin farkındalığının hazzını yaşamaktadır. Böylelikle yüce deneyimi, öznenin yönelimini (*Bestimmung, Destination*) keşfetmesini sağlamaktadır. Bu anlamda Lyotard'ın ifade ettiği gibi özgür nedenselliğin bir işaretidir.

Coşku, bu çatışmalı karakterine rağmen yine de duyguyla (*Pathos*) ilgilidir. Lyotard, politik-tarihsel coşkuyu bu bağlamda hayal gücünün zincirlerinden boşaldığı, bir tür *patolojik atak* olarak okumaktadır. Lyotard'a göre, tam da bu patolojik karakteri nedeniyle etik değil, fakat estetikdir. Kant'ın estetiğinde coşku, doğrudan öznenin karşısındaki nesneden kaynaklanan bir duygu değildir. Nesnenin karşısındaki öznde uyanan İdeyle ilgili bir duygudur. Kant'ın coşku duygusunu örneklediği Fransız Devrimi için de bu geçerlidir. Buna göre yüce olan, bir olgu olarak devrimin kendisi değil; devrimi izleyen öznelerin devrim karşısında içinde “yeşeren” (*Cultivé*) insanlık İdesine dair duygusudur. Coşku, bir nesne aracılığıyla öznde uyanan bir duygu değil; Lyotard'ın ifadesiyle yüce yargısının nesnesi karşısında “başa gelen”, “oluveren” bir duygudur. Zira Lyotard için yargı yetisi, başa gelen, oluveren tekil bir vakayı, olayı teşhis etme bağlamındaki bir yetidir. Bu bağlamda Fransız Devrimi bir *olaydır, vakadır* (*Begebenheit*). Tepeden düşercesine vuku bulmuştur ve coşku tam da bu oluveren vakayı yargılayan izleyicilerin içinde bulunduğu zihin durumunu ifade etmektedir. Lyotard bu *olayda*, bir nesne aracılığıyla eyleme geçen öznden değil; bir olaya müdahil olmayıp izleyen ve yargılayan seyirciden bahsetmektedir. Aynı zamanda, bu coşku duygusunun içinde bulunduğu dönemin politik olaylarına uygulanıp uygulanamayacağını da araştırır. Bu bağlamda üzerinde durduğu asıl nokta, estetik bir yargı olan yüce yargısının duygusu olan coşkunun, politik karakteridir. Lyotard bu noktada, politik bağlamda olay ve eylemi birbirinden ayırmaktadır. Tıpkı

Hannah Arendt gibi Lyotard da Kantçı yargılama fakültesinde politik bir potansiyel bulur. Zira Kantçı yargılama fakültesi eyleme değil, olaya gönderme yapmaktadır. Ancak Lyotard, Arendt'ten bir noktada ayrılır; o da Lyotard'a göre Arendt'in yargılamanın politik potansiyelinden bahsederken beğeni yargısını ele alıp, yüce yargısını hesaba katmamış olmasıdır. Lyotard (Arendt'in aksine), Kant'ın öznenin doğuşuna işaret eden beğeni yargısındaki fakültelerin uyumu meselesinde, buradaki uyumdan ziyade fakülteler arasındaki bölünmeyle ilgilenmektedir. Burada öznenin birliğinin kurulmasından ziyade, özneyi heterojenliği içinde düşünmekle ilgilenmektedir. Çatışmayı (*Différend*) çözmek yerine, onu görünür kılmaktan yana olmuştur. Dolayısıyla “herkesin benim yargıma birlikte uyum göstermesini” (*Zusammenstimmen*) güvence altına alan bir ortaklık duygusu olarak *sensus communis*'in bu çatışmayı ne kadar görünür kılacağı ve bu anlamda politik olduğu tartışmalıdır (Sarıkartal, 2014).¹²

Kant'ın *Begebenheit* dediği olay (*événement*), insanlık tarihi içinde kendini ele vermektedir. Bu vuku bulan olayın kendisi, Lyotard'a göre insanlığın ilerlemesinin nedeni değil; fakat ipucudur, bir işarettir. Kant, Lyotard'ın ifadesiyle tarihsel-politik nesne “imiş gibi” yapan olaya Fransız Devrimi'ni örnek vermektedir. Lyotard'a (1986/2014) göre, burada kıymetli olan, devrim karşısındaki izleyicilerin düşünme biçimlerinin kamusal olarak kendini ele vermesidir (s. 67). Buna göre tarihsel-politik olaydaki *tarihin işareti*, aktörlerin eylemlerinde değil; fakat bu olayı seyreden, yargılayan izleyicinin ruh halindedir. Yani Lyotard'ın deyişiyle, “coşkuda kendini ele verendir”. Coşku ise yüce duygusunun bir kipliğidir. Lyotard (1986/2014) yüce duygusunun, özellikle *yücenin duygusu* olmadığını ve aslında burada “– mış gibi bir nesne” (s. 68) hakkında karar verildiğine işaret etmektedir. Zira Kant'ın üçüncü *Kritikte* birçok kez tekrarladığı gibi yüce duygusu bir nesneye göndermemektedir: “... derin-düşünen yargı yetisini uğraştıran belli bir tasarıma yüce denmelidir, nesneye değil” (Kant, 1790/2016, 5: 250). Kant için yüce olan, bir nesne değil; ancak bir *zihin durumudur*. Bu zihin durumunu tetikleyen, harekete geçiren ya da yargılama fakültesini meşgul eden belli türden temsiller vardır. Bu hareketlilik içinde hayal gücü, Aklın bir idesini bir *bütün* olarak temsil edememe yetersizliği yaşarken aynı zamanda kendi *yönelimini* (*Bestimmung, Destination*) keşfetmektedir. Lyotard (1986/2014),

¹² Emine Sarıkartal'a ait alıntılar, Jean-François Lyotard'ın *Coşku: Tarihin Kantçı Kritiği* (2014) metninin Türkçe çevirisi için yazdığı *Önsöz*'den yapılmıştır.

hayal gücünün temsil faaliyeti ve Aklın idesi arasındaki uyumu sağlama çabası içindeki bu gerilimli ilişkinin sonucunda hissedilen duyguyu şu şekilde betimlemektedir: “Bu sıkıntılı ilişkinin sonucu olarak, nesne için bir duygu hissetmek yerine, bu nesne sayesinde başımıza gelen [*occasion*, vaka] ve “özne olarak bizdeki insanlık İdeası” için uyanan bir duygu hissederiz” (s. 68). Kant’a göre öznenin içindeki bu insanlık idesine karşı hissettiği duygu, *saygıdır* (*Achtung*). Lyotard, Kant’ın üçüncü *Kritik*’inin bazı betimlemelerinde yüceden bir “doğa nesnesi” gibi bahsettiğine işaret eder: “doğayı ideaların sunumu olarak yakalamanın imkansızlığını düşünmeye zihni hazırlayan bir nesne (doğa nesnesi) dir” (Kant, 1790/2016, 5: 268). Ancak bu nesne Lyotard’ın ifade ettiği gibi bir işarettir, bir imadır. Aklın İdelerinin doğada temsillerinin mümkün olamayacağına dair bir negatif temsildir. Bir uyarı, bir ünlem işareti gibidir. Bu nedenle *Kantçı yüceyi* değerlendirirken, bu nesnenin Lyotard’ın ifade ettiği gibi – mış gibi bir nesne olduğunu sürekli olarak akılda tutmak gerekir.

Lyotard, yüce duygusunu oldukça canlı tasvirlerle betimlemektedir: “Yücenin uyarı, bir ayarsızlıktır. Zevk duygusundan farklı olarak, yüce uyarı bozuk olduğunda doğrudur. Yüce bir ereksizliğin [*non-finalité*] erekliliğini ve bir hoşnutsuzluğun hazzını barındırır içinde” (Lyotard, 1986/2014, s. 69). Dolayısıyla yüceden bahsederken, *acının dolayımında* alınan bir haz söz konusu olacaktır. Bu ikircikli yapısı yüceyi, güzel yargısından ayırmakta ve felsefi olarak ilgi çekici kılmaktadır. Aklın gücünün sınırsızlığına karşı, hayal gücünün aklın idesine uygun düşecek bir temsil oluşturabilmesi için *genişlemesi* gerekmektedir. Ancak bu Lyotard’ın ifadesiyle, “en geniş hayal gücü” için bile bu mümkün değildir. Çünkü hayal gücünün, aklın İdesini geçerli kılacak temsilini sunması imkansızdır. Dolayısıyla hayal gücünün, aklın sınırsızlığına erişebilmek için gerekli olan *genişlemesinin* gerçekleşmemesinden kaynaklanan bir acı söz konusudur. Bu acının dolayımındaki ya da ona “tutunan” sevinç, Lyotard’ın (1986/2014) ifade ettiği gibi, “bu uyumsuzlukta [*discordance*] bir yakınlık keşfetmenin sevincidir” (s. 70). Çünkü bu acı verici uyumsuzluk deneyiminde tek keşfedilen şey idelerin, temsillerinin mümkün olmadığı ve ortak ölçüye gelmeyişi (*Incommensurable*) değildir. Bir yandan da bu ideler aracılığıyla öznenin *yönelimi* (*Bestimmung*) keşfedilmektedir. Bu yönelim, ideler bağlamında temsil edilebilir olanın sınırını aşmaktır (Lyotard, 1986/2014).

Lyotard, yücenin bu iki kutuplu (bipolar) duygulanımın en uç noktadaki kipini *coşku* (*Enthusiasm*) olarak ifade etmektedir. Yüce tecrübesinin coşkusu şu şekilde tasvir eder; bu duygulanım, hayal gücünün aklın idesine uygun temsili bulamamaktan, onu

“geçerli kılacak” ya da “gerçekleştirecek” bir nesne olarak sunamamaktan duyduğu gerilimle kalmaz; hayal gücü bu deneyim içinde *altüst olur* veya *tersine döner*. Bu noktada hayal gücünün aklın idesine dair verebileceği tek temsil “paradoksal biçimde”, Kant’ın ifadesiyle ancak “negatif temsil” (*negative presentation*) veya “soyut temsil” (*abstract presentation*) olabilir. Kant buna, “sonsuzun temsili” (*presentation of the infinite*) demektedir (Kant, 1790/2016, 5: 274). Bu temsil Kant’ın ifade ettiği gibi duyuşsal olan açısından bütünüyle negatif niteliktedir. Kant’a göre, öznenin *yönelimi* bu şekilde keşfedilecektir. Yani sonsuzluğun temsiline peşindeki hayal gücünün, bitmek bilmez ama nafile temsil çabasında fark edilecektir. Öyle ki Lyotard (1986/2014), hayal gücünün bu çabasını bir “geçiş” (*Passage*) ama “çıkılmaz yol olan bir geçiş” (s. 70) olarak ifade etmektedir. Bu negatif veya soyut temsilde, hayal gücünün omuzlarına binen yük muazzamdır. Çünkü “temsil edilemez olana” (ide) dair negatif bir temsil verebilmesi için ancak sonuna geldiği sınırlarını “kaldırması” gerekmektedir. Lyotard’ın, bu temsil edilemez olana dair temsil ile ilgili yorumu sanat felsefesi açısından önemlidir: “Burası soyut sanata dair bir felsefe için iyi bir başlangıç noktası olabilir. Romantizmin estetiği yüce felsefesine bağlıysa eğer, adına soyut denen sanat da bunun en radikal belirişi, hatta belki de bundan çıkış yolu olacaktır” (Lyotard, 1986/2014, s. 71). Kant (1790/2016), sonsuzun bu negatif temsiline “ruhu genişlettiğini” (5: 274) (*expand the soul*) ifade etmektedir.

Kantçı yüceyi anlamlandırmak için coşku duygusunu daha yakından incelemekte fayda vardır. Acı dolayımındaki bu sevinç duygusu ya da coşku; oldukça güçlü, hatta Lyotard’ın deyişiyle zorlu bir duygulanımdır (*Affekt*). Zira Kant’ın (1790/2016) ifade ettiği gibi, hayal gücünün “zincirlerinden boşanmış, dizginsiz” (5: 275) halidir. Kant (1790/2016), bu nedenle yüce duygulanımının “kör” olduğunu ve “aklın onayını hak edemeyeceğini” (5: 272) ifade etmektedir. Ancak Kant’a göre bu coşku duygusu ideler aracılığıyla üretilen bir gerilim olduğu için yine de estetik açıdan yücedir. Lyotard, zihnin bu durumunu, Kant’ın *Estetik Olarak Derin-Düşünen Yargının Açıklanması Üzerine Genel Not* bölümünde yaptığı gibi *Schwärmerei* ile karşılaştırmaktadır. Buna göre, “zincirlerinden boşanmış” hayal gücünün *coşkusu*, *Schwärmerei*’ dan yeğdir. Çünkü coşku, Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle “ zaman zaman en sağlıklı anlama yetisini bile vurabilecek bir geçici arıza”, zihnin deviniminden kaynaklanan anlık bir durum iken; diğeri “ruhun derinliklerine kök salmış bir hastalıktır” (5: 275). Dolayısıyla *Schwärmerei*, bir *yanılsamaya* (*Schein, Illusion*) eşlik etmektedir. Bu yanılsama da idenin doğrudan (pozitif) bir temsiline mümkün olmadığı halde bunun

olduğuna inanmak olacaktır. Yani “hissetme yetisinin tüm sınırlarının ötesinde bir şeyi görebilmek” (5: 275) iddiasıyla *transandantal yanılsamaya* doğru gidecektir. Buna karşılık coşku, temsil edilemez olanın negatif temsiliyle ilgilidir. Bu nedenle Kant’ın “ruhu yükselten” (5: 275) (*Seelenerhebende*) olarak tanımladığı bu negatif temsil, Kant’a göre *Schwärmerei* riski taşımamaktadır. Bu temsil edilemezlik anlamındaki negatif temsil, zihin üzerinde Kant’ın ifade ettiği gibi hiçbir duyulur temsilin yaratamadığı kadar güçlü bir *heyecan* yaratmaktadır. Kant, coşkunun *Wahnsinn* (*delusion of sense*) ile karşılaştırılabilecekken, *Schwärmerei*’in *Wahnwitz* (*delusion of mind*) ile karşılaştırılabileceğini ifade etmektedir (5: 275) ve ikincisi Kant’a göre, yüce ile en az bağdaşandır. Çünkü “kuruntulardan” ibarettir.

4.2.2 Coşkulu seyirci

Lyotard coşku duygusunu, kritik olan ve politik olanın analogisi bağlamında, tarihsel-politik olay üzerinden değerlendirmektedir. Buna göre Lyotard (1986/2014) tarihsel-politik coşkuyu, “deliliğın sınırında”, “patolojik bir atak” (s. 72) olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda *patolojik* olduğu için etik geçerlilik barındırmayacaktır. Çünkü bu coşku duygusu tam da ruhu harekete geçiren bir duygudur. Zira Lyotard’ın da hatırlattığı gibi Kant’a göre etik geçerlilik, ilgiden bağımsızlığı sağlaması için her tür harekete geçiren *pathos*tan kurtulmuş olmayı gerektirmektedir. Bu bağlamda Kant için etikte söz konusu olan tek duygu, Lyotard’ın “apathik pathos” olarak ifade ettiği, zorunluluğun eşlik ettiği *saygı* duygusudur. Fakat bu coşku pathosu, estetik bir geçerlilik ifade edecektir. Lyotard’a (1986/2014) göre, “enerjetik bir işaret” ve hayal gücünün *kısa süreli* zincirinden boşanmış hali olan coşku pathosu Kant’ın söylediği gibi Fransız Devrimi’nde belirmiştir (s. 72). Kant (1790/2016), yüce tecrübesini şu şekilde ifade etmektedir:

Anlık, doğadaki Yücenin tasarımında kendini *devimde* duyumsar; ondaki Güzel üzerine estetik yargıda ise *dingin* seyredıştedir. Bu devim (özellikle başlangıcında) bir titreşime e.d. aynı nesne için hızla değişen bir itmeye ve çekmeye benzetilebilir. İmgelem yetisi için aşırı olan şey ... bir bakıma bir uçurumdur ki, onda kendini yitireceğinden korkar. (5: 258)

Lyotard’ın (1986/2014) ifadesiyle, “işte Fransız Devrimi’ni izleyenlerin *Gemüt* hali böyledir” (s. 72). Lyotard Fransız Devrimi’ni, Kant’ın doğadaki yüceyi betimlediği yukarıdaki paragrafta sözü geçen, zihnin karşısında bir itilme ve hemen arkasından hızlı çekilme ile sarsılmasına ve çalkalanmasına neden olan doğa nesnelerine ya da

olaylarına benzetmektedir. O halde tıpkı Kant'ın işaret ettiği gibi burada da yüce olan Fransız Devrimi'nin kendisi ya da ilkesi değil; onu izleyenlerin içinde bulunduğu *zihin durumudur*. Zihnin bu çalkalanmasının (*Agitation*) ardından gelen “hoş gevşemenin” hazzı söz konusudur. Üstelik Kant'ın belirttiği gibi doğa en kaotik, düzensiz, vahşi ve biçim-dışı hallerinde özcede yüce duygusunu uyandırmaktadır. Lyotard (1986/2014), buradan hareketle devrimlerle ilgili şu şekilde bir yorumda bulunmaktadır: “Devrimle ilgili de böyle olmalıdır ve tarihteki bütün büyük çalkantılarla ilgili: onlar, insanın tarihsel doğasında biçimsiz ve figürsüz olanlardır. Etik açıdan geçerli kılınabilir şeyler değildirler, aksine kritik yargının altına düşerler” (s. 73). Lyotard'ın, refleksif yargının altına düşen, yüce yargısı ile tarihsel-politik olay arasında bir analogi kurmasının nedeni burada açık kılınmıştır. Fransız Devrimi gibi tarihsel-politik bir olayın izleyicilerinin zihin durumu, yücenin izleyici estetiğine uygun düşmektedir. Coşku, burada müdahil olanların değil, fakat tam olarak *izleyici* konumundakilerin devrim karşısındaki *zihin durumudur*. Çünkü estetik bir geçerliliğe işaret etmektedir ve Kant'ın estetiği, Deleuze'ün (2002/2017) ifade ettiği gibi deha kuramına gelene kadar, *Güzelin Analitiği* ve *Yücenin Analitiği* itibarıyla bir “izleyici estetiğidir” (s. 91). İzleyicinin bu zihin durumu, “uç noktadaki bir gerilime” karşılık gelmektedir. Lyotard'a (1986/2014) göre, tıpkı özcede yüce duygusuna seslenen doğa nesneleri gibi devrim de “tarihsel doğa içinde çok büyüktür” (s. 73), figürü yoktur ve her temsile başkaldırır. Bu anlamda da bir tür *soyuttur*. Lyotard'ın ifadesiyle tarihin işareti olması gereken *Begenbenheit* (olay), bu çalkantılı gösterinin sadece seyirci tarafında aranmalıdır. Çünkü aktörlerin yer aldığı sahnede çıkarlar, empirik nedenselliğin tüm *pathosları* bulunur. Daha önemlisi Lyotard'a göre aktörün benliğinde bunlarla, “ahlaki aklın çıkarı ve idenin çağrısı” ayırt edilemez durumdadır. Diğer taraftan izleyicinin *sempati* duygusunda empirik çıkar yoktur (Lyotard, 1986/2014, s. 74). Hele ki başka bir ülkede gerçekleşen böyle bir *olayın* yabancı izleyicileri, olaya müdahil olma gibi bir niyetleri olmadan bunu izlerler. Bu da onların çıkarsızlık koşulunu temellendirir.

Beğeni yargısı veya güzel üzerine yargı ve yüce yargısı öncelikle *refleksif* (düşünümsel) *yargılar* olmak bakımından, *belirleyici yargılardan* ayrılırlar. Refleksif yargıların kuralları, belirleyici yargılarda olduğundaki gibi “kendisinden önce” gelmemektedir. Yüce yargısı, tıpkı güzel üzerine yargı veya beğeni yargısı gibi önceden kabul edilmiş bir *evrensel* kurala dayanmayıp, yine de bir “evrensellik vaadine” dair *a priori* ilkeye sahiptir. Lyotard (1986/2014), estetik yargıdaki bu evrensellik iddiasını, “sürüncemede kalan, acı çeken” (s. 75) bir evrensellik olarak

ifade etmektedir. Çünkü estetik yargı, meşruluğunu sağlamak için *sensus communis* yani bir “ortaklık duygusu İdesi” (*gemeinschaftlichen Sinn*) talep etmektedir. Bu, yargılayan öznelere oluşan bir “çoğulluk” (çoğunluk değil) anlamına gelmektedir. Lyotard (1986/2014), bu ortak duygunun (*sens commun*) ya da ortaklık duygusunun (*sens communautaire*), “herkesin benim yargıma uyum göstermesi” değil; “herkesin buna birlikte uyum göstermesi gerektiği” (*Zusammenstimmen*) anlamına geldiğini özellikle vurgulamaktadır. Bu da “belirsiz bir norm” (ya da belirlenmemiş bir norm) olacaktır (s. 76). Burada izleyicilerin coşkusu da estetik bir tepki olduğundan ortaklık duygusu gerektirmektedir. Refleksif bir yargı olması itibarıyla estetik yargı, belirlenmemiş olmalıdır. Yani kavramlara dayanmamalıdır ya da ancak belirlenmemiş kavrama dayanmalıdır. Kant, bu evrenselliğin belirlenmemişliğini *Estetik Yargı Yetisinin Diyalektiği* bölümünde, *Beğeni Antinomisinde* tartışmaktadır. *Beğeni Antinomisinde* Kant (1790/2016), “herkesin kendi beğenisi vardır. Bu demektir ki bu yargının belirlenim zemini salt öznedir ... ve bu yargının başkalarının onayı için hiçbir hakkı yoktur” (5: 338) diye yazar. O halde *tez* şu şekilde olacaktır: “Beğeni yargısı kavramlar üzerine dayanmaz; yoksa üzerinde tartışmaya (tanıtlamalar yoluyla karara) izin verir” (5: 338). Yani bu yargılar eğer kavramlara dayanırsa onlar hakkında kavga edilir. Diğer yanda; “*beğeni üzerine tartışılmaz*. Bu demektir ki, bir beğeni yargısının belirlenim zemini hiç kuşkusuz nesnel olabilir, ama belirli kavramlar üzerine getirilmeye izin vermez; dolayısıyla yargının kendisi üzerine tanıtlama yoluyla hiçbirşeye *karar verilemez*, gerçi üzerinde haklı olarak *çekişmek* pekala olanaklı olsa da” (5: 338). O halde *antitez* de şu şekilde olacaktır: “Beğeni yargısı kavramlar üzerine dayanır; çünkü yoksa türdeşliğine karşın üzerinde çekişmek (başkalarının bu yargıya zorunlu onayları için istemde bulunmak) bile söz konusu olamaz” (5: 338). Yani kavramlara dayanmadığı takdirde evrensellik iddiası üzerine tartışılmayacaktır. Dolayısıyla herkes için zorunlu evrensellik isteminde bulunmak mümkün olmayacaktır. Ne var ki Kant için bu durum, beğeni yargısının kavram yoluyla kanıtlanabilir olmasını da gerektirmemektedir. Zira bu çelişki Kant’a göre sadece “görünüştür”. Çünkü Kant’ın ifade ettiği gibi beğeni yargısı, “kendinde belirlenimsiz ve aynı zamanda belirlenemez olan kavrama” dayanmaktadır. Beğeni yargısının *belirlenmemiş kavrama* dayanması fikri, Beğeni Antinomisinin çözümünü sağlayan özelliği olacaktır. Kant’ın birinci *Kritikte* ele aldığı anlama yetisinin kavramları, belirlenmiş kavramlardır. Bu kavramlar, onlara karşılık gelen duyuşsal temsilleri (şema) yoluyla belirlenirler. Ancak Lyotard’ın ifade ettiği gibi estetik yargı, bir temsil

etme fakültesi cümlesidir. Ancak herhangi bir bilgi cümlesinde söz konusu olduğu gibi kavram kendisine uygun bir temsil (yani şema) aracılığıyla belirlenmez; tersine estetik bir cümlede görünün altında toplanacağı bir kavramı yoktur. Kant, beğenin yargısının kavramının, bu kavram üzerinden nesne hakkında hiçbir şey bilinemeyeceği ve kanıtlanamayacağı, çünkü belirlenmemiş oluşuyla bilgi için uygunsuz olduğunu söylemekle çelişkinin kalkacağını ifade etmektedir. Yani bu yargı türü, nesneyle ilgili bilgi üreten bir yargı değildir. Kant (1790/2016), buna ek olarak bu kavramların olanağının açıklanmasının “bizim bilgi yetilerimizi aştığını” (5: 340) ifade etmektedir. Ancak diğer yandan beğeni yargısı tam da bu belirlenmemiş kavram üzerinden evrensel geçerlilik kazanmaktadır. Dolayısıyla buradan hareketle Lyotard, refleksif yargı olan güzel ve yüce yargısının çağırıldığı evrenselliğin, bir ortaklık İdesine dayandığını ifade etmektedir. Üstelik bu ide, doğrudan bir nesne olarak temsil edilemez. Kant’a göre “görünüşteki” çatışmaya karşın, bu iki önerme çelişmeden yan yana durabilmektedir.

Lyotard (1986/2014), beğeni yargısındaki evrenselliğe çağrı yapan bu ortaklığı ya da *sensus communisi*, “doğrudan sunumları (temsilleri) kendi altına toplayan hiçbir kavram olmaksızın, *a priori* ve belirlenimsiz oluşan bir ortaklığa yapılan çağrı” (s. 78) olarak ifade etmektedir. Estetikteki bu ortaklığı yani *sensus communisi*, etikteki “akıllı varlıkların bütününe” benzetmektedir. Ancak aralarındaki fark; etik ortaklığın aklın bir idesi olan *özgürlük* dolayında gerçekleşirken, güzel yargısındaki ortaklık *a priori* paylaşılması gerektiği için Lyotard’ın (1986/2014) ifade ettiği gibi, “bir talep olarak dolayimsızca duyguda kayıtlıdır” (s. 78). Herhangi bir bilgi yargısında; her nesne, kavram yoluyla belirlenmiş olan bir şema aracılığıyla geçerli kılınmaktadır. Oysa ki estetik yargı söz konusu olduğunda bu *ortaklık*, temsil edilebilir bir şeye karşılık gelmemektedir. Bu ortaklık Lyotard’ın ifade ettiği gibi “yalnızca” bir İdeye karşılık gelmektedir ve bu durumda yalnızca *duyguya* işaret etmektedir. Bu ortaklık, sadece beğeni yargısında doğrudan sunulabilir. Ancak Lyotard’ın (1986/2014) ifade ettiği gibi, beğeni yargısından farklı olarak yüce yargısındaki iletilebilirlik, hissetme yetisi ya da hayal gücü ortaklığını değil, fakat “pratik akıl ortaklığını, etik ortaklığı” (s. 79) gerektirmektedir. Zira burada bir başka özneye ya da alıcıya iletilecek olan şey, doğanın muazzam büyüklüğünün ya da alt edilemez gücünün insanın *ahlaki yöneliminin* (*Bestimmung, Destination*) yani özgürlüğün karşısında bir hiç olduğudur. Dolayısıyla alıcının bunu alımlaması için bu özgürlük İdesini, Lyotard’ın ifadesiyle kendi içinde “yeşertmesi” (*Cultivé*) gerekmektedir. Bu nedenle Kant yüce yargısının,

güzel yargısına göre çok daha fazla kültüre gereksinim duyduğunu ifade etmekte ve güzel yargısı üzerine ilgisiz olan birinin *beğeni eksikliği* ile kınanırken, yüce olarak yargılanan bir şeyin önünde kıpırdamadan kalan biri için hiçbir *duygusunun* olmadığı söyleneceğine işaret etmektedir (Kant, 1790/2016, 5: 265). Lyotard (1986/2014), bu sebeple Kantçı yüce yargısının temelde her ne kadar estetik bir yargı olsa da “insanlığın etik kültürde ilerlediğinin, daha iyiye doğru ilerlediğinin bir işareti olarak” (s. 79) görülebileceğini ifade etmektedir. Kant’a (1790/2016) göre, yüce duygusu söz konusu olduğunda, zihnin idelere açık olması ya da duyarlı olması (*Receptivity*) gerekmektedir: “Anlığın Yücenin duygusuna ayarlanması için onun İdealar için bir alıcılığını gerektirir (5: 265). Çünkü yüce olarak yargılanan doğa, biçim-dışı oluşuyla hissetme yetisi için *yıldırıcı*, hayal gücü için karşıt-amaçlıdır (*Contrapurposive*). Yüce duygusu, tam da İdelere duyarlı olmak bakımından kültüre gereksinim duymaktadır. Kant, bu nedenle devamında yüce yargısının kültür tarafından üretilmediğini, tersine yücenin temellerinin insan doğasında olduğu yönünde okuyucuyu uyarmaktadır (Kant, 1790/2016, 5: 265). Lyotard bu kültürü, insanı idelere daha açık hale getiren ve dolayısıyla *koşulsuzlar* düşüncesine kapı açan koşul olarak ifade etmektedir (Lyotard, 1986/2014, s. 80). Lyotard’ın buradan çıkaracağı sonuç şudur: İnsanlığı daha ileriye götürecek olan herhangi bir estetik yargı değil, fakat kendisini uç noktadaki coşku duygusunda ele veren yüce yargısı olacaktır. Lyotard’a göre, güzel sadece “iyinin sembolü olmakla” buna yetmeyecektir. Buna karşılık yüce, paradoksal bir duygu olmasıyla, biçim-dışı bir şey ile deneyimin ötesine gönderme yaparak, ahlaklılık idesine dair bir sunummuş gibi yapmaktadır. Üstelik Lyotard’ın ifade ettiği gibi bunu tam da bu İdenin temsilinin mümkün olamayacağı yerde, deneyimin içinde yapmaktadır. Bu nedenle yüce bir işarettir, bir imadır. Lyotard’ın (1986/2014) ifade ettiği gibi bu işaret, “özgür bir nedenselliğin göstergesidir” (s. 81). Devrim karşısında izleyenlerin coşkusu, bu tarihsel-politik cümleyi geçerli kılmaktadır.

Lyotard’a göre coşku, aklın idesinin mevcudiyetinin işareti olan bir *Affekt* ve bu zorlu duygulanım estetik olarak yücedir. Lyotard, estetik cümledeki Yüce idesinin, etik cümledeki İyi idesinin analogu olduğunu ve buradan hareketle yücenin zorlu duygulanımının da ahlak yasasıyla gelen, ödev duygusunun yani saygının *Gemütteki* analogu olduğunu ifade etmektedir (Lyotard, 1986/2014, s. 105).

4.2.3 Arendt: estetik yargı ve öteki siyaset felsefesi

Hannah Arendt, Kant üzerine yapılan çalışmalarda özellikle üçüncü *Kritik*’in ilk bölümünün (*Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi*), bir siyaset felsefesi içerdiğinden pek bahsedilmediğine işaret etmektedir. Ne var ki Arendt (1961/2014) *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nden, “Kant’ın siyaset felsefesinin en büyük ve en özgün yanını içeren bölüm” (s. 296) olarak söz etmektedir. Ronald Beiner, *Kant’ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*’in Türkçe çevirisine yazdığı önsözde, Arendt’in 1970 yılında New School for Social Research’te verdiği Kant derslerinde ve yazdığı son çalışmalarında üzerinde durduğu yargılama teorisinin, “Kant’ın şimdiye dek farkına varılmayan veya değeri anlaşılmayan siyaset felsefesini” ya da “öteki” siyaset felsefesini serimlemeye yönelik olduğunu ifade eder (Beiner, 2019).¹³ Beiner (2019), Arendt’in *Kant Derslerinin* amacını şu şekilde dile getirmektedir: “Kant’ın doğrudan geliştirmede (hatta belki bütünüyle farkında olmadığı), fakat aslında siyaset felsefecilerine bıraktığı en büyük miras olarak görülebilecek güçlü ve önemli bir *siyaset* felsefesinin, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde ana hatlarıyla içerildiğini gösterme amacı taşımaktadır” (s. 32). Arendt (1961/2014) bu konuyla ilgili *Kültür Krizi* adlı makalesinde, Thukydides’in aktardığı şekliyle Perikles’e atfedilen bir deyişi hatırlatmaktadır: “Biz güzelliği siyasi yargının çerçevesinde severiz” (s. 290). Arendt’e göre Atinalılar, siyaset ve sanat arasındaki çatışmayı, birinin galip geleceği şekilde sonlandırmamışlardır. Perikles’in “güzellik sevgisi” dediği şeyi *beğeni* ile karşılayan Arendt, bu kelimeyi meşru kılmak için yüzünü üçüncü *Kritik*’e dönmüştür. Çünkü Arendt’in bakış açısından “siyasi yargının”, “güzellik sevgisini” içermesi; bu ikisinin kamusal olarak paylaşılmasından ve ortak bir dünyanın varlığına ihtiyaç duymalarından kaynaklanmaktadır. Arendt (1961/2014), üçüncü *Kritik*le beraber, yepyeni ve şaşırtıcı bir şey olarak *beğeni* yargılarının sadece estetiği ilgilendiren ve dolayısıyla aklın ve siyasetin dışına itilecek bir mesele olmaktan çıktığını söyler. *Beğeni* konusunda, tartışmasız en ünlü deyiş olan, *de gustibus non disputandum est* (zevkler tartışılmaz) önermesinde dile getirilen keyfilik, Arendt’e göre Kant’ı *beğeni* yargısı konusunda rahatsız etmiştir. Üstelik Arendt (1961/2014), bu keyfilik ve özneliğin Kant’ın “estetik değil, siyasi duygularını incittiğini” (s. 299) ifade etmektedir. Kant için tam da güzelliğin kamusalılığı, ortaklaşabilirliği sayesinde yani “başkalarıyla paylaşma umudu” nedeniyle zevkler

¹³ Ronald Beiner’e ait alıntılar, Hannah Arendt’in *Kant’ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler* (2019) metninde bulunan *Türkçe Baskıya Önsöz*, *Önsöz* ve *Hannah Arendt: Yargılama Üzerine* başlıklı yazılarından yapılmıştır.

tartışılabilir. “Başkalarının onayı beklendiği” için beğeni bir çekişmenin konusu olabilir (Kant, 1790/2016, §56, 57).

Yargı Yetisinin Eleştirisi, Arendt için önemli bir başvuru kaynağıdır. Özellikle *Kritiğin* ilk bölümünde, izleyen ve yargılayan öznenin (seyircinin) bakış açısından güzelin çözümlemesi, Arendt’e yargı gücünün, “salt teorik olmaktan çok siyasi bir etkinliği içerdiğini anlamak için” uygun bir başlangıç noktası sağlamaktadır (Arendt, 1961/2014). Beiner (2019), Arendt’in “*Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde “kaleme alınmamış” ve dolayısıyla kendi siyaset felsefesine giden yolu açan bir siyaset felsefesinin saklı olduğunu öne sürdüğünü” (s. 21) söyler. Genel eğilimin aksine Arendt, bunun için *Pratik Aklın Eleştirisi*’ne bakmaz. Arendt’in Kant ile, üçüncü *Kritik* bağlamında ortaklaştığı temel mesele; Beiner’in (2019) ifade ettiği gibi, paylaşılan görünüm ve öznelerarası yargılardan oluşan kamusal alanın özneleşme tehlikesine karşı nasıl korunabileceğidir (s. 16). Arendt, bu nedenle Kant’ın estetiğini kamusal görünüm alanını savunmak bağlamında ele almaktadır. Üstelik üçüncü *Kritik*i, siyaset felsefesi ile ilgili temel sorunlarla doğrudan ilişkili olarak okumakta ve Kant’ın siyaset felsefesinin, üçüncü *Kritikten* hareketle yeniden yapılandırılabilirliğini ortaya koymaktadır. Arendt, siyasal yargılarda olduğu gibi estetik yargılarda da bir kararın söz konusu olduğunu hatırlatır. Bu nedenle siyasi yaşam ve kültürün birbirine ait olduğunu ifade etmektedir. Zira Arendt’e göre burada söz konusu olan bilgi ya da hakikat değil, fakat yargı ve karardır (Arendt, 1961/2014). Zorlayıcı hakikate karşı, ikna edici yargıdır. Yani kamusal alan ve ortak dünyadır.

Arendt, Kant’ın *Gözlemler* metnini hatırlatarak *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nin, eleştiri öncesi bir soruya yanıt vermek için yazıldığını ifade etmektedir. Arendt (1982/2019), “Fransız ahlakçılardan birisi tarafından yazılmış gibi duran” (s. 47) dediği *Gözlemler*’de, *Kritikteki* kadar olmasa da “toplumsallaşabilirliğin” temel mesele olmaya başladığına işaret etmektedir.

Arendt, üçüncü *Kritik*in, *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi* ve *Teleolojik Yargı Yetisinin Eleştirisi* olmak üzere iki bölüme ayrılışının, “bütünsellikten yoksun” olduğu tartışmalarına neden olduğunu hatırlatarak; bu iki bölüm arasındaki bağlantıların zayıf olduğunu kabul etmekle birlikte, bu bağlantıların “siyasal olanla” diğer iki *Kritik*e göre daha yakından ilişkili olduğunu iddia etmektedir (Arendt, 1982/2019). Bu bağlamda, *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Yargı Yetisinin Eleştirisi* arasındaki en büyük farkın, ikinci *Kritikteki* ahlak yasasının “bütün akıl sahibi varlıklar” için geçerliken, üçüncü

*Kritik*te ilkelerin sadece yeryüzündeki insanlar için geçerli olduğunu söylemektedir. İkinci olarak yargı yetisi tikellerle ilgilidir. Özellikle *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde, yargının tek tek nesneleriyle ilgilenmektedir: “bu güzeldir”. Refleksif (düşünümsel) yargı, herhangi bir tikeli evrensel bir kuralın altına yerleştirmemektedir. Tikele tikel olmak bakımından dikkat etmeyi, ihtimam göstermeyi amaçlamaktadır. Arendt, tikele ilişkin yargının Kant’ın ahlak felsefesinde yeri olmadığını ifade eder. Çünkü pratik akıl; “akıl yürütür”, ne yapıp ne yapılmaması gerektiğini söyleyerek, yasa koyar, buyruk verir. Arendt, aklın yasa koyucu gücünün ele alındığı ikinci *Kritik*te, rasyonel düşüncenin kendi kendisiyle uzlaşma zorunluluğuna dayanırken, üçüncü *Kritik*in, farklı bir düşünce biçimi üzerinde durarak, “kişinin kendi kendisiyle anlaşma halinde olmasının yetmeyeceği” ve öznenin kendisini “başka herkesin yerine koyarak düşünebilmekten” oluştuğuna işaret etmektedir (Arendt, 1961/2014, s. 297). Başkalarıyla potansiyel bir anlaşmaya dayanmaktadır. Üstelik yargı, Arendt’in ifadesiyle “kendine özgü” geçerliliğini bu potansiyel anlaşmadan almaktadır.

Estetik yargıda, temaya (*Contemplation*) dayalı bir haz söz konusudur ki Kant bunu *beğeni* olarak adlandırmaktadır. Üçüncü *Kritik*i yazmadan önce 1787 yılında Christain Gottfried Schütz’e yazdığı mektupta, yeni çalışmasının adını *Beğenin Eleştirisi* olarak duyurmuştur (Kant, 1999). Arendt ve Lyotard, Fransız Devrimi’nin Kantçı okumasını bu bağlamda yapmaktadır. İkisi de Kant’ın Devrime karşı konumunun, kendileri müdahil olmayan, fakat devrimi *coşku* ile izleyenlerin tutumu tarafından belirlendiğini ifade etmektedirler. Seyircilerin temaya dayalı haz duygusundan kaynaklanmaktadır. Kant (*On History*), Fransız Devrimi’nden şu şekilde bahseder:

Maharetli bir halkın, günümüzde gerçekleştiğine tanık olduğumuz devrimi, başarılı olabileceği gibi başarısızlıkla da sonuçlanabilir ... bu devrim, her şeye rağmen, söz konusu oyuna bizzat iştirak etmeyen seyircilerin yüreğinde neredeyse coşkuya varan ve açıkça ifade edilmesi durumunda pek çok tehlikeyi beraberinde getirebilecek bir katılma isteği uyandırmaktadır. Öyleyse bu sempatinin, insan soyunda bulunan ahlaki bir yatkınlıktan başka bir sebebi olamaz. ... Yani, bugün artık tümüyle geri döndürülebilir olmadığı belli olan bir biçimde, insanlığın daha iyiye doğru ilerlemesini öngörüyorum. Zira insanlık tarihindeki böylesi bir fenomen, *asla unutulmayacaktır*. (s. 143-148) (Arendt’in alıntılacağı gibi)

Arendt’e (1982/2019) göre, bu *olayın (Begebenheit)* önemi, ona müdahil olmayıp izleyenlerin gözünde ve bu tutumlarını *kamusal alanda* dile getiren seyircinin

kanaatinde saklıdır (s. 100). Olaya dahil olanların eyleminde değil. Kant’a göre izleyicinin bu olaya verdiği tepki olarak gösterdiği sempati duygusu, onların “ahlaki yatkınlığını” kanıtlamaktadır. Arendt’in işaret ettiği gibi umut esinleyen şey de bu sempati duygusudur. Diğer yandan Arendt, Kant’ın başka metinlerinden devrim üzerine söyledikleri ile ilgili bazı alıntılar sunmaktadır. Örneğin Kant (*On History*), *Ebedi Barış* (Ek I) makalesinde şöyle yazar:

Kötü bir anayasanın sebep olduğu şiddet içeren bir devrim, eğer yasadışı yollarla da olsa hukuka daha uygun bir anayasa tesis etmişse, halkı eski anayasaya geri döndürmek kabul edilemez; ne var ki devrim henüz sürerken, ona açık ya da örtük bir şekilde katılan herkes isyancılara layık görülen cezayı hak etmiş olacaktır. (s. 120) (Arendt’in alıntılacağı gibi)

Ahlakın Metafiziğinde Kant (Political Writings), benzer şekilde devrimle ilgili şunları ifade etmektedir:

Şayet bir devrim başarıya ulaşmış ve yeni bir anayasa tesis edilmişse, onun köken ve başarısının yasadışılığı, uyrukları iyi yurttaşlar olarak yeni düzene uygun davranma yükümlülüğünden kurtarmaz. (s. 147) (Arendt’in alıntılacağı gibi)

Dolayısıyla, Arendt’in işaret ettiği gibi isyan meşru olmayacaktır. Arendt’in, yer verdiği bir diğer alıntıda Kant (*On History*), *Ebedi Barış*’ta (Ek II) şöyle yazar:

Halkların hakları ihlal edilmiş [ise] tiranın tahttan indirilmesi ona yapılmış bir adaletsizlik değildir. Bu hususta hiçbir şüphe olamaz. Buna rağmen, yurttaşların haklarını bu şekilde aramaları en üst derecede gayrimeşrudur. Mücadelelerinde başarılı oldukları takdirde tiran adaletsizlikten ne denli şikayet edebilirse, başarısızlığa uğramaları ve akabinde ağır cezalara mahkum olmaları durumunda onlar da adaletsizlikten o denli şikayet edebilirler. (s. 130) (Arendt’in alıntılacağı gibi)

Burada Arendt’in dikkat çektiği nokta, eylemde bulunulması gereken ilke ve yargıda bulunulması gereken ilke arasındaki çatışmadır. Çünkü bu alıntılarda da açıkça görüldüğü gibi Kant, müdahil olmayıp izleyicilerinden biri olduğu bu *olayın* sonuçlarını coşku ile karşılarken; eylemin bizzat kendisi ya da ilkesi için aynı düşünceyi paylaşmamaktadır. Arendt’e göre, bu *olay*, Kant için bir yargılama meselesinden başka bir şey değildir. Beğeni yargısında, nesnenin ya da *olayın* yargılanması ise zihinsel bir faaliyettir. Temaşaya, derin-düşünmeye dayalıdır. Kant’ın devrimle ilgili yazdıkları Arendt’in (1982/2019) ifadesiyle, “müdahil aktör ile

yargılayan seyirci” (s. 103) arasındaki çatışmadır. Bu, başarılı olduğu taktirde coşkuyla alkışlanacak ama müdahil olmaktan kaçınılacak bir *olay*dır. Arendt, bu çatışmanın nedeninin “kamusallığın transandantal ilkesi” olduğunu ifade ederek, Kant’ın bu bağlamda yine *Ebedi Barış*’taki (Ek II) şu paragrafını hatırlatır:

Eğer maksimi kamusallıkla tutarlı değilse, ucu başkalarının hakkına dokunan tüm eylemler adaletsizdir (...) [zira] kendi maksadımı boşa düşürmeksizin kamuya ifşa edemeyeceğim bir maksimin başarılı olabilmesi için gizli tutulması gerekir; ve şayet bu tasarımı kaçınılmaz biçimde genel bir muhalefete yol açmaksızın kamu önünde sahiplenemiyorsam, (...) *a priori* olarak öngörülebilen bu muhalefet ancak o ilkenin herkesi tehdit eden adaletsizliğinden ötürüdür. (s. 129-130) (Arendt’in alıntılacağı gibi)

Burada belirleyici olan seyircinin bakış açısıdır. Arendt’e göre, burada seyircinin avantajı, *olaya* müdahil olmaması nedeniyle aktörün göremeyeceğini görebilmesidir. Arendt, seyircinin tutumundan bahsederken *yüceye* de değinmektedir. Ancak Lyotard’dan farklı olarak Arendt yüceden, üçüncü *Kritik*teki bir paragrafa atıf yaparak sadece savaş durumu üzerine söz eder. Arendt’e göre Kant’ın devrim konusundaki duyguları devrimden yana, savaş meselesinde ise barıştan yanadır. Kant (1790/2016), üçüncü *Kritik*te yücenin analitiğini yaparken, savaş hakkında şöyle yazar:

Çünkü bir yabancı için bile en büyük hayranlık nesnesi olan şey nedir? Hiçbir şeyden yılmayan, hiçbir şeyden korkmayan, öyleyse tehlikeye boyun eğmeyen ... insandır. Giderek en uygarlaşmış durumda bile, savaşçı için bu özel saygı sürer ... Buna göre bir devlet adamının general ile karşılaştırmasında birine ya da ötekine yaraşır olan saygının üstünlüğü konusunda ne denli tartışılırsa tartışılsın, estetik yargı ikinciden yana karar verir. Giderek savaş bile, eğer düzenli olarak yurttaşların hakları için kutsal bir saygı içinde yürütülürse, kendinde yüce bir şey taşır. Öte yandan uzun bir barış yalnızca ticaret ruhunu, ama onunla birlikte aşağılık bir çıkarıcılığı, korkaklığı ... egemen kılar. (5: 262)

Seyirci yargıda bulunur, fakat eylemde bulunmaz. Beiner’in (2019), ifade ettiği gibi bir sanatçının ya da siyasal aktörün eylemleri, seyircinin yargısına muhtaçtır. Burada Arendt’e göre en önemli noktalardan biri, seyircinin konumudur. Seyirci konumu itibariyle her şeyi görmektedir, oyunun bir parçası olmaları itibariyle aktörlerin göremedikleri anlamları keşfedebilir. Zira seyirci, estetik yargının doğası itibariyle, ilgiden bağımsızdır. Yani katılımcı ya da müdahil değildir. Burada ölçüt, yargılayan

seyircidir. Kant ilgiden bağımsız bir seyirci olarak, Fransız Devrimi’ni büyük bir *olay* olarak yargılamıştır. Bunun, eylemin ilkeleri bakımından bir anlamı yoktur. Dolayısıyla Fransız Devrimi’ni Kant’ın ifadesiyle, “asla unutulmayacak” bir olaya dönüştüren şey, müdahil olan aktörlerin eylemleri değil; fakat seyircilerin *coşkulu* onaylarıdır.

Arendt, Kant’ın siyaset felsefesine dair dördüncü bir kritik yazmadığı için, bununla ilgili bakılabilecek en doğru yerin, üçüncü *Kritik’in* ilk bölümü olan *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi* olduğunda ısrar etmektedir (Arendt, 1982/2019). Zira politik olayı yargılayan seyirci ile karşısındaki sanat eserini yargılayan, hakkında karar veren özne için benzer bir durum geçerlidir. Arendt’e göre, genel olarak bir gösteriyi yargılayabilmek için, öncelikle ortada bir gösterinin olması, yani aktöre oranla seyircinin ikincil öneme sahip olduğu görüşü hakimdir. İzleyecek bir seyirci kitlesi olmadığında, gösterinin de olmayacağını hep unutulduğunu ifade etmektedir. Arendt’e göre Kant, bunu unutmayanlardan biridir: “Kant insansız bir dünyanın çölden farksız olacağına kani olmuştu. İnsansız bir dünyanın ise onun tek bir anlamı vardı: Seyirciden yoksun olmak” (Arendt, 1982/2019, s. 122). Yani yargılayanlardan yoksun olmak. Bu bağlamda bir sanat eserinin güzel olup olmadığına karar verecek olan yani nesneyi yargılayacak olan, *beğeni* sahibi özne olacaktır. Diğer taraftan sanat eserinin üretimi için gerekli olan yeti beğeniden farklı olarak, *deha*dır. “Genel olarak güzel nesnelerin *yargılanışı* için *beğeni*, ama güzel sanatın kendisi, e.d. böyle nesnelerin *üretimi* için *deha* gerekir” (Kant, 1790/2016, 5: 311). Deha, *üretici* (*Productive*) hayal gücünün bir eylemiyken, beğeni salt bir yargılama işidir. “Ama beğeni yalnızca bir yargılama yetisidir, üretken (*Productive*) bir yeti değil” (5: 313). Bu nedenle Deleuze, Kant’ın beğeni yargısında teorisini bir “izleyici estetiği”, deha teorisini ise “yaratıcı estetik” olarak adlandırmaktadır (Deleuze, 2002/2017, s. 91). Kant, güzel sanatlar açısından deha ve beğenin karşılaştırmasını yaparken; bunun aynı zamanda hayal gücü ve yargı yetisinin karşılaştırmasına denk geldiğini ifade etmektedir. Kant’a göre, güzel sanatları adına yakışır biçimde, *güzel* olarak yargılayabilmek için yargı yetisi vazgeçilmez koşuldur (Kant, 1790/2016, 5: 319) (*conditio sine qua non*). Bununla beraber Kant (1790/2016) yargı yetisinin; hayal gücünü, anlama yetisiyle uyumlu hale getiren yeti olduğunu söylemektedir:

Beğeni, genel olarak yargı yetisi gibi, dehanın disiplindir (ya da terbiyesi); onun kanatlarını

kırpar ve onu uygarlaştırır ya da cilalar; ... yol gösterir; ve düşünceler bolluğuna duruluk ve

düzen getirirken, ... onları sürekli ve evrensel bir onaya, başkaları tarafından izlemeye ve her zaman ilerlemekte olan bir kültüre yetenekli yapar. Öyleyse eğer bir üründe bu iki özelliğin çatışmalarında birşeyden özveride bulunmak gerekirse, bu daha çok dehadan yana olmalıdır. (5: 320)

Öyleyse güzel sanat için gerekli olanlar; hayal gücü, anlama yetisi, ruh ve beğenidir. Ancak Kant dipnot ile şunu ekler; bu üç yeti, dördüncü aracılığıyla birleşmektedir. Beğeni, yani yargı yetisi aracılığıyla. Arendt'in burada deha ile ilgili üzerinde durduğu nokta, Kant'ın *ruh* (*Spirit*) dediği yetenektir. Kant (1790/2016), *ruhu* şu şekilde tanımlamaktadır: “*Ruh* estetik alanda, zihindeki canlı (*Animating*) ilke demektir” (5: 313). Kant'a göre *ruh*, dehanın zihinsel tasavvurları yani *estetik idealar* için bir ifade bulma yoludur. *Estetik idealar*, belirli bir kavram altında toplanmaya izin vermeyecek denli çok düşünceye yol açar ve Kant'ın ifadesiyle böylece bir dil tarafından bütünüyle erişilebilir ve anlaşılabilir kılınmamaktadır. *Ruh* aracılığıyla, “o tasavvurların yarattığı öznel zihin durumunu (...) başkalarına iletilebilir” (5: 317) bir biçime dönüştürür. Arendt (1982/2019), bu yetiyi şu şekilde ifade etmektedir:

... dehaya ve yalnızca ona ilham veren ve “hiçbir bilimin öğretemeyeceği ve hiçbir çabayla öğrenilemeyecek olan” bu ruh, belirli temsillerin hepimizde uyandırdığı, ama kelimelere dökemediğimiz ve dolayısıyla dehanın yardımı olmaksızın birbirimize anlatamayacağımız “tarifsiz zihin durumunu [*Gemütszustand*]” ifade etme gücüdür. Dehanın asıl işi bu zihin durumunu “genel olarak iletilebilir” kılmaktır. (s. 124)

Ve Arendt'e göre güzel nesnelerin varlığının olmazsa olmaz koşulu, *iletilebilirliktir*. Burada seyircinin yargısı her şey demektir. Dolayısıyla *kamusal alan*, yaratıcı sanatçı tarafından değil, fakat yargılayan seyirci tarafından tesis edilmektedir. Kant'ın ifade ettiği gibi, yargılayan seyircilerin çoğunluğunun dehadan yoksun olmasına rağmen, dehaya sahip yaratıcı azınlığın beğeniden yoksun olmadığını unutmamak gerekmektedir. Arendt'in hatırlattığı gibi, aksi halde sanatçı, seyirciden tamamen tecrit edilmiş olacaktır. Bu da kendisini seyirciye anlatamamasına neden olacaktır. Arendt'e göre özgünlüğü itibariyle dehadan yine de tekil olarak bahsedebileceksen; seyirci her daim çoğuldur, bir topluluğun parçasıdır. Bu topluluk, yargılayan öznel çoğulluna işaret etmektedir. Seyircinin çoğul olması itibariyle paylaştığı yeti ise yargı yetisidir. Arendt, Kant'ın *Antropoloji*'de *deliliği*, seyirci olarak yargıda bulunmaya imkan veren bu ortak duyunun yitirilmesi, tahrip olması şeklinde tanımladığını hatırlatmaktadır.

Lyotard (1986/2014) ise yüce duygusunun en uç kipi olan *coşkuyu* “deliliğin sınırında” patolojik bir atak olarak tanımlamaktadır (s. 72).

Arendt, bu derslerin sonuna kadar güzel yargısının iletilebilirliği ve kamusalılık üzerinde durmuştur. Kant (1790/2016), güzel için şöyle der: “Güzel, salt yargılamada haz verendir” (5: 306). Duyumda ya da kavram aracılığıyla değil. Kant’a göre bir şeyin sadece duyumda hoş gitmesi onu sadece *hoş* yapmaktadır, güzel değil. Hoş olandan alınan haz, duyumsamadan kaynaklanmaktadır. Tam da bu nedenle duyumsamadan kaynaklanan haz, yargıyı önelediği için bu yargının özgürlüğünden bahsetmek mümkün olmayacaktır. Güzel ise Arendt’in ifade ettiği gibi bir temsilde hoş gidendir. Burada haz veren şey artık nesnenin kendisi değil, onu haz veren bir nesne olarak yargılıyor olmaktır. Yani özne ile nesne arasında belli bir (estetik) mesafe olduğunda; öznenin, nesnenin mevcudiyetinden doğrudan etkilenmediği zaman özneye dokunan şeyler estetik olarak yargılanabilir. “Bir hazzın evrensel iletilebilirliği hazzın salt duyumdan doğan bir yararlanım hazzı olmamasını, tersine bir derin-düşünme hazzı olmasını ... kendisiyle birlikte taşır; ve böylece estetik sanat, güzel Sanat olarak, ölçün olarak derin-düşünen yargı yetisini alır, duyumu değil” (Kant, 1790/2016, 5: 306). Tıpkı Fransız Devrimi’ne doğrudan müdahil olmayan seyircilerin yargılaması gibi. Arendt (1982/2019), temsil sayesinde konan bu mesafenin, bir tür “müdahalesizlik konumu” olduğunu ve bunun tarafsızlığı ya da ilgiden bağımsızlığı kazandırdığını ifade etmektedir (s. 130). Burada olmayan, yani özneyi doğrudan etkilemeyen nesnenin yargılanmasını hayal gücünün temsil faaliyeti ile sağlamaktadır. Arendt (1982/2019), bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Kişi gözlerini kapatarak, görülür şeylerin doğrudan tesiri altında olmayan tarafsız bir seyirciye dönüşür: Kör şair” (s. 132). Dolayısıyla aktörün, bütünün sadece onun rolünü ilgilendiren kısmıyla ilgili yargısına karşılık, seyircinin yargısı bütüne dair olabilir.

Kant, güzel yargısının empirik olarak ancak bir toplum içinde özneyi ilgilendirdiğini yazar. “İssız bir adada kendi başına bırakılmış bir insan ne kulübesi için ne de kendisi için özenip bezenecek, ne de kendini onlarla süslemek için çiçekler arayacak ya da onları yetiştirecektir ... (İnsan) şayet başkalarıyla ortak bir hoşlanma duygusu almıyorsa, onu tatmin edici bulmaz” (Kant, 1790/2016, 5: 297). Ancak Kant buradaki ilginin, güzele “dolaylı olarak”, topluma eğilim yoluyla bağlandığını dolayısıyla empirik olduğunu söylemektedir. Ve ekler, bu araştırmada bakılması gereken beğeni yargısıyla *a priori* bağlantısı olandır. Ancak Arendt (1982/2019), buradaki empirik bağlantıyı göz ardı eder gibi görünerek, şu şekilde açıklar: “... nesnel olmayan

duyulardaki öznel olmayan unsur öznelarasılıktır. (Düşünmek için yalnız olmanız gerekir; bir yemekten keyif almanız için ise başkalarının yoldaşlığına ihtiyaç duyarsınız)” (s. 131). Düşünmenin yalnızlığına karşı, yargılamanın çoğulluğu söz konusudur. Yargılamada, özellikle de beğeni yargısında diğerleri mutlaka hesaba katılmaktadır. Beğeni yargısı, tam bir yalıtılmışlık durumu ya da yalnızlıkta var olmaz. Çünkü öznenin kendisini “başkalarının yerine koyarak” düşünmesi için “başkalarının” mevcudiyeti elzemdir. Yargının geçerliliği için başkalarının varlığına ihtiyaç vardır. Arendt, yargılayan öznenin bunu, bir topluluğun ya da çoğulluğun üyesi olarak yaptığını ifade eder ve ekler: “duyular üstü bir dünyanın, akıllı ama benimle aynı duyuşal donanımı taşımayan varlıkların da belki bulunduğu bir dünyanın mensubu olarak değil” (Arendt, 1982/2019, s. 131). Arendt (1961/2014) bu bağlamda, Kant’ın aksine yargının “kendine özgü” geçerliliğinin evrensel olmadığını, bu geçerliliğin “yargıda bulunan kişinin akıl yürütmek için kendini onların yerine koyacağı başkalarının ötesine geçemeyeceğini” (s. 298) ifade etmektedir. Kant için bu geçerlilik, “yargıda bulunan her tekil kişiyi” kapsarken; Arendt bunun, yargıda bulunmayanlar ya da yargının verildiği kamusal alana dahil olmayanlar için geçerli olmayacağını düşünmektedir. Arendt, bu noktada sadece beğeni yargısından bahseder. Yüce yargısını göz ardı ediyor gibi görünür. Onu Lyotard’dan ayıran nokta burasıdır. Arendt, beğeni yargısı için birincil olanın dünya olduğunu ifade etmektedir. Zira Arendt’in bakış açısına göre yüce yargısı, bu bağlamda yüzünü duyulurüstüne dönerek, belki de fazlaca bu dünyayı hesaba katmamaktadır.

4.3 Yücenin Estetiği

Jean- François Lyotard’ın, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1986), Türkçe’ye “*Postmodernizm Nedir?*” olarak çevrilen makalesinde, estetik bir kavram olarak yücenin, Lyotard’a göre postmodernizm açısından özellikle sanat bağlamında ne anlam ifade ettiğinin izini sürmek mümkündür. Lyotard (1986/1997), yazısının başında içinde bulunulan dönemin bir “durgunlaşma” dönemi olduğunu ve “her taraftan, sanatlarda ve başka yerlerde deneyimlemeye bir son vermeye zorlanmakta” (s. 144) olunduğunu ifade etmektedir. Ona göre sanatsal deneyimlemeyi askıya almaya çağıran pek çok farklı *davet* vardır. Ancak bunların hepsi farklı yollarla da olsa bir konuda birleşirler, hepsinin çağırdığı ortak nokta; aynı düzen, aynı birlik ve güvenlidir. Lyotard (1986/1997), bu çağırışı şu şekilde ifade etmektedir: “Sanatçılar

ve yazarlar cemaatin sinesine geri getirilmeli, eğer cemaat hasta olarak değerlendiriliyorsa, hiç olmazsa onu iyileştirme görevine tahsis edilmelidir” (s. 147).

Lyotard, ilkin *Realizmin* buradaki rolünden bahsetmektedir. Lyotard’a (1986/1997) göre, burada modern estetiğin sorduğu soru “güzel nedir?” sorusu değil, “neyin sanat (ve edebiyat) olarak belirlenebileceğidir?” (s. 150) Burada *belirlemek* fiilinin altını çizmek gerekmektedir. Zira Lyotard’a göre iktidarın adı bir parti olduğunda partinin belirlediği, dolayısıyla “doğru imgeler”, “doğru biçimler” ile kamusal alan kurulmaktadır. Bu demektir ki estetik yargı için halihazırda paradoksal biçimde *belirlenmiş kurallar* vardır. Bu durumda estetik yargı, yalnızca politik aygıt tarafından bu “önceden belirlenmiş biçimlere” uygun olmayı sağlayacak yetiden başka bir şey olmayacaktır. Bu durum, tam da Lyotard’ın sözünü ettiği sanatsal deneyimlemeye son verilmesinin ifadesidir. Lyotard (1986/1997), sanatsal deneyimlemeye yönelik bu saldırıya “politik akademizm” (s. 150) demektedir. Dolayısıyla bu politik merci neyin sanat olup, neyin olmadığını belirleyecek olan yegane otorite olacaktır. Üstelik bu politik akademizm, Lyotard’a göre sanat eserlerini ve alıcıyı ya da kamuyu, tüm zamanlar için belirleyen a priori güzellik ölçütlerine sahiptir ve bunları empoze etmektedir. Bu durumda *refleksif yargılara* dahil olan estetik yargı, kuralları kendisinden önce belirlenmiş olan bilgi yargısı gibi *belirleyici yargıya* dönüşmektedir. Böylece Lyotard’ın ifadesiyle sanatsal deneyimlemeye karşı saldırı politik mahiyette olduğunda, tamamen “gericidir”. Diğer yandan güç, bir partinin değil de “sermayenin” olduğunda ise “sanatçılar, galeri sahipleri, eleştirmenler ve kitle, “her şeyin idare ettiği” yaklaşımda birlikte savrulmaktadırlar” (Lyotard, 1986/1997, s. 151). Bu durum, Eklektizmde karşılığını bulmaktadır ve “rahatlamanın ve gevşemenin zamanı” gibi görünse de Lyotard’a göre aslında bu “paranın realizmidir”. Dolayısıyla yine bir “durgunlaşma” dönemidir. Bu defa ölçüt akademi değil, fakat ölçütlerin yokluğunda sanat eserinden elde edilen *kar* olacaktır. Beğeni, kendini alım gücüne ve eğilime göre uydurmaktadır. Dolayısıyla beğenin *ince* olmasına gerek yoktur.

O halde “gerçekliğin yokluğu” ne anlama gelmektedir? Lyotard, tırnak içindeki bu ifadenin Nietzsche’nin “nihilizm” olarak adlandırdığı şeye benzediğini ifade ederken; bu, “Nietzschevil bakış açısının” Kantçı yüce temasında çok daha erken bir biçimlenmesini gördüğünü ifade etmektedir (Lyotard, 1986/1997, s. 153). Lyotard’a göre, “modern sanat kendi itkisini” Yücenin estetiğinde bulmaktadır. Yüce duygusu, hem hazzı hem de acıyı kendisinde birlikte barındırmaktadır. Daha doğru bir ifadeyle, “hazzın acıdan doğması” söz konusudur. Yücenin eşsiz doğasını oluşturan, tam da bu

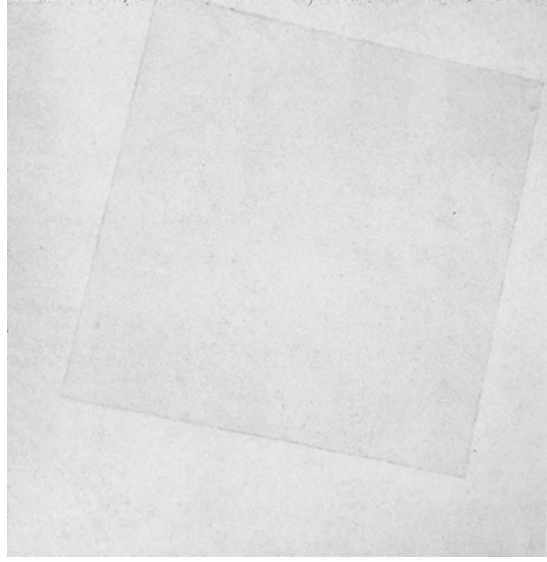
bipolar ya da ikircikli duygusudur. Yüce söz konusu olduğunda ilk dikkati çeken bu “çelişki” – Lyotard, bazılarının bunu *nevroz* ya da *mazoşizm* olarak adlandıracaklarını vurgulamaktadır ki bu haklı bir adlandırma gibi görünür – öznenin bilişsel yetileri arasındaki bir “çatışma” olarak gelişmektedir. Yani yüce, kavrama ve temsil etme yetileri arasındaki bir boşluğa yerleşmektedir. Buna karşılık beğeni ya da güzel duygusu, nesneyi temsil etme ve kavrama yetisi arasındaki, herhangi bir kavramla belirlenmemiş ve ilgiden bağımsız olarak nesnenin biçimine yönelen “özgür oyunun” sonuncundaki bir uyumun ya da uzlaşımının ürünü olarak haz veren bir yargının sonucudur. Yücede ise güzelde olduğunun aksine, hayal gücü nesneyi temsil edemediği için acı çeker. Lyotard’ın (1986/1997) ifadesiyle, “dünyanın ideasına sahibiz (olanın bütünlüğü) fakat bunun bir örneğini gösterme kapasitesine sahip değiliz” (s. 153). Dünyanın bir bütün olarak ya da Lyotard’ın ifadesiyle “kırılamayan, ayrıştırılamayan bir yalın” olarak idesine sahipken, buna karşılık bu bütün idesini, bir *olay* veya duysal bir nesnede temsil etmek ya da sanat eserine dönüştürmek bilişsel yetileri (hayal gücünün sınırlarını) aşmaktadır. Yüce deneyiminde özne, sonsuz büyük ya da güçlü olanı kavrayabilmekle beraber, onun temsilini verememenin yetersizliğini derinden hissetmektedir. Kısacası bu ideyi “görünür kılmakta” yetersiz kalır. Çünkü Kant için aklın idelerinin duyulur dünyada temsili mümkün değildir. “... asıl Yüce hiçbir duysal biçimde kapsanamaz, ama yalnızca usun idealarını ilgilendirir ki, bunlar için uygun bir sergileme (*presentation, darstellung*) olanaklı olmasa da, tam bu duysal sergilemeyi (*presentation, darstellung*) yetersizlik yoluyla uyarılıp anlığa çağırılırlar” (Kant, 1790/2016, 5: 245). Dolayısıyla aklın çağrısı ve hayal gücünün bu çağrıya cevap verememesi arasında şıkışmışlık hissi, yine hazzı mümkün kılacak olan acıdır. Haz, bu acıdan kaynaklanmaktadır.

Lyotard (1986/1997) bu bağlamda modern sanatı, “küçük teknik uzmanlığını (*petit technique*), sunumlanamayanın varolduğu olgusuna adayan bir girişim” (s. 154) olarak adlandıracaklarını ifade etmektedir. Kısacası Lyotard’ın ifadesiyle Yücenin estetiğine. İlk bakışta paradoksal gelecek biçimde, “kavranabilen, ancak ne görülebilen ne de görünür kılınabilen bir şeyin olduğunu gösterme girişimidir” (Lyotard, 1986/1997, s. 154). Ancak unutmamak gerekir ki yüce duygusunun kendisi de paradoksaldır. Lyotard’ın ifade ettiği, bu “temsil edilemeyen temsili” ya da “görünür olmayanın gösterilmesi” özellikle soyut resimde kendi ifadesini bulmuştur. Bu noktada sorulacak ilk soru şu olacaktır (ki Lyotard da böyle yapmıştır): Görünür olmayan bir şeyin gösterilmesi nasıl mümkün olabilir ya da mümkün müdür? Kant, üçüncü *Kritikte*

yüceyi biçimsiz ya da biçimden yoksun (*Formless*) olarak ifade etmektedir: “Doğanın Güzeli nesnenin sınırlarından oluşan biçimini ilgilendirir; buna karşı Yüce ise biçimsiz bir nesnede bulunacaktır” (Kant, 1790/2016, 5: 243). Kant, yücenin biçimden yoksun olması itibariyle hissetme yetisi (*Sensibility*) için olumsuz bir nitelik taşıdığını ifade etmektedir. Bunun için “yıldırıcı” ifadesini kullanmaktadır. Dolayısıyla sonsuzun temsili ki Kant buna “soyut temsil ” demektedir, ancak “negatif temsil” ile olabilir. Hayal gücü kuşkusuz duysal olanın ötesine geçemeyecek olsa da yüce tecrübesi, hayal gücünün sınırlarının zorlanması itibariyle, Kant’ın (1790/2016) ifadesiyle, “ruhu genişleten” bir tecrübe olacaktır:

Yüce duygusunun duysal olan açısından bütünüyle olumsuz olan böyle soyut bir sergileme (*presentation, darstellung*) türü yoluyla yiteceğinden tasalanmaya gerek yoktur; çünkü imgelem yetisi, gerçi duyulurun ötesinde sarılabileceği hiçbirşey bulunmasa da, gene de sınırlarının bu kaldırışı yoluyla kendini sınırsız hisseder; ve o yalıtılma öyleyse sonsuzun bir sergilenişidir ki (*presentation, darstellung*), hiç kuşkusuz tam bu nedenle hiçbir zaman salt olumsuz bir sergilemeden başka bir şey olamaz, ve gene de ruhu genişletir. (5: 274)

Lyotard bu noktada, Kant’ın Kitab-ı Mukaddes’ten alıntılacağı şu pasajı hatırlatır: “Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın” (*Mısır’dan Çıkış*, 20/4). Kant, bu buyruktan daha yüce bir pasajın olmadığına işaret etmektedir. Çünkü bu pasajda Mutlakın tüm temsilleri yasaklanmıştır. Üstelik Mutlak olanın kendisi tarafından! Bu, Lyotard’a göre yücenin estetiği için bir temel sağlamaktadır. Modern resmin görünür olmayanı nasıl göstereceği meselesine geri dönülecek olursa; Lyotard’ın belirttiği gibi resim sanatı özü itibariyle mutlaka bir temsil sunacaktır ancak negatif olarak. Buna Kazimir Malevich’in (1878-1935), *White on White* (*Beyaz Üstüne Beyaz*) (1918) işini örnek göstermektedir (Şekil 4.1). Lyotard’a (1986/1997) göre Malevich’in bu işi, yalnızca beyaz bir kare ile “sadece görmenin imkansız olduğunu tespit ederek” (s. 155) görmeyi sağlamaktadır. Bir başka deyişle imkansızlığın imkanını göstermektedir. Görmeyi imkansız kılarak göstermektedir. Bu şekilde her tür “biçimlendirmeden”, figürden ve temsilden kaçınacaktır. Bir imkansızlığı görmeyi sağlamakla, izleyiciye hissettirdiği şey de kuşkusuz acı olacaktır. Ancak acıya yol açarak haz verecektir.



Şekil 4.1. : Kazimir Malevich, White on White, 1918, Museum of Modern Art, New York.

Makalenin son bölümünde Lyotard postmodern nedir? sorusuna geri dönmektedir. Postmodern, “şüphesiz modernin bir parçasıdır” der (Lyotard, 1986/1997, s. 155). Ancak devranılan her şeyden şüphe edilmelidir; eğer Postmodernizmin devraldığı şey dünse, dünden şüphe edilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bir sanat eseri ilkin postmodernse modern olabilir. Eğer postmodernizm böyle anlaşılacaksa “amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu sürekli” (Lyotard, 1986/1997, s. 156). Empresyonistlerin uzamına meydan okuyan Cezanne’a, Cezanne’ın nesnesine saldıran Picasso’ya, “Kübist bile olsa resim yapılmalı” diyenlerden ayrılan Duschamp’a... Bu Lyotard’a göre nihayete ermiş değil, tersine sürekli yeni doğan bir modernizmdir.

Lyotard’a göre eğer modernlik, “gerçekliğin uzaklaştırılmasında” ya da “geri çekilişinde” ve temsil etme yetisi ile kavrama yetisi arasındaki yüce ilişkide bulunuyorsa, burada vurgu; temsil etme yetisinin yetersizliği, “insan tarafından varlığı hissedilen nostalji ve her şeye rağmen kendisini (insanı) içerisinde oturtan boşluk ve karanlık istemi” üzerine konulabilir (Lyotard, 1986/1997, s. 156). Yani yüce tecrübesinin acı duygusu kutbuna. İkinci bir seçenek olarak da vurgu, insanın kavrama yetisinin gücüne ve “insandışılığına” yapılabilir. Yani yüce tecrübesinin haz duygusu kutbuna. Bu kutup Lyotard’a göre, “oluşuma” ve yeni kuralları müjdeleyenlere işaret etmektedir.

Son olarak Lyotard makalesinde, James Joyce (1882-1941) ve Marcel Proust’un (1871-1922) yapıtlarından bahsetmektedir. Lyotard’a göre hem Proust’un hem de Joyce’un yapıtları temsil edilemeyeceye dairdir. İkisi de kendisinin temsil edilmesine

izin vermeyene dair imada bulunmaktadır. Bu, yücenin estetiğine ait olabilecek bir niteliktir. Sonuç olarak; Lyotard’a göre “modern estetik, nostaljik olmakla birlikte yüceliğin estetiğidir” (Lyotard, 1986/1997, s. 158). Temsil edilemez olana sadece “kayıp içerik” (*missing content*) olarak atıfta bulunmaktadır. Ancak yine de biçim açısından izleyiciye “teselli” vermeye devam etmektedir. Yüce duygusunun temeli, hayal gücünün temsil etme yetisinin ve hissetme yetisinin, aklın daha fazlasını kavrama talebine karşılık verememesinden kaynaklanan acı ve hayal gücünün sınırlarının genişlemesinden gelen hazla birleşmesidir. Lyotard (1986/1997) postmoderni, “modernin içerisinde temsil edilemeyi kendisinde ileri götüren” (s. 158) olarak ifade etmektedir. Lyotard’a göre temsil edilemez olanı (*Unpresentable*), bizzat temsilin (*Presentation*) kendisinde sunmaktadır. Zira Lyotard, modern estetiğin temsil edilemeyi, temsilin kendisinde değil; fakat temsilin ötesinde bir “kayıp içerik” olarak sunduğunu ifade etmektedir. Postmodern ise bu anlamda modernde bulunan her türden “biçimin tesellisini” ve “elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir beğeni uzlaşımını” reddetmektedir (Lyotard, 1986/1997, s. 158). Lyotard’ın ifadesiyle Yüce estetiğinde yapılması gereken, temsil edilemeyen (*Unpresentable*) yeni temsillerinin (*Presentation*) araştırılmasıdır. Ancak bu temsillerin sadece “hoşa gitmesi için” değil, temsil edilemeyen varlığını bildirmek için yapmalıdır. Lyotard bu misyonu itibariyle postmodern sanatçıyı, felsefeciye benzetmektedir. Öyle ki postmodern sanatçının işi “önceden belirlenmiş” hiçbir kuralla ilişkilendirilemez, kavramların *olaya* (ya da işe) uygulanmasına karşılık gelen *belirleyici yargıya* göre yargılanamaz. Sanatçı ancak “*yapılacak olmakta olanın* kurallarını formüle etmek için *kuralsız*” çalışır (Lyotard, 1986/1997, s. 158). Dolayısıyla sanatçının işi bir *olaya* dönüşmektedir. O halde Yücenin estetiğinin ifade ettiği şey, gerçekliği izleyiciye sunmak değil; kavranan fakat görülemeyeni açığa vurmak olmalıdır. Bu imayı keşfetmek gerekmektedir. Bu anlamda her ne kadar modern estetiği, *yücenin estetiği* olarak ifade etse de Lyotard’a göre esas yüce duygusu için postmodern estetiğe bakmak gerekmektedir (Sim, 1996). Dolayısıyla Lyotard, Postmodernizm nedir? sorusunun cevabını kavram ve duyuşal olan arasındaki uzlaşım ve bütünün peşinden koşmak yerine, şöyle vermektedir: “Cevap: Gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım, gelin sunulamayana tanıklık edelim, farklılıkları etkin kılıp, adın onurunu kurtaralım” (Lyotard, 1986/1997, s. 159).

4.3.1 Romantizmin yücesi

Alman ressam, Caspar David Friedrich'in (1774-1840), *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*Sis Denizi Üzerindeki Kaşif*) (1818) adlı işi, *Kantçı yüceyi* en iyi ifade eden sanat eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Şekil 4.2.). Alman ressamın bu çalışması, aynı zamanda Romantizmin sembollerinden biri haline gelmiştir. Zira doğanın uçsuz bucaksız *sonsuzluğunu*, tepede uzaktan izleyen bir özne resmin ana karakteridir. Resim, Kant'ın (1790/2016) *doğadaki dinamik yüceyi* tasvir ettiği şu ifadelerin, kanvasta vücut bulmuş hali gibidir:

Atılğan, öne çıkmış bir bakıma göz dağı veren kayalar, şimşekleriyle ve gümbürtüleriyle gökyüzüne yığılan fırtına bulutları, yok edici bütün bir şiddetleri içindeki volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar, kabarıp köpüren uçsuz bucaksız okyanuslar, güçlü bir ırmağın çağlayanları vb., tümü de direnme yetimizi onların gücü ile karşılaştırıldığında önemsiz bir küçüklüğe indirger. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur – eğer kendimiz güvende isek; ve bu nesnelere seve seve yüce deriz, çünkü ruhun güçlerini onun alışıldık ortalamasının üzerine yükseltir ve bizde bütünüyle ayrı türde bir direnme yetisinin açığa çıkmasına izin verirler ki, bize kendimizi doğanın görünürdeki herşeye gücü yeterliği karşısında ölçebilme yürekliliğini kazandırır. (5: 261)



Şekil 4.2. : Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Kunsthalle Hamburg.

Arkası dönük olan özne, Kant'ın *doğadaki dinamik yüce* tasvirindeki, doğanın ürkütücü uçsuz bucaklığını kayaların üzerinden izlemektedir. Böylece dinamik yüce tanımındaki, öznenin *güvenlikte olma* koşulunu da sağlamaktadır. Üstelik Friedrich, özneyi doğanın bu muazzam manzarasının karşısında yüksekte resmetmiştir. “Ruhun alışıldık ortalamasının üzerine yükselen” özne, fiziksel olarak da doğadan üstün bir konumda görülmektedir. Böylece doğanın muazzam gücü ile karşılaşan özne, doğayı yüce olarak yargılamasıyla, doğaya galip gelmiş gibidir. Yargılamayı yapan özne, burada izleyici konumundadır. Deleuze (2002/2017), *Güzelin Analitiğini* “izleyicinin bakış açısından genel olarak güzelin biçimsel estetiği”, *Yücenin Analitiğini* ise “izleyicinin bakış açısından genel olarak yücenin biçimsel estetiği” (s. 113) olarak ifade etmektedir. Buna göre Kant'ın hem güzel hem de yüce teorisi, bir *izleyici estetiği*dir. Deha teorisi ise bir *yaratıcı estetiği* ifade etmektedir. Friedrich'in *Kaşif*i de burada izleyici olarak temsil edilmiştir. Karşısındaki muazzam doğa fenomenini, yüce olarak yargılayan öznedir.

Kaşif'in karşısında, güzelde olduğu gibi “dingin bir şekilde seyredebileceği” (*Contemplation*) bir manzara yoktur. Doğanın bu uçsuz bucaksız sonsuzluğu karşısında hayal gücü; duyuusal yetersizliğinin farkına varıp, bunun aklın yeterliliğiyle karşılaştırılamayacağını keşfeder. Zira buradaki estetik değerlendirmenin mutlak ölçüsü, ancak *sozsuzluk idesine* sahip olan akıl tarafından belirlenebilir. Dolayısıyla güzel söz konusu olduğunda, hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki *oyuncu uyum* ve dingin seyrelişin yerini, burada sınırlılığı içindeki hayal gücü ve sınırsızlığı ile akıl arasındaki çatışmalı devrim almaktadır. Güzel olan, uyumun, harmoninin estetiğini ifade ederken; yüce olan, hayal gücü ve akıl arasındaki bu farkta temellenmektedir. Bu anlamda yücenin estetiği, *farkın estetiği* olarak ifade edilebilir. Farkın, çatışmanın ya da Lyotard'ın ifadesiyle, “çalkantının” estetiğidir. Elizabeth Prettejohn (*Beauty and Art*), Friedrich'in *Kaşif*'ini şu şekilde tasvir etmektedir:

Sis Denizi Üzerindeki Kaşif'te, *Rückenfigur*'ün kafası tuvalin yatay merkezindedir ... Yükselen sis ön alandaki uçurum, orta alandaki kayalar ve uzaktaki zirveler arasında ölçülemez boşluklar yaratır. ... uzaktaki zirveler daha uzak bir mesafeye uzanıyor gibi görünür. Resmi taradıkça ölçek ilişkilerini anlama eforumuz sürekli test edilir veya meydan okunur. Özellikle büyük bir resim olmamasına rağmen, limitsiz veya sonsuz bir şeyi anlayabilmek için gerildiğimiz, Kant'ın yüce olarak adlandırdığı estetik tecrübeyle ilgili güçlü bir his uyandırır. Bu kavrayışı tam olarak fark etmeye teşebbüs ederken hem görüntünün büyüklüğü, hem de hızla hareket

eden sis parçaları tarafından engelleniriz, ancak yücenin tecrübesiyle, güzele tepki olarak aklın özgürce hareketi sonucu, algılamadaki bu başarısızlık yanında bir hayranlık ve merak duygusu uyandırır. O zaman, Kantçı anlamda yüce olarak adlandırılabilen şey, manzaranın kendisi değil, izleyenin estetik tecrübesidir. (Prettejohn, 2005, s. 55-56) (Keskin'in alıntılacağı gibi)

Alıntının ilk cümlesindeki *Rückenfigur* terimi, Friedrich'in resmini ve Kant estetiği ile bağlantısını anlamak için oldukça önemlidir. “Arkadan görünen figür” anlamına gelen terim, resim sanatında kullanılan bir kompozisyon aracıdır. Özellikle Alman Romantizminde sıkça kullanılan *Rückenfigur*'ün en bilinen örnekleri, başta *Kaşif* olmak üzere Friedrich'in bir çok işinde görülmektedir. Keskin, arkası dönük olan figürün, manzaranın seyriyle bağlantılı olarak, onun üzerinden yücenin resmedilişini ifade ettiğini vurgulamaktadır (Keskin, 2019).

O, resimde sadece sunulan bir nesne değil, aynı zamanda resmin estetik tecrübesinin öznesinin vücut bulmuş şeklidir – basitçe *Rückenfigur*'e bakmak yerine onunla *birlikte* bakarız. Ayrıca manzarayla ilgili görüşümüzü *Rückenfigur*'ünkinden ayırmamız mümkün değildir. ... bu tablo bize doğal bir manzara sunma iddiasında bulunmaz, ama doğanın bir insan bakış açısıyla gördüğümüzden emin olmamızı sağlar. Friedrich, Kantçı estetik tecrübeye karşılık gelecek bir şekilde bir manzarayı sunmanın yolunu bulmuştur. Ayrıca tablo sadece yüce tecrübesi içinde bir figürün anektodsallık sunumu değildir, aynı zamanda biz izleyenlere *Rückenfigur*'ün kendisinininkiyle eşdeğer bir estetik tecrübe sağlar. (Prettejohn, 2005, s. 56) (Keskin'in alıntılacağı gibi)

Friedrich'in *Kaşif*'ini, *Kantçı* yüce tecrübesi için önemli kılan tam da burasıdır. Resim, sadece arkası dönük figürün yüce tecrübesini temsil etmez aynı anda izleyiciye de bu tecrübeyi yaşatmayı amaçlamaktadır. Keskin'in (2019) ifade ettiği gibi, “ölçülemez uzaklığa uzanan, genişleyen boşluk” (s. 346), uçsuz bucaksız manzara ve arkası dönük figürün yaşadığı yüce tecrübesini onun gözünden hayal eden izleyici unsurlarıyla Friedrich'in resmi, öznenin estetik yüce tecrübesinin bir temsilini içermektedir.

Keskin, Friedrich'in bu işinin sadece *Kantçı* yücenin bir temsili olmakla kalmadığını aynı zamanda *dehanın* da bir örneği olduğunu ifade etmektedir. Öyle ki resim, izleyenin zihnini daha ileri düşüncelerde dolaşması için uyarmaktadır (Keskin, 2019). Kant'a (1790/2016) göre *deha*, doğa vergisi bir yetenektir (5: 307). Doğanın, sanata kuralını vermesinin aracıdır. Deleuze'ün (2002/2017) ifade ettiği gibi, *deha* ideleri mevcut kılmanın bir tarzıdır (s. 108). Burada kastedilen ideler, *estetik ideler*dir. Kant

(1790/2016) estetik ideleri, aklın idelerinin *mukabili / karşıeşi* (*Counterpart, pendant*) olarak ifade etmektedir (5: 314). Deleuze (2002/2017), aklın ideleri ve estetik ideler arasındaki ayrımı şu şekilde açıklar: “Aklın ideleri görülmüş kavramlardır, estetik ideler kavramsız görülerdir. Ama bu karşıtlık yalnızca görünüştedir, iki çeşit ide yoktur. Estetik İdenin, bütün kavramların ötesine geçmesinin nedeni, bize verili olan doğadan başka bir doğanın görüşünü üretmesidir. ... görünmez varlıklar, kutsanmışların krallığı, cehennem ete kemiğe bürünür (s. 108). Deleuze estetik idelerdeki görünün, aklın idelerinde eksik olan görü olarak düşünülebileceğini ifade etmektedir. Dehadaki bu görü, başka bir doğa yaratmak bağlamında *yaratıcı* bir görüdür. Üstelik Deleuze’e göre dehadaki bu yaratıcı görü, aklın ideleri ile upuygun olarak birleşmektedir. Böylece ifade edilemez olan aklın ideleri, estetik ideler aracılığıyla, bir başka doğa yaratmak yoluyla ifade edilmiş olur. Dolayısıyla Deleuze’ün işaret ettiği gibi estetik ideler, ideleri mevcut kılmanın bir tarzını ifade etmektedir. Bu idelerin yaratıcı niteliği, düşünmeye sevk etmektedir ve akli devinime geçirmektedir. Bu anlamda deha, Kant’a göre estetik ideleri temsil etme (*presentation, darstellung*) yetisi olarak sanat yapıtına *ruh vermektedir*. Sanat yapıtını *canlandırmaktadır*. Deleuze’e göre Kant, tam bu noktada, güzelin ve yücenin izleyici estetiğinden; dehanın yaratıcı estetiğine geçmektedir. Deleuze’ün (2002/2017) ifade ettiği gibi deha, “İdelere upuygun bir başka doğa icat ederek imgelemi özgür, yaratıcı bir işleve taşır” (s. 109). Böylece yaratıcı deha, “İdeleri ete kemiğe büründürür, aklın kendine doğmasını sağlar, imgelemi özgürleştirir ve anlama yetisini genişletir (Deleuze, 2002/2017, s. 114). Keskin’e göre Friedrich’in *Kaşif*i, düşünceyi ilerletmek bakımından bu yaratıcı dehanın bir örneğidir. Zihnin bu özgürce dolaşımı, Keskin’in (2019) ifade ettiği gibi insanın doğayla ilişkisi ya da ilahi olanın doğadaki varlığı üzerine olabilir (s. 350-351). Diğer yandan resim, izleyiciyi merkezi figür üzerine düşünmeye de sevk etmektedir. Her ne kadar arkası dönük olsa da siyah redingotlu figürün kostümünden, yüksek bir sosyal mevkiye mensup olduğu anlaşılmaktadır. Bu düşünce, Kant’ın *Gözlemler*’deki eleştiri-öncesi yüce kavrayışını hatırlatır. Kant, özellikle *Gözlemler*’in *III. Bölümünde* yüce ile *soylu erkeği* ilişkilendirmiştir (Kant, 1764/2017). Bu nedenle *Kaşif*’in de yüceyi seyreden soylu bir erkek olması tesadüf değildir. Yine *kaşif* olmanın dönemin soyluları arasında oldukça popüler bir uğraş olması ve ancak soyluların doğanın güzelliklerini ve harikalarını seyre dalecek kadar boş vakitlerinin olması gibi sosyolojik, politik pek çok bağlamda düşünceyi ilerletmektedir.

Friedrich'in *Kaşif*'ini Lyotard'ın bakış açısına göre değerlendirirsek ise resim, temsil edilemeyene ancak "kayıp içerik" olarak imada bulunmaktadır. Lyotard'ın terimolojisiyle *Kaşif*, nostaljiktir. "Biçimin tesellisini" reddetmiş değildir. Lyotard'ın kendisi de *The Inhuman*'da Friedrich'e yücenin estetiği bağlamında "romantik" olarak işaret etmektedir (Lyotard, 1988/1991, s. 127).

19. yüzyıl Romantizminin *yüce estetiğinin*, en önemli temsilcilerinden bir diğeri ise İngiliz ressam Joseph Mallord William Turner'dır (1775-1851). Özellikle Turner'ın işlerinde, Keskin'in (2019) ifade ettiği gibi, "Romantik dönem ruhu ve Sanayi Devrimini birleştiren, dünyanın mekanikleşmesine duyulan endişenin tuvale yansımaları" (s. 160) sarsıcı bir şekilde görmek mümkündür. Turner, özellikle manzara resimleriyle ünlüdür. Ancak Turner'ın işlerindeki doğa manzaraları, dönemin genel doğa anlayışına uygun düşmemektedir. Keskin'in (2019) ifadesiyle Turner'ın işleri, "verici, besleyen, huzur veren doğa resminin aksine, acımasız, yıkıcı ve zalim bir doğa" (s. 266) tasvir etmektedir. Bu sebeple Turner'ın resimleri, güzelin estetiğine değil, fakat yücenin estetiğine dahil olmaktadır.

18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarındaki hassasiyet, doğaya Hristiyan Tanrı'sının müşfik bir uzantısı olarak, O'nun cömert Sevgi'sinde doğal bir bolluk diyarı olarak tasarlanmasına odaklanırken, Turner'ın, kötücül olmasa bile, ayrık ve acımasız betimlemesi rahatsız edici, hatta günahkarcaydı. Işığın, izlenimci bir yaklaşımla optik bir fenomen olarak ele alınışı kadar, ruhsal olanın, yüce olanın ima edilmesi yoluyla boyutlandırılması da eşit derecede önemliydi. (Kılıç, 2014, s. 39-40) (Keskin'in alıntılacağı gibi)

Hem ışığın, yüce olanı ima etmek bağlamında kullanılması hem de formlarının neredeyse soyuta yakın olması ve doğanın dinginlik veren görüntüsünün yerine yıkıcılığı ile ürkütücü devinimini resmetmesi, Turner'ın işlerini yücenin estetiğine dahil etmek için güçlü birer sebeptir. Onun dünyası sakin değil, hareketlidir; sade bir uyuma sahip değil, fakat göz kamaştırıcı bir görünümde (Gombrich, 2011). Bu bağlamda Erdoğan, Turner'ın işlerinin *Burkeci yüce* kapsamında bir okumasını yapmaktadır. Erdoğan (2017), Turner'ın resimlerinde kullandığı hızlı fırça vuruşlarının, "doğadaki dehşet anlarının yarattığı kaotik atmosferi yansıtabilmenin zamana karşı savaşının telaş izleri" (s. 2431) olduğunu ifade etmektedir. Doğadaki bu dehşet anlarını resmetmesi onu klasik bir manzara ressamlığından, yücenin temsiline alanına sokmaktadır.

Turner, aynı zamanda birçok farklı ülkeye yaptığı sıkça seyahatlerle ünlüdür. İtalya, Fransa, İskoçya gibi ülkelere yaptığı bu seyahatlerde gittiği ülkelerin doğa manzaralarında ve ışığında Erdoğan'ın ifadesiyle yüce estetiğin peşinde olan Turner, bir bakıma Friedrich'in *Kaşif*'inin ete kemiğe bürünmüş hali gibidir.

Burke, *Soruşturma*'da acı, tehlike, ölüm, hastalık gibi kavramlardan daha fazla insan zihnini *dehşete* düşürecek bir şeyin olmadığını ifade etmektedir (Burke, 1757/2008). Buradan hareketle acı ve tehlike bağlamında zihni dehşete düşürecek denli korkutucu olan her şeyi yücenin kaynağı olarak tanımlamaktadır. Burke'e göre, acı ve tehlikeyle ilişkili bu kavramlar, zihni haz veren kavramlardan çok daha şiddetli bir şekilde etkilemektedir. Burke'ün (1757/2008) ifade ettiği gibi, "tehlike ya da acı çok yakındaysa, hiç keyif vermezler ve yalnızca korkuturlar ama belli mesafelerden ve çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayarak, her gün yaşadığımız üzere, keyif verebilirler, nitekim verirler de" (s. 43). Burke'ün bu ifadeleri ve Turner'ın savaşlar, doğal afetler, yangınlar, fırtınalar ve ölümü resmettiği işlerinin karşılaştırmalı bir okuması yapıldığında, Turner'ın işlerinin basit bir doğa manzarası resmi olmadığı ortaya çıkmaktadır. Zira Turner'ın resmi, Burke'ün ifadesiyle tehlike ve acının "belli mesafeden ve çeşitli biçimlerde değişikliğe uğramasının" karşılığıdır. Böylece acı, tehlike ve dehşetin görüntüsü, kanvas üzerinde estetik mesafeden keyif vermektedir. Turner'ın *Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying, Typhoon Coming On)* (1840) adlı işi, tam olarak bir *dehşet* anını göstermektedir (Şekil 4.3). Arka planda yaklaşmakta olan fırtınaya karşı savrulan bir gemi, ön planda ise gemiden denize atılmış, ayakları zincirli insanlar görülmektedir. Günbatımının renkleri ile doğanın güzelliği ve insanoğlunun acımasızlığının karşıtlığı şok edici bir görüntü ile verilmiştir. Bu bağlamda Turner'ın resmi aynı zamanda Kraliyet Akademisinin saygın centilmenlerinin karşısına köleliğe karşı bir başkaldırı olarak sunulmuştur.



Şekil 4.3. : J. M. William Turner, Slave Ship (Slavers Throwing Overboard the Dead an Dying, Typhoon Coming On), 1840, Museum of Fine Arts, Boston.

Turner'ın *Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps* (Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor) (1812) adlı işi ise Erdoğan'ın (2017) ifadesiyle, “tarihsel yücelik” resmi olarak adlandırılmaktadır (s. 2434). Resim, Hannibal'ın askerlerinin Alpleri geçme mücadelesini tasvir etmektedir (Şekil 4.4). Ancak burada resmin merkezi figürü ve yücenin kaynağını oluşturan, tüm yıkıcılığı içindeki acımasız kar fırtınasıdır. Askerler bir yandan savaşmaya devam ederken, bir yandan da üstlerindeki ürkütücü doğa olayının etkisi altında resmedilmişlerdir. Üstelik bir de resmin sağ üst köşesinden bir çığ kütlesi, dehşet verici biçimde aşağıya, askerlerin üzerine doğru inmektedir. Resimde insanın, doğanın alt edilemez, yıkıcı gücü karşısındaki acizliği, zayıflığı ve çaresizliği sarsıcı bir şekilde ifade bulmaktadır. Bu duyguya uygun olacak şekilde askerler resmin ön kısmında oldukça küçük olarak resmedilmişlerdir. Kar fırtınası, kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplarken, buna karşılık Erdoğan'ın (2017) ifade ettiği gibi figürler, “doğanın ilahi gücü karşısındaki değersizliğini vurgulamak adına küçük bir ayrıntı gibi” (s. 2434) resmedilmiştir. Burke'e göre korku, doğadaki güce eşlik ettiği taktirde yüce ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle kaos içindeki bu ürkütücü doğa manzarası tam da adına *Yücenin temsili* demeyi hak etmektedir.



Şekil 4.4. : J. M. William Turner, Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps, 1812, The Tate Gallery, London.

Diğer yandan Erdoğan, Turner'ın renkleri ve ışığı kullanma şeklinin de yüce duygusunu ortaya çıkarma konusundaki etkisi üzerinde durmaktadır. Fırtınanın, güneşli gökyüzüne getirdiği karanlık, yücenin ortaya çıkışına zemin hazırlamaktadır. Burke benzer şekilde, yücenin çoğunlukla karanlıkla ilgili olan ya da karanlığı çağrıştıran şeylerde bulunduğunu söylemektedir: "... karanlık yüce kavramlar yaratmak konusunda ışıktan daha etkilidir" (Burke, 1757/2008, s. 83). Üstelik ışıktan karanlığa ya da karanlıktan ışığa ani geçiş bu etkiyi daha da arttırmaktadır. Turner'ın tuvalinde kullandığı güneşin aydınlığından, fırtınanın karanlığına geçişteki karşıtlık yüce etkisini yaratmaktadır. Bu nedenle Erdoğan'nun (2017) ifade ettiği gibi "bu ışık homojen bir aydınlık yaratmayacaktır" (s. 2435). Burke bu bağlamda, bulutlarla kaplı kasvetli bir gökyüzünü, mavi bir gökten çok daha görkemli ve yüce bulmaktadır.

Turner, bir diğer yüce tasviri Gombrich'in (2011), onun "en gözüpek resimlerinden biri" (s. 493) olarak andığı, *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (1842) adlı işinde yine kaotik bir doğa manzarasıyla, insanın doğaya yenik düşüşünü resmetmiştir (Şekil 4.5). Turner'ın, mitik bir hikayeye dönüşmüş şekilde resmi yapmadan önce, gemiyle yolculuk ederken bir fırtına sırasında kendisini gemi direğine bağlattığı ve bu yüce tecrübeyi yaşadktan sonra tuvalini boyadığı anlatılagelmiştir. Bu anlamda Turner, bir bakıma estetik mesafe almaya ve kendini izleyici olmaya zorlamıştır. Keskin (2019), Turner'ın bu tecrübesine uygun düşecek bir ifadeyle, *Kar Fırtınası*'nda yansıtmaktan çok yaratmakla ilgilendiğini, bir duyguyu ya da deneyimi görselleştirme amacı taşıdığını söylemektedir (s. 273-274). Dolayısıyla biraz da *Kantçı*

yüceye uygun düşecek şekilde, izleyicinin tecrübesine sunulan şey neredeyse biçimsiz (Formless) bir temsildir. Böyle oluşuyla soyuta yaklaşmaktadır.



Şekil 4.5. : J. M. Willam Turner, Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842, The Tate Gallery, London.

Gombrich (2011), *Kar Fırtınası* 'nı şu şekilde tasvir etmektedir:

Bize tüm verdiği şey, kıyameti koparan deniz ve korkunç fırtına ile savaşan teknenin karanlık gövdesi ... Rüzgarın hızını, dalgaların gemiye vuruşunu hissediyoruz sanki. Ayrıntılara bakmaya zamanımız zaten yok. Bunlar göz kamaştıran ılık ve fırtına bulutunun koyu gölgeleri içinde yutulup gitmiş. Denizde bir kar fırtınası gerçekten böyle mi olur bilmiyorum. Ama bunun, romantik bir şiiri okurken ya da romantik bir müziği dinlerken düşlediğimiz korkunç ve karşı durulamaz bir fırtınaya benzediğini kesinlikle söyleyebilirim. Turner'da doğa her zaman, insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir. Denetleyemediğimiz güçler karşısında kendimizi inanılmaz boyutlarda küçük hissederiz ve doğanın güçlerini istediği gibi kullanan sanatçıya hayranlık duymak zorunda kalırız. (s. 493- 494)

Erdoğan'ın (2017), ifade ettiği gibi resim, "izleyiciye, fırtınayı dışarıdan izletmez, izleyiciyi fırtınanın içine sürükleyen bir his uyandırırçasına resmin içine sokar" (s. 2436) ve bu şekilde izleyicide yüce duygusunu uyandırmayı amaçlamaktadır. Makineleşmenin en büyük getirilerinden biri olan buharlı gemi, denizdeki fırtınaya, doğanın yıkıcı gücüne, alt edilemez öfkesine yenik düşmüştür. Biçimin belirsizliğinin yarattığı huzursuzluk, korku ve doğanın gücüne karşı duyulan korkuyla karışık hayranlık duygusu iç içe geçmiştir. Burke, belirsizliği yücenin bir özneliliği olarak

belirleyerek; şiirin belirsiz imgelerinin karşısına, resmin açık seçik imgelerini koymuştur. Böylece Burke için, resim sanatı açık seçik imgelerle yüceyi temsil etmekte, şiirden daha az yetkin olmaktadır. Burke yüceyi temsil etmek konusunda her ne kadar resme karşı, şiirden taraf olsa da Turner'ın *Kar Fırtınası* figürlerin belirsizliği ve neredeyse biçimsiz oluşuyla, soyut resmin sınırlarına gelmiştir. Böylece figürün açık seçikliğinden kurtulup, belirsizliğin ürkütücü alanına girmiştir. Turner burada, doğadaki imgelerin basit bir taklidi ya da tekrarından ziyade, bir deneyimin yaşatılması peşindedir.

Turner'ın bütün işlerinde yücenin estetiğinin izlerini görmek mümkündür. Onun işleri, bu bağlamda tezatin, farkın resmidir. *Rain, Steam and Speed* (1844), adlı resminde Sanayi Devrimi'nin bir diğer gurur kaynağı olan buharlı tren; hızın, yağmurun ve buharın tüm belirsizliğine sarılmış biçimde izleyiciye doğru yaklaşmaktadır (Şekil 4.6.). Trenin belli belirsiz figürü, sonsuzluğa uzanan raylar ve makineleşmenin gururlu devinimi ile ancak dikkatli bakıldığında görülebilecek olan nehir üzerindeki küçük bir kayıktaki iki kişinin dinginliği muazzam bir tezat oluşturmaktadır. Erdoğan (2017), devasa boyutu ve hızı ile trenin gelişinin “kayık içinden korku ile izlenmesinin” (s. 2439) görüntüsünün tasvir edildiğini vurgulamaktadır. Canavarımsı siyahlığı içinde, sadece bacası net olarak fark edilebilen trenin belirsizliğinin temsil ettiği makineleşme ve eski kırsal hayatın karşıtlığı bir huzursuzluk hissi uyandırmaktadır.



Şekil 4.6. : J. M. William Turner, *Rain, Steam and Speed*, 1844, National Gallery, London.

“Turner'ın resminde, imgenin bütün olarak algılanması hemen hemen olanak dışıdır. Onun dış dünyadaki nesneleri temsile dayanmayan görme biçiminde, imge bütün

yüzeylerdeki renk ve ışığın devinim halinde birbiriyle kaynaştığı yansımalarından ibarettir” (Avcı, 2013, s. 58) (Erdoğan’ın alıntılıdığı gibi). Biçimin yitip gitmesi, Turner’ın resmini bir taraftan da zamansız ve mekansız kılmaktadır. Böylece döneminin Akademisinin belirlediği estetiğe dair *normların* dışına çıkmıştır. Onun Yüce estetiği, bir yandan dönemin geleneğine meydan okuyuşu ifade etmektedir. Formlarının giderek soyuta yaklaşması işlerini, “yücenin biçimsiz estetiğine” dahil edecektir. Bu Turner’ı, sınırsızlığı ve sonsuzluğu, başka bir deyişle *temsile edilemeyen* temsile etmeye yaklaştırmıştır. Erdoğan, Turner’ın resminin bu bağlamda Newman ve Lyotard’ın konu edindiği *şimdiyi* ve *anı* yakalama amacı taşıdığını ifade etmektedir. Yücenin Estetiği, 20. yüzyılda soyut resimle beraber yeniden gündeme gelmiştir. 18. ve 19. yüzyıl sanatında özel olarak da Romantizmde yüce olan, doğanın muazzamlığında aranırken; 20. yüzyıla gelindiğinde, Newman’ın işlerinde olduğu gibi *anda*, *şimdide* yakalanmaya çalışılmaktadır. Sanatçının izleyiciye vermek istediği bir mesajı ya da aktarmak istediği bir duygu yoktur. Mesaj, resmin kendisidir. Yüce olan, *temsile edilemeyen*in *temsile edilmesi*, *görünür olmayanın görünür kılınması* olacaktır.

4.3.2 Temsile edilemeyen

Barnett Newman’ın (1905-1970), 1948 yılında kaleme aldığı kısa yazısı *The Sublime is Now*, Amerikalı avant-garde ressamların kendi işlerini, Avrupa kıtasının soyut sanatından ayırtmak arzusunun bir manifestosu niteliğindedir. Newman’ın yazısı boyunca, güzel kavramının tarihsel bir serimlemesi eşlik etmektedir. Newman güzelliğin, Antik Yunanlar tarafından icadıyla birlikte bir “ideal” olarak postüle edilmesinin, Avrupa’nın sanatı ve sanat felsefesinin kaderini belirlediğini ifade etmektedir. Newman’a (1948/2002) göre, (Avrupa’da) “insanın Mutlak olanla ilişkisini sanatta dışavurma yönündeki doğal arzusu, mükemmel yaratımların mutlaklığı ve niteliğin fetişi ile karıştırılmıştır” (s. 580). Bir başka deyişle, biçimin fetişi haline gelmiştir. Güzel olan, mükemmel olana ve bir arzu nesnesine dönüştürülmüştür. Tam da bu nedenle Newman’a göre Avrupalı sanatçılar sürekli olarak yücenin arzusu ve güzelin düşüncesi arasında “ahlaki” bir çatışma yaşamaktadırlar (Newman, 1948/2002). Newman, bunun da felsefede kendisini bir kafa karışıklığı olarak gösterdiğini söylemektedir. Longinus’tan başlayan bu karışıklık, Newman’a göre Kant ve Hegel ile devam etmektedir. Kant’ın yüce teorisinde duysal nesne (*phenomenon*), bir duysal nesneden fazlasıdır. Newman, yalnızca Burke’ün güzel ve yüceyi ayırt etmek konusunda ısrar ettiği görüşündedir.

Onun yüce kavramı için “sıradan ve ilkel” yorumunda bulunsa da, diğer yandan Burke’ün yüce hakkındaki düşüncelerini Sürrealistlere yakın bulmaktadır. Hatta Newman, Burke’ün “Sürrealistlerin el kitabı gibi” okunabileceğini iddia etmektedir (Newman, 1948/ 2002).

Newman, güzel ve yüce arasındaki bu çatışmanın felsefeye kafa karışıklığı olarak yansıdığını, sanattaki yansımasının ise tüm plastik sanatların tarihini oluşturduğuna işaret etmektedir. Yunan sanatı, coşkunluğunu (*Exaltation*) hiç kuşkusuz “mükemmel biçimde” bulmuştur. Yani güzel idealinde. Buna karşılık yüce, “biçimin yıkımına” dayanmaktadır. Böylece biçimin yerini biçim-dışı (*Formless*) alacaktır. Newman, güzel ve yüce arasındaki bu çatışmanın doruk noktasının en açık şekilde Rönesans’ta ve Rönesans sonrası-karşıtı modern sanatın tepkisinde görülebileceğini söylemektedir. Rönesans’ta, Yunan güzellik idealinin yeniden canlandırılması, sanatçıları Hristiyan temalarını “mutlak güzel” açısından yeniden ifade etmeye hazırlamıştır. Newman, Rönesans sanatçılarının Hristiyan geleneklerini daha eski bir gelenekle “giydirdiklerini” ifade etmektedir. Bu, çatışma modern zamana kadar devam etmiştir. Empresyonistler, bunu aşmak için “çirkin vuruşlarda” (*ugly strokes*) ısrar ederek güzel söyleminin yıkımına başlamışlardır.

Böylece modern sanatın itkisi “güzelin yıkımı” haline gelmiştir (Newman, 1948/2002). Modern sanatçılar enerjilerini yeni bir deneyimi gerçekleştirmekten ziyade, “kalıplardan kaçmaya” harcamışlardır. Ancak Newman’a göre örneğin, Pablo Picasso’nun (1881-1973) çabası yüce olabilir ancak, kuşkusuz işlerinde güzelin doğasının ne olduğu sorusunun kaygısı vardır (Newman, 1948/2002). Newman, Piet Mondrian’ın (1872-1944) dahi, amacı Rönesans resminin yıkımı olmasına rağmen, geometrinin yani mükemmel olanın algısının, onu içine çektiğini söylemektedir.

Newman’a (1948/2002) göre, Avrupa sanatının yüce konusundaki bu başarısızlığı “gerçeklik algısının içinde kalmanın kör arzusu” (s. 581) yüzünden yaşanmıştır. Böylece modern sanat ne yeni yüce imgeler yaratabilecek kapasiteye sahip olabilmiş, ne de Rönesans’ın figürlerinden ve imgelerinden kopabilmiştir. Buna karşılık Newman, Amerika’da bazılarının kendilerini, bu Avrupa kültüründen kurtarabildiklerini ve cevabı, “güzellik sorununu ve onun nerede bulunacağını” tamamen reddetmekte bulduklarını savunmaktadır. Zira Newman’a göre artık yeni bir soru ortaya çıkmıştır o da “nasıl?” sorusudur: Efsanenin ya da mitin olmadığı bir zamanda, “yüce sanatı nasıl yaratabiliriz?” Bu bağlamda Newman, Amerika’da

sanatçıların insanın Mutlakla olan ilişkisini sanatta dışavurma yönündeki doğal arzusunu yeniden tanımladığını ileri sürmektedir. Mutlakla olan ilişki artık mükemmel olanın mutlaklığını ifade etmeyecektir. Amerikalı avante-garde sanatçıların kendilerini hafızadan, birlikten, nostaljiden, efsaneden, mitten ve Batı Avrupa resmini belirleyen ne varsa hepsinden kurtardıklarını duyurmaktadır. Bu bağlamda Newman, ürettikleri imgenin bağımsız olduğunu, dolayısıyla “tarihin nostaljik gözlükleri olmadan bakan herhangi biri tarafından” anlaşılabileceğini ifade etmektedir (Newman, 1948/2002, s. 582).

Lyotard, *L'Inhumain: Causeries sur le temps (The Inhuman: Reflections on Time)* (1988) metninde, Newman'ın işlerine özellikle vurgu yapmaktadır. Lyotard'a göre, Newman'ın işleri yücenin estetiğine aittir. Lyotard, Newman'ın kendisinin de yüce kavramının felsefi ve estetik arka planından habersiz olmadığını hatırlatır, örneğin Burke'ün *Soruşturma*'sını okumuştur. *The Sublime is Now* yazısında, Burke ve Kant'ın yüce teorilerinden bahsetmektedir. Hatta Burke'ün yüce teorisini, “Sürrealist bulduğunu” ifade etmektedir (Newman, 1948/2002). Burke ve Kant'ın *negatif haz* (Burke, *Soruşturma*'da bunu doğrudan hazdan ayırt etmek için *delight* kavramıyla karşılamaktadır) olarak adlandırdığı kendi içinde çatışmalı hatta Lyotard'ın (1988/1991), “neredeyse nevrotik” (s. 84) şeklinde karakterize ettiği duygu, yücenin duygusudur. Öyle ki bu haz acıdan doğmaktadır. Yüce duygusu, “belirli nesneler” karşısında hissedilen “belirli” bir duygudur. Burke'ün *Soruşturma*'da ifade ettiği gibi, insanın en güçlü duygusu olan kendini koruma duygusunu tehdit eden nesne ya da olaylar kişide bir dehşet (*Terror*) duygusu uyandırmaktadır (Burke, 1757/2008). Ancak Lyotard'ın ifadesiyle yüce, tüm bunlara rağmen bir şeyin tüm bu tehdidin yerini alarak, hiçbir şeyin bitmediğinin ilan edeceği duygusudur (Lyotard, 1988/1991). Burke *Soruşturma*'da, yüce duygusunu uyandırma potansiyeli hususunda şiir ve resim arasında bir karşılaştırma yaparak şiirden taraf olmuştur. Burke için sözcükler yüce duygusunu aktarmak konusunda resmin aksine, sınırsız bir güce sahiptir. Zira Burke'e göre resmin figüratif temsil niteliği bu duyguyu aksatmaktadır. *Soruşturma*'da verdiği “The Angel of the Lord” (Tanrı'nın meleği) örneğiyle, Burke'e göre şair okuyucunun zihninde sınırsız çağrışım uyandırmaktadır. Ancak ressam, bir meleği sadece kanatlı bir erkek olarak resmedecektir (Burke, 1757/2008, s. 178). Dolayısıyla gözün aşına olduğu bir imge yaratmaktan başka bir şey yapamayacaktır. Bu da Burke için şiirin sahip olduğu avantajı göstermektedir. Ancak Burke'ün bu iddiasının, 18. yüzyıl resmi için geçerli olduğunu akılda tutmak gerekir. Henüz kimse *soyut resimle* tanışmış

değildir. Bunun için uzun bir süre daha beklenmesi gerekecektir. Ayrıca Lyotard, sürrealist resmin de bu “yetersizliği” aşmaya çalıştığını hatırlatmaktadır. Sürrealist resimdeki figürler, her zaman gözün “aşına olduğu” imgeler değildir. Newman’ın, Burke’ün yüce konusunda resimden yana taraf olmamasına rağmen yine de “bir nevi sürrealist” olduğunu söylemesinin sebebi, aslında Burke’ün resimde aşına olunan figürler ve temsillerde ısrar edilmesini kınar gibi görüldüğü içindir. Tıpkı bir *sürrealist* gibi. Zira tuvalde, “figürün hapishanesine hapsolmuş” bir melek vardır.

Yücenin resmedilmesi konusundaki çözüm hususunda Lyotard’ın değineceği bir diğer isim hiç kuşkusuz Kant olacaktır. Kant *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde aklın İdelerinin, zaman ve mekanda temsillerinin yapılamayacağını; ancak sonsuz güç ya da mutlak büyüklüğü “ima edecek”, onları “anımsatacak” olan belli bir tür temsili ifade etmektedir. Bu da “negatif temsildir”. Bu temsil sadece bir “işarettir”, bir “belirtidir”. Dolayısıyla aslında bir şey temsil etmemektedir. Soyut resmin öncüleri, Kant’ın bu çözümünü Lyotard’ın (1988/1991) ifadesiyle, “figürün hapishanesinden kaçmak için” (s. 85) kullanmışlardır. Buna karşılık Lyotard’a göre, Newman için bu kaçışı mümkün kılacak şey, Rönesans ve Barok’un ürettiği figüratif mekanın içindeki biçimlerin sınırlarını sadece “ihlal etmek” olmayacaktır. Newman, *Prologue for a New Aesthetic* metninde (Lyotard’ın alıntılacağı gibi) şöyle yazar: “Benim resimlerim ne mekanın ne de imgenin manipölasyonu ile ilgili değildir. Ancak zamanın duyumsanması ile ilgilidir” (Newman, 1949). Newman’ın işlerinin bazıının isimleri şu şekildedir: *Here I, Here II, Here III, Not Over There, Now*. Ayrıca 1948 yılında *The Sublime is Now* başlıklı bir makale yazmıştır. O halde Newman yüceyi, *burada* ve *şimdide* aramaktadır. Lyotard, “yücenin estetiği” dediği bu işlerin isimlerinin karşısında şu soruyu sormaktadır: “Yüce deneyiminin nesnesi nasıl olur da burada ve şimdi olabilir?” (Lyotard, 1988/1991, s. 89) Üstelik tam tersine daha önce Kant üçüncü *Kritikte*, yüce duygusunun, temsil edilemeyen ya da gösterilemeyen bir şey tarafından kastedildiğini söylemektedir. Ancak Newman’ın yazdığı gibi, onun resimleri imgenin manipöl edilmesiyle oluşturulmuş işler değildir. Zira Newman, imge ya da temsille ilgilenmemektedir (Şekil 4.7.). Newman’ın işlerindeki temel ilgisi *zamana* yöneliktir. Lyotard’a göre Newman işlerinde, her tür nostalji duygusunu, tarihi ya da referansı reddetmiştir. Şimdi yeni bir soru akla gelmektedir ve Lyotard da bu soruyu sorar. O halde hiçbir referansı olmayan bu “şimdi” nedir? “Kim şimdi hakkında yeterince şey biliyordur?” (Lyotard, 1988/1991, s. 90) Lyotard, “Newman’ın *şimdisinin*”, geçmiş ve gelecek arasında kalan bir an olmadığını ifade etmektedir. Lyotard’a (1988/1991)

göre, Newman'ın *şimdi* “bilince yabancı” ve “bilinçle kurulamayacak” (s. 90) bir şeydir. Tersine, “bilinci parçalayan, bilinci azleden” bir *şimdi*dir. Bilinç tarafından formüle edilemeyecek bir şeydir. Sadece *olur*. Lyotard, bu bilince yabancı şimdinin, çoğunlukla *endişe* duygusu ile ilişkilendirilebileceğini ifade etmektedir. Dolayısıyla negatif bir değer biçilebilir. Ancak Lyotard, bu endişeye bir hazzın da eşlik edebileceğini eklemektedir. Öyle ki Lyotard'ın hatırlattığı gibi 18. yüzyıl Avrupa'sında bu çatışmalı duygu (acı ve haz, bunalım ve coşku) halihazırda *yüce* olarak adlandırılmaktadır. Lyotard, tam da yüce adının etrafında modernizmin zafer kazandığına işaret etmektedir ve bu kez *yüce* adı “1940'larda New Yorklu bir Yahudi ressamın dilinde yeniden belirmiştir” (Lyotard, 1988/1991, s. 92). Lyotard, Newman'ın resminin kendisinin *olay* ya da *vaka* olduğunu, anlatılabilir bir şey olmadığını, sadece bizzat şahit olunacak bir şey olduğunu ifade etmektedir. Yani resim ve *Ben* arasında birebir bir ilişki söz konusudur. Bu nedenle Lyotard, Newman'ın *The Sublime is Now* derken, yüce artık başka bir yerde değil, *orada* ya da *şurada* değil, öncede ya da sonrada değil, *bir zamanlar* değil; fakat tam da *burada* ve *şimdi olanı* kastettiğini ifade etmektedir. Bu da resmin kendisidir. Yüce olan başka bir şey değildir.



Şekil 4.7. : Barnett Newman, Now II, 1967, The Menil Collection, Huston.

Lyotard, *Postmodernizm Nedir? Sorusuna Cevap* makalesinde yazdığı gibi *The Inhuman*'da da modern sanatı, yücenin estetiği olarak tanımlamaktadır. Lyotard'a (1988/1991) göre, Modern sanatı yücenin “çatışmalı” duygusu karakterize etmektedir (s. 93). Buna göre okullarda, akademilerde belirlenen sanatın amaçlılığını, aristokratik

toplulukta paylaşılan beğeni ve harmoniyi, yüce kavramı bozmaktadır. Böylece sanatçılar yücenin estetiğiyle birlikte, bir kültür tarafından yönlendirilmeyi bırakırlar. Kutsal ya da insani bir ismin mesajını yaymak için uğraşmazlar. İzleyici de artık bu işleri geleneksel olarak paylaşılan beğeni kriterlerine göre yargılamaz. Yücenin estetiğinde artık amaç izleyiciyi memnun etmek değil, *şaşırtmaktır*. Lyotard (1988/1991), Boileau'nun yüce için “tam anlamıyla kanıtlanmış ya da gösterilmiş bir şeyden bahsetmez, ancak olağanüstü bir şeydir ki kişiyi ele geçirir, çarpar ve hissetmesini sağlar” (s. 97) diye yazdığını aktarmaktadır. Kant da üçüncü *Kritik*’in pek çok pasajında buna benzer bir ifadelerle, yücenin “ruhu harekete geçiren, yükselten ya da genişleten” bir duygu olduğunu söylemektedir. Lyotard’a (1988/1991) göre, “kusurluluk, beğenin bozukluğu hatta çirkinlik” yüce ile benzer bir şok etkisine sahiptir (s. 97) (Burke ve Kant için her ne kadar benzer yönleri olsa da yücelik ve çirkinlik birbirinden farklı kavramlardır).

Baumgarten, 1750 yılında *Aesthetica*’yı yayınlamış ve “Güzelliğin bilimi” olarak Estetikten bahseden ilk kişi olmuştur. Ne var ki Lyotard’a göre, Kant için bu çalışma bir hataya dayanmaktadır. Çünkü burada Kant’ın daha sonra üçüncü *Kritik*’te, *refleksif yargı* olarak ele aldığı yargılarla, *belirleyici yargılar* karışmıştır. Belirleyici yargılarda, anlama yetisi nesneleri kategoriler aracılığıyla düzenlemektedir. Refleksif yargıda ise yargılayan öznenin yetileri arasında kavramla belirlenmemiş bir ilişki vardır. Öte yandan Baumgarten’ın estetiğinde, sanat eseri ile kavramlarla belirlenmiş bir ilişki söz konusudur. Kant, Baumgarten’ın aksine güzel duygusunun, anlama yetisi ve hayal gücü arasındaki “özgür” uyuma dayandığını söylemektedir. Yücenin durumunda ise bilişsel yetiler ve doğadaki yüce arasındaki ilişki belirlenmemiş olmakla beraber çatışmalıdır da. Acıdan doğan bir haz söz konusudur. Temsil etme yetisi olan hayal gücü mutlak olana karşılık gelen bir temsil bulamadığında bu durum acıya neden olmaktadır. Hayal gücü tam da uçurumun kenarındayken, aklın İdesi meydana çıkmaktadır. Özne, temsil edebildiği ile kavrayabildiği arasındaki yarığı hissetmektedir. Ancak bu hoşnutsuzluk, peşi sıra bir haza dönüşmektedir. Hayal gücü ve akıl yetileri arasındaki bu çalkalanma (*Agitation*), yüce duygusunu karakterize etmektedir. Kant’a göre, aklın idelerinin temsili ancak negatif olarak mümkündür. Kitab-ı Mukaddes’te mutlağın temsiline yasaklanması gibi. Çünkü Kant için aklın ideleri ancak düşüncede olabilir, duyuşal görüde bulunamazlar. Lyotard’ın (1988/1991) ifade ettiği gibi, negatif temsilde “optik” haz azalsa da, sonsuzun teması

artmaktadır (s. 98). Lyotard’a göre böylece klasik ve baroğun figüratif temsilinden özgürleşmenin kapısı aralanmıştır. Soyut resim de bu kapıyı sonuna kadar açacaktır.

Kant üçüncü *Kritikte*, Burke’ün yüce ve güzel açıklaması için empirik ve psikolojik yorumunda bulunmuştur: “Estetik yargının şimdi yerine getirilen bu transandantal açıklaması şimdi Burke tarafından ... geliştirilmiş olan ruhbilimsel (psikolojik) açıklama ile karşılaştırılabilir ve böyle Yücenin ve Güzelin salt görgül (empirik) bir açıklamasının nereye götürdüğü görülebilir” (Kant, 1790/2016, 5: 277). Ancak yüce teorisini karakterize eden çatışmalı duygu, Burke’ün yüce açıklamasında da vardır. Burke, tıpkı Kant gibi güzelin pozitif bir haz verdiğini söylemektedir. Ancak başka bir haz türü daha vardır. Tehlike ya da tehdit, pozitif olmayan bu hazzı tetiklemektedir. Burke, pozitif hazdan ayırdığı, bu dolaylı hazza keyif (*Delight*) adını vermektedir (Burke, 1757/2008, s. 40). Bu dolaylı haz, Burke’e göre pozitif hazdan çok daha güçlü bir duygudur. Çok büyük ya da çok güçlü nesneler karşısında hissedilen tehlike, kişide *şaşkınlık* duygusu uyandırmaktadırlar. Böylece ruh, hayranlık ve saygı tarafından ele geçirilir ve neredeyse ölü gibi kıpırdamaz hale gelir (Lyotard, 1988/1991).

Lyotard’a göre Yücenin estetiğinde, sadece güzel olan modellerin taklit edilmesinden vazgeçilmeli; şaşırtıcı, garip hatta şok edici şeyler denenmelidir. Temsil edilemeyeni temsil etmeye çalışılmalıdır. Burke, bu nedenle yücenin estetiğinde resimden değil, fakat şiirden taraf olmuştur. Çünkü resim, Lyotard’ın (1988/1991) ifade ettiği gibi Burke için, “modelleri taklit etmek ve figüratif temsillerle lanetlenmiştir” (s. 100). Lyotard’a göre Yücenin estetiğinde, sosyal topluluk artık kendini sanat eserinde tanıyamaz. Tersine, onları görmezden gelir, reddeder ve anlaşılmaz bulur. Avante-garde sanat da *toplulukla* ilişki içindeki rolünü terk etmiştir. Lyotard, bu noktada Kant’ın da *sensus communis*’ten yani ortaklıktan, topluluktan sadece *Güzelin Analitiğini* yaparken bahsettiğini hatırlatmaktadır. *Yücenin Analitiği* bölümünde *sensus communis* ele alınmamıştır.

Lyotard’ın Yüce estetiği ile tüm söylediklerinin neredeyse kanvasta vücut bulmuş hali, Newman işleri gibidir (Şekil 4.8.). Lyotard (1988/1991), Newman’in işlerinde “zaman resmin kendisidir” (s. 78) demektedir. Onlar bir şeyi ilan etmez. İlanın kendisi resimdir. Her şey çıplak bir şekilde *oradadır*. Resmin dışında herhangi bir şeye, zamana ya da mekana gönderme veya ima yoktur. Lyotard, Newman’ın işlerinin hissettirdiği duyguya konabilecek tek adın *yüce* olduğunu söylemektedir. Lyotard’ın ifade ettiği gibi resmin karşısında durulduğunda tüketilecek “neredeyse hiçbir şey

yoktur”. Varsa bile Lyotard bunun ne olduğunu bilmediğini ifade eder. Karşısındaki kişi sadece o anı, *şimdiyi* (*Instant*) hisseder.



Şekil 4.8. : Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-1951, Museum of Modern Art, New York.

Lyotard, Newman’ın işlerinin hiçbir şey hakkında konuşmadığını ifade etmektedir. Newman, ne resmi aracılığıyla izleyiciyle konuşandır, ne de resmini izleyiciye bir şey göstermek için ya da mesaj vermek için kullanandır. Mesaj yani resim, mesajı verenin kendisidir ve Lyotard’a (1988/1991) göre, resim şunu demektedir: “Ben buradayım”. Bir başka deyişle, “seninim” ya da “benim ol”. *Burada ve şimdi, ben ve sen* (s. 81). Bunlar dışında söz konusu olan bir şey yoktur. Dolayısıyla temsil, mesajın kendisidir. Ancak bu temsil hiçbir şey sunmamaktadır. Ortada resmin verdiği bir mesaj olmadığından, bu mesaj etrafında toplanacak ve bu mesajı yayacak bir topluluk da olmayacaktır. İzleyen, resmin karşısında sadece onun *varlığı* ile baş başa kalır. Başka bir deyişle izleyici resmin karşısında kalakalır. Böylece insanı kendi içine döndürmektedir. Öyle ki izleyici karşısında bulunduğu şeyden neden etkilendiğini ifade edemez. Bu sadece şahitlik edilebilecek, yaşantılanabilecek bir şeydir. Newman’ın işleri, karşısındakiyle yüz yüze bir ilişkiyi zorunlu kılmaktadır. Lyotard, Newman’ın resimlerini asla izleyiciye bir mesaj iletme için kullanmadığını sıkça hatırlatmaktadır. Bu anlamda resimler figürden yoksundur, hatta sembolik anlamda bile. Resmin karşısındaki kişi, yalnızca herhangi bir yorumda bulunmaktan geri tutulduğunu hissetmekle kalmaz, resmin şifresini çözmekten de geri tutulmaktadır. Çünkü orada çözülecek bir şifre yoktur. Renkler, çizgiler, materyal vb. hiçbir şey resmin şifrelerini saklamamaktadır. Her şey olduğu gibi ortadadır, doğrudandır ve apaşıktır. *Burada ve şimdidedir*. Ne eksik, ne de fazlası vardır. Ne geçmiş, ne de geleceğe gönderir. *Şu andadır*. Daha doğru bir ifadeyle *şu an* resmin kendisidir.

Kant, üçüncü *Kritik*te açıkca göstermiştir ki aklın idesinin temsili mümkün değildir. Örneğin, Evren temsil edilemezdir, insanlık ya da iyi de. Kant'ın ifade ettiği gibi genel olarak Mutlak temsil edilemez. Ancak Lyotard'a göre, Mutlağın bir kısmı temsil edilebilir. Bu negatif temsildir. Kant (1790/2016), buna soyut temsil de demektedir (5: 274). Çünkü bir nesneye işaret etmemektedir. Bu bağlamda, yüce hazza dayanmamaktadır. Bir başka deyişle acıdan kaynaklanan hazza dayanmaktadır. Hayal gücünün Mutlağı temsil etmek çabasındaki başarısızlıktan kaynaklanan acıya dayanmaktadır. Aklın kavrayabildiğini, temsil etme yetisi olan hayal gücünün temsil etmeyi başaramamasından kaynaklanan gerilim söz konusudur. Bu acı çeken hayal gücünün tasviri nedeniyle Lyotard, Kant'ın yüce analizini temelde bir "felakete" dayandığını ifade etmektedir. Burada bir anlamda özne-nesne ilişkisinin çözülüşü söz konusudur. Bu ilişki içinde, dağılan bir özne resmi ortaya çıkmaktadır. Buna karşılık *Güzelin Analitiğinde* aynı hayal gücü, özgür ve oyuncudur. Yücenin analitiğiyle birlikte estetik, biçimden-yoksun kaldığında Kant, yüzünü Aklın İdelerine çevirmektedir. Yücenin deneyiminde Mutlak olan, büyüklük ya da güç bağlamında temsil etme yetisini yenilgiye uğratır. Bu Mutlak, Aklın idesidir. Lyotard, Kant'ın yüceyle birlikte hayal gücünden, akla doğru dönmesinin ya da *kaymasının* estetiğe yer bırakıp bırakmadığını sorgulamaktadır. Kant'ın estetiğinin özellikle *Yücenin Analitiğinin* pek çok tartışmalı meselelerinden biri de budur. *Yücenin Analitiği* ile birlikte Kant'ın estetiğinin, yalnızca etiğin, ahlak yasasının, özgürlüğün bir işaretine dönüştüğünü savunanlar azımsanmayacak kadar çoktur. Kant'a göre yüce olanın kendisi doğada ya da sanatta bulunamaz. Üstelik Lyotard'ın ifade ettiği gibi yüce deneyiminde doğa, bir zamanlar sakin güzelliğiyle dinlendiren biçimler ya da manzaralar aracılığıyla özneye seslenmeyi bırakır. Doğanın susup, aklın sesinin işitildiği bir estetik deneyime dönüşür. Lyotard yüce deneyiminde, doğanın akıl tarafından kendi çıkarı için kullanıldığını, kendi amaçlılığı için ondan faydalanıldığını söylemektedir (Lyotard, 1988/1991, s. 137). Bu amaçlılık, doğanın amaçlılığı ya da güzelin amaçsız amaçlılığı değildir. Tersine doğadaki yüce biçimden-yoksun oluşuyla, hayal gücü ve hissetme yetisi için *karşıt-amaçlıdır* (*Contrapurposive*). Zira güzel duygusunda zihin, doğa ile uyumludur. Bunun kaynağı, hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki uyumdur. Ancak Lyotard'ın ifade ettiği gibi bu uyumlu ilişki yüce tarafından bozulur ve hayal gücünün bu uyumdan kopuşunda, Saf Pratik Aklın idesi olan özgürlük ve yasa işaretini vermektedir. Lyotard'a göre bu aynı zamanda doğanın ortadan kayboluşu anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla bu durumu, doğanın estetik

alanında *feda edilmesi* olarak ifade eder. Zira Kant’a göre yüce duygusu nihayetinde bir *zihin durumudur*. Böylece Lyotard (1988/1991) için yücenin estetiğı, “zihnin nihai varış noktası olan özgürlük adına, güzelin estetiğinin sonunu haber verir” (s. 137).



5. SONUÇ

Kant'ın üçüncü *Kritiği* ile birlikte, yüceliğin nesnenin kendisine ait bir özellik olmaktan çıkıp; öznenin bilişsel yetilerine ait kılınması, ilkin acı veren bir tecrübenin sonunda gerçekleşmektedir. Öznenin duyarlılığı (*Sensibility*) için korkunç bir baskı oluşturan bu tecrübe, aklın *sonsuzu* düşünebilme yeterliliğinin farkına vardığı andan itibaren öznde heyecansal bir *coşkuya* neden olmaktadır. Zira bu şekilde özne, duysal varlığının, aynı zamanda fiziksel sınırlılığının üzerine yükseldiğini hissetmektedir. Kendini *bir akıl varlığı* olarak yeniden tanımaktadır. Bu ikircikli duygu, bir yandan yüce duygusunu tetikleyen muazzam büyüklükteki ya da ürkütücü kuvvete sahip doğa olayları ve nesneler karşısında öznenin küçülmesine, Ross'un (2005) ifadesiyle "cüceleşmesine" neden olurken, aynı anda onu doğadan bağımsızlaştırarak *yüceltmektedir*. Çünkü bu cüceleşme, yalnızca öznenin fiziksel doğası itibariyle olmaktadır. Buna karşılık aklın, *sonsuz* olanı düşünebilme yeterliliği, özneyi tüm duysal sınırlılıklarının üstesinde "bir akılsal varlık" olarak yüceltmektedir. *Kantçı yüce*, insanın doğadan bağımsızlığının garanti altına alınmasını ifade etmektedir. Öznenin bu bağımsızlığının farkındalığı, yücenin estetik yargılaması ile mümkün olur.

Lyotard, Güzelin Estetiği ve Yücenin estetiğinin iki ayrı gerilime dayandığını vurgulamaktadır. Figüratif estetiğin yani Güzelin estetiğinin "çok fazla" ile kavramı zorladığını, Yücenin estetiği olarak tanımladığı soyut ya da minimal estetiğin ise "neredeyse hiç" ile biçime meydan okuduğunu ifade etmektedir (Lyotard, 1991/1994, s. 76). Mutlak biçim aracılığıyla düşünmenin sanatta yarattığı değişim çok büyüktür. Newman, insanın Mutlakla olan ilişkisini sanatta biçim aracılığıyla, üstelik mükemmel biçimler aracılığıyla dışa vurma isteğinin, tüm sanat tarihini belirlediği ifade etmiştir (Newman, 1948). Ancak sanatta mutlağa şahitlik etmek, biçime dayalı olarak mı mümkündür? Tıpkı Lyotard gibi, avante-garde sanatçılar da bu soruyu sormuştur. Ve yücenin estetiği ile beraber, Newman'ın ifadesiyle Mutlakla insanın ilişkisinin yeniden tanımlanması söz konusudur. Bu ilişki, güzel biçimlerin yıkılışına işaret etmektedir. Buna göre temsil edilemeyen ya da bir başka deyişle Mutlak olan, *burada* ve *şimdi*dir

(tıpkı Newman'ın işlerinde olduğu gibi). Bu da güzel biçimlerin dinginliğinin aksine, bir dehşet duygusu doğurmaktadır. Lyotard (1991/1994), “beğenin özneye güzel bir yaşam vadettiğini, yücenin ise özneyi yok olmakla tehdit ettiğini” (s. 144) söylemektedir. Sim'in (1996) ifadesiyle yüce, “konforlu dünya resmimizi dağıtmaktadır (s. 102). *Güzelin Analitiğinde* yetilerin birliği ve uzlaşımı söz konusuysa; yüceyle birlikte Lyotard'ın ifadesiyle, yetilerin arasındaki uyumun ortasına “bir meteor düşer”.

Güzel, refleksif yargının bir ürünü olduğundan, temelde belirlenmemiş bir estetik duygudur. Ancak ne var ki Ross'a göre, çağdaş Batı dünyasındaki gelenek; güzelin estetiğini belirlenmiş kuralların hüküm sürdüğü bir alana dönüştürmüştür (Ross, 2005). Bu bağlamda Lyotard'a göre, yücenin estetiği olarak avant-garde sanat; temsilin geride bırakılması ve belirlenmiş bazı temsillerle domine edilen kültürden çıkışı göstermektedir. Lyotard, avant-garde sanatın görevinin yüceyle birlikte, güzel olandan ayrıştığını söylemektedir. Basit hazlardan geri çekilmeyi ifade etmektedir. Lyotard böylelikle, hem entelektüellerin hem de sanatçıların sorumluluğunun; “hoşa gideni aşmak, gerçeklik üretmek ya da nostaljik olan kayıp mutluktan geri çekilmek değil”, bunun yerine gösterilemez olanın peşinde olmak olduğunu ifade etmektedir (Lyotard, 1986/1997). Bu bağlamda yüce, Lyotard için modern estetiğin beğeni kuramı ile çatışma içindeki bir meseledir.

Diğer yandan Ross, Lyotard'ın pek çok metninde politik olanla, yücenin estetiği olarak avant-garde resim arasındaki ilişkiyi ele aldığını hatırlatmaktadır. Lyotard'a göre avant-garde resim, temsil edilemez olanın temsili sunmada sanatın rolünü savunmaktadır. Bu bağlamda avant-garde'in formülü; “temsil edilemeyen var olduğunu temsil etmek” şeklinde olacaktır (Lyotard, 1986/1997). Ross'a göre, avant-garde resim bunu, temsil edilemeyen yokluğunun veya eksikliğinin hatırlatılması olarak ya da “namevcudiyeti” üzerine değil; fakat temsil edilemeyen varlığının ima edilmesi üzerine yapmaktadır (Ross, 2005). Bu da estetik bir kategori olarak yüceye bağlanmaktadır. Bu nedenle avante-garde resim Yücenin estetiğine dahil olmaktadır. Kant'ın ifade ettiği gibi bir idenin yani temsil edilemeyen temsili ancak negatif bir şekilde, bir soyutlama olarak mümkündür. Ross, soyut sanattaki “temsilin geri çekilişinin”, Lyotard'ın metinlerinde çok önemli bir yerde durduğunu söylemektedir. Çünkü burada avant-garde sanattaki, *temsil edilemeyen (Unpresentable)*, aynı zamanda “politik bir direniş kategorisi” olarak ortaya çıkmaktadır (Ross, 2005).

Lyotard burada, güzel ve yüce arasında bir seçim yapmaktadır. Ve seçimini Yücenin estetiğinden yana kullanmıştır. Ancak unutmamak gerekir ki Kant, böyle bir seçim yapmaz. Kant, yalnızca güzelin ve yücenin analitiğini yapmıştır. Lyotard ise *çatışmayı* (*Différend*) görünür kılması, bütünlüğe karşı durması ve farklılıkları etkin kılması bağlamında yüceye yaslanmaktadır. Burada yücenin politik potansiyelini görmektedir.

Yücenin hikayesi 18. yüzyılda, Burke'ün *Soruşturma*'sındaki çok büyük ve ürkütücü doğa olaylarının ya da nesnelerinin kendisine denk gelen yüceden; Kant'ın *Gözlemler*'inde erkeğin soyluluğu ile eşleştirilen eril yüceye; üçüncü *Kritikle* beraber doğanın kendisine ait bir özellik olmaktan çıkarılıp, öznenin bir *zihin durumu* imleyen ve özneyi ahlaki varlığının farkındalığıyla, doğadan bağımsızlaştıran bir *kişiye* dönüştüren yüceye; 20. yüzyılda estetiğin tüm güzel biçimlerini yıkıp, Lyotard'la beraber sadece sanatta değil, politik olarak da bir direnişe dönüşen yüceye kadar uzun bir yolu ifade etmektedir. Yücenin, “estetiğin dönüşümü” üzerinden bir okuması yapılacak olursa da; 18. yüzyılın Romantizminde esasen *yücenin temsiline* denebilecek bir estetik anlayıştan, 20. yüzyılın avante-garde sanatında *yücenin yaşantısına* doğru bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Zira 19. yüzyılda Turner'ın yaptığı, bu anlamda yüce tecrübesini sanat eseri aracılığıyla izleyiciye *anlatmak*; 20. yüzyılda Newman'ın resminin karşısında duran izleyici *yüceyi tecrübe etmektedir*. Üstelik bunu *şimdide* tecrübe etmektedir. Newman'ın resmi bu anlamda yücenin temsiline bir temsili değildir. Tam da yüce tecrübesinin kendisidir. Lyotard'ın estetikte tarif ettiği dönüşüm buradadır. Yücenin, sanat eserinde bir *yaşantıya*, *olaya* dönüşmesindedir. Böylece yüce, nesneye içkin bir özellik olmaktan; şahitlik edilecek, izlenecek ve yargılanacak bir *olaya*, *vakaya* dönüşmektedir.

Bu çalışma kapsamında, yücenin 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar felsefi düşüncede nasıl konumlandırıldığı sırasıyla Burke, Kant ve Lyotard'ın çalışmaları özelinde irdelenerek, yüceye dair bir açıklama gerçekleştirilmiştir. Son bölümde, özellikle yücenin estetik ve politik potansiyeli üzerinde durulmuştur. Yücenin Estetiğinin, hem Romantizm hem de modern sanat açısından anlamı, sanat eserleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

KAYNAKLAR

Altuğ, T. (2007). *Kant estetiği* (2. bs.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Arendt, H. (2014). Kültür krizi: toplumsal ve siyasal anlamı (B. S. Şener, O. E. Kara, Çev.). *Geçmişle gelecek arasında* (s. 269-306) (5. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1961).

Arendt, H. (2019). *Kant'ın siyaset felsefesi üzerine dersler* (D. Sezer, İ. Ilgar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1982).

Bozkurt, N. (2010). *Kant* (3. bs.). İstanbul: Say Yayınları.

Bozkurt, N. (2015). *Immanuel Kant Seçilmiş Yazılar* (5. bs.). Bursa: Sentez Yayıncılık.

Burke, E. (1823). *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London. (Orjinal eserin yayın tarihi 1757).

Burke, E. (2008). *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* (M. B. Gümüşbaş, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık. (Orjinal eserin yayın tarihi 1757).

Cassirer, E. (2007). *Kant'ın yaşamı ve öğretisi* (3. bs.). (D. Özlem, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi. (Orjinal eserin yayın tarihi 1922).

Çakmak, E.E. (Ed.) (2005). *Sonsuzluğun sınırında: Immanuel Kant* [Özel sayı]. *Cogito*. Sayı: 42-42, Kış 2005.

Danto, A. (2015). Kant ve sanat eseri (Z. Baransel, Çev.). *Sanat nedir*. (s. 116-132) (2. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orjinal eserin yayın tarihi 2013).

Deleuze, G. (1995). Yüce'de yetiler arası bağıntı (T. Altuğ, Çev.). *Kant'ın eleştirel felsefesi: yetiler öğretisi* (s. 91-93). İstanbul: Payel Yayınevi. (Orjinal eserin yayın tarihi 1963).

- Deleuze, G. (2015). *Kant üzerine dört ders* (T. Kılıç, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2017). Kant estetiğinde oluşum fikri (H. Yücefer, Çev.). *İssız ada ve diğer metinler, metinler ve söyleşiler 1953-1974* (s. 91-115) (2. bs.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orjinal eserin yayın tarihi: 2002).
- Doran, D. (2015). *The theory of the sublime from Longinus to Kant*. UK: Cambridge University Press.
- Erdoğan, N. (2017). Turner'ın yüce estetiği: Edmund Burke üzerinden bir okuma. *İdil sanat ve dil dergisi*. 6.36, 2429-2443.
- Ferry, L. (2012). *Homo esteticus, demokrasi çağında beğenin icadı* (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Orjinal eserin yayın tarihi 1990).
- Forsey, J. (2007). Is a theory of the sublime possible?. *The journal of aesthetics and art criticism*. Vol. 65, No. 4 (Autumn 2007), 381-389.
- Gombrich, E.H. (2011). *Sanatın öyküsü* (7. bs.). (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1950).
- Gözkân, H.B. (2018). *Kant'ın şemsiyesi – Kant'ın teorik felsefesi üzerine yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Heimsoeth, H. (2016). *Kant'ın felsefesi* (7. bs.). (T. Mengüşoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orjinal eserin yayın tarihi 1967).
- Kant, I. (1999). *Correspondence* (A. Zweig, Çev.). UK: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2000a). *Critique of the power of judgment* (P. Guyer, Çev.). UK: Cambridge University Press. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1790).
- Kant, I. (2000b). *Critique of pure reason* (P. Guyer, A. W. Wood, Çev.). UK: Cambridge University Press. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1781).
- Kant, I. (2011). *Observations on the feeling of the beautiful and sublime and other writings* P. Frierson, P. Guyer, (Ed.). UK: Cambridge University Press.

- Kant, I. (2015). *Ahlak metafiziğinin temellendirmesi* (6. bs.) (İ. Kuçuradi, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu. (Orjinal eserin yayın tarihi:1786).
- Kant, I. (2016a). *Pratik aklın eleştirisi* (6. bs.) (İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F.Akatlı, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu. (Orjinal metnin yayın tarihi: 1788).
- Kant, I. (2016b). *Yargı yetisinin eleştirisi* (3. bs.) (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1790).
- Kant, I. (2017). *Güzellik ve yücelik duyguları üzerine gözlemler* (2. bs.) (A.Fethi, Çev.). İstanbul: Hil Yayın (Orjinal eserin yayın tarihi 1764).
- Keskin, G. (2019). *Kant estetiği ve romantizm*. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Kuehn, M. (2017). *Kant* (2. bs.) (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orjinal eserin yayın tarihi: 2001).
- Kutsal Kitap, Tevrat, Zebur, İncil*. 2016. İstanbul: Kitabı-I Mukaddes Şirketi.
- Lyotard, J.F. (1991). *The inhuman: reflections on time* (G. Bennington, R. Bowlby, Çev.). UK: Blackwell Publishers (Orjinal eserin yayın tarihi: 1988).
- Lyotard, J.F. (1994a). *Lessons on the analytic of the sublime* (E. Rottenberg, Çev.). California: Stanford University Press. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1991).
- Lyotard, J.F. (1994b). Postmodern nedir sorusuna cevap (D. Sabuncuoğlu, Çev.), N. Zeka (Ed.). *Postmodernizm* (s. 45-58) (2. bs.). İstanbul: Kıyı Yayınları. (Orjinal eserin yayın tarihi 1986).
- Lyotard, J.F. (1997). Postmodernizm nedir? (A. Çiğdem, Çev.). *Postmodern durum* (s. 144-159) (2. bs.). Ankara: Vadi Yayınları. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1986).
- Lyotard, J.F. (2014). *Coşku: tarihin Kantçı kritiği* (E. Sarıkartal, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1986).

- Lyotard, J.F. (2015). Çatışmada adalet: yargılama fakültesi (M. Başaran, Çev.). *Yargılama fakültesi* (s. 231-283). İstanbul: İthaki. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1985).
- Makkreel R.A. (1990). *Imagination and interpretation in Kant: the hermeneutical import of the critique of judgment*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Milton, J. (2012). *Kayıp Cennet* (E. Günsel, Çev.). İstanbul: Pegasus Yayıncılık. (Orjinal eserin yayın tarihi 1667).
- Newman, B. (2002). The sublime is now C. Harrison (Ed.). *Art in theory: 1900-2000 an anthology of changing ideas* (s. 580-582) (2. bs.). UK: Blackwell Publishing. (Orjinal eserin yayın tarihi: 1948).
- Readings, B. (1991). *Introducing Lyotard art and politics*. London: Routledge.
- Richardson, J. (2007). The law and the sublime: rethinking the self and it's boundaries. *Springer*, 2007, 229-252.
- Robinson, M. (2016). *Turner 500 görsel eşliğinde yaşamı ve eserleri* (M. K. İz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ross, A. (2005). The art of the sublime: Lyotard and the politics of the avante-garde. *Philosophy today*. Spring 2005, 33-45.
- Sim, S. (1996). *Jean-François Lyotard*. US: Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf.
- Wenzel, C.H. (2005). *An introduction to Kant's aesthetics, core concepts and problems*. UK: Blackwell Publishing.
- Wood, E. (2009). *Kant* (A. Kovanlıkaya, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi. (Orjinal eserin yayın tarihi 2005).
- Yüksel, C. (2016). Kant estetiğinde güzellik yargılarının evrensel geçerliliği. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü dergisi*, sayı 14, Güz 2016, 39-48.

ÖZGEÇMİŞ

5 Ocak 1991 tarihinde İstanbul'da doğan Hazal Gemicioğlu, lise öğrenimini Kadıköy Mustafa Saffet Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 2014 yılında Ege Üniversitesi Felsefe bölümünden mezun oldu. 2016 yılında girdiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe yüksek lisans programından mezun olduktan sonra akademik yaşantısına Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe doktora programında devam etmektedir. Akademi dışındaki çalışmalarını ise amatör olarak fotoğraf ve resim alanlarında sürdürmektedir.

